

## **Texty v oběhu**

Antologie z kulturně materialistického  
myšlení o literatuře

RICHARD MÜLLER - JOSEF ŠEBEK (eds.)

---

# **Texty v oběhu**

Antologie z kulturně  
materialistického  
myšlení o literatuře

---

ACADEMIA  
PRAHA 2014

Publikace vznikla s podporou Grantové agentury Univerzity Karlovy v rámci projektu č. 432 011 Texty v oběhu: reprezentace, ideologie, cirkulace.

#### KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Texty v oběhu : antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře / Richard Müller, Josef Šebek (eds.). – Vyd. 1. – Praha : Academia, 2014. – 723 s. – (Literární řada)  
ISBN 978-80-200-2447-3 (váz.)

82.0 \* 82.07 \* 316.7:141.82 \* 82.0"198/199" \* 130.2:316.7"19/20" \*  
82:316.7 \* 82:93/94 \* 82:316.3 \* - 316.7:316.75

- literární teorie
- interpretace a přijetí literárního díla
- kulturní materialismus
- nový historismus
- kulturní studia
- literatura a kultura
- literatura a dějiny
- literatura a společnost
- kultura a ideologie
- studie
- antologie
- kritická vydání

82.0 - Literatura (teorie) [11]

Recenzovali:

prof. PhDr. Petr A. Bilek, CSc.

PhDr. Jiřina Šmejkalová, CSc.

Editors © Richard Müller, Josef Šebek, 2014

Translations © Richard Müller, Josef Šebek, Jan Matonoha, Tereza Jiroutová

Kynčlová, Tomáš Chudý, Marek Jurčík, 2014

© Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2014

ISBN 978-80-200-2447-3

## OBSAH

Richard Müller – Josef Šebek: Úvodem 7  
Richard Müller: Obměny kultur, ohyby materiality.  
K myšlení kulturního materialismu a nového historismu 17

### I. Cirkulace: Texty v obězích

K Pierru Machereyovi (Tomáš Chudý) 111  
Pierre Macherey: Za teorii literární produkce (*tch*) 116

K Raymondu Williamsovi (Richard Müller) 155  
Raymond Williams: Literární teorie (*jš*) 162

K Pierru Bourdieuovi (Josef Šebek) 208  
Pierre Bourdieu: Formy kapitálu (*rm*) 214

K Janice Radway(ové) (Tereza Jiroutová Kynčlová) 239  
Janice Radway(ová): Institucionální prostředí.  
Vydávání milostné beletrie (*tjk*) 246

Ke Stephenu Greenblattovi (Richard Müller) 292  
Stephen Greenblatt: Cirkulace společenské energie (*rm*) 302

### II. Reprezentace: Texty v historii

Ke Catherine Gallagher(ové) (Richard Müller) 331  
Catherine Gallagher(ová) – Stephen Greenblatt:  
Trhlina ve zdi (*rm*) 339

Ke Catherine Belsey(ové) (Jan Matonoha) 379  
Catherine Belsey(ová): Vytváření prostoru.  
Perspektivní vidění a lacanovské reálna (*jm*) 387

*K Marjorie Garber(ové) (Richard Müller)* 419  
Marjorie Garber(ová): Historická korektnost.  
Užití a zneužití dějin pro literaturu (*rm*) 424

*K Johnu Guillorymu (Richard Müller)* 454  
John Guillory: Zrod pojmu médií (*jš*) 462

### III. Ideologie: Texty v rozporech

*K Peteru Stallybrassovi (Richard Müller)* 523  
Peter Stallybrass – Allon White: Město.  
Stoka, pohled a znečišťující dotek (*mj – jš*) 531

*K Alanu Sinfieldovi (Josef Šebek)* 558  
Alan Sinfield: Estétství a dekadence (*jš*) 566

*K Jonathanu Dollimorovi (Jan Matonoha)* 597  
Jonathan Dollimore: Ti, kdo umění milují nejvíce,  
jej také nejvíce cenzurují (*jm*) 606

*Ke Slavoji Žižekovi (Tomáš Chudý –  
Tereza Jiroutová Kynčlová)* 625  
Slavoj Žižek: Přízrak ideologie (*tjk*) 633

Bibliografie přeložených textů 679

Summary 681

Seznam vyobrazení 684

Jmenný rejstřík 686

Věcný rejstřík 704

Zkratky autorů překladů:

Tomáš Chudý (*tch*), Tereza Jiroutová Kynčlová (*tjk*),  
Marek Jurčík (*mj*), Jan Matonoha (*jm*),  
Richard Müller (*rm*), Josef Šebek (*jš*)

## ÚVODEM

Kniha *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* přináší překlady třinácti studií autorů a autorek, které je možné zařadit do rámce kontextově orientovaného uvažování o literatuře a kultuře pěstovaného v anglofonním prostředí nebo kteří patří k jeho předchůdcům a iniciátorům. Tento rámec je tvořen spojitostí tří různorodých, avšak spolu spjatých myšlenkových směrů – nového historismu, kulturního materialismu a zčásti rovněž kulturních studií. Souhrnně je tedy kulturně materialistickým myšlením o literatuře míněn takový široce koncipovaný typ uvažování, který přistupuje k literární tvorbě v různých jejích dějinných podobách jako ke zvláštnímu typu produkce mezi jinými a nechává přitom vstupovat do vzájemných vztahů text a jeho kontext, literární a kulturní teorii, praktické a teoretické aspekty myšlení, konání a řeči nebo umění a mimouměleckou oblast. Ačkoli uvedené směry představují pevně etablované interdisciplinární proudy na průsečících literární vědy, mediálních studií, sociologie, antropologie a filosofie, čeští zájemci doposud mnoho možností k přímému studiu textů jejich výrazných představitelů, jejich témat a způsobů argumentace neměli.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Největší pozornosti se u nás dostalo novému historismu: připomeňme zejména antologii Jonathana Boltana *Nový historismus/New Historicism* (Brno: Host, 2007; s doslovem editora, postihujícím klíčové problémové okruhy směru). Vyšly rovněž překlady dvou monografií nejvýznamnějšího představitele tohoto přístupu Stephena Greenblatta (knihu *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*, Praha: Karolinum, 2004, uzavírá doslov Martina Procházky, mapující metodologické kořeny a vývoj směru i autorova díla). O reflexi nového historismu a rovněž vtělení některých jeho metodologických principů do vlastní historiografické práce se pokouší Vladimír Papoušek (viz např. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, Praha: Academia, 2010, s kolektivem autorů; *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“*, Praha: Akropolis, 2011, s Petrem A. Bílkem). Ucelenou informaci o tzv. kulturním materialismu v češtině nenajdeme. Z díla zakladatele směru Raymonda Williama se byl do češtiny přeložen jediný esej; původní sekundární literatura se omezuje

Dané proudy literárněvědného uvažování tvoří bohaté a vnitřně heterogenní badatelské pole, vycházejí nicméně z určitých společných nebo vzájemně spjatých teoretických předpokladů a kladou si často obdobné otázky. Naše antologie se soustředí právě na tento metodologický a konceptuální překryv. Ústřední roli přitom hraje trojice pojmů, na které jsme se při výběru autorů a jejich studií zaměřili a jež sloužily jako klíč k obsahovému uspořádání knihy: cirkulace – tedy vznikání, šíření, působení a oběh textů, děl, idejí, reakcí nebo předmětů v kultuře; reprezentace – zobrazování, *mimesis*, ztvárnění námětů v kulturních „médiích“; a ideologie – systém přesvědčení, světonázor, způsob vnímání skutečnosti, celkový

na heslo Jiřího Trávnicka v publikaci Vladimír Macura – Alice Jedličková (eds.), *Průvodce po světové literární teorii 20. století* (Brno: Host, 2012); přehledové údaje podává rovněž Martin Procházka ve *Slovníku spisovatelů* Britských ostrovů a neamerických anglofonních literatur (Praha: Libri, 1996). Inspirovaná Williamsovou metodikou pro socioekonomický popis historických proměn spisovatelské profese je studie Pavla Janáčka v souboru „*O slušnou odměnu bude pečováno*“. *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009). O Pierru Machereyovi krátce pojednává Jakub Stejskal ve studii „Umění, ideologie a estetika“, která je součástí publikace: Pavel Zahradka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky* (Brno: Barrister & Principal, 2010). Přeloženy byly dále některé práce Pierra Bourdieua včetně stěžejní monografie *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010) a řada textů Slavojе Žižeka (bibliografii viz v úvodech k jednotlivým studiím těchto autorů). Českého převodu se dočkaly také dvě kapitoly z knihy Janice Radway(ové) *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Čtení milostných románů. Ženy, patriarchát a populární literatura, 1984, viz bibliografii v úvodu k překladu). Z díla Johna Guilloryho a Marjorie Garber(ové) vyšly dvě jednotlivé studie v časopisu *Česká literatura* (2007, č. 2; 2012, č. 1; s úvodními komentáři Richarda Müllera). Impulsy kulturních studií se v českém prostředí promítají povětšinou do sociologického bádání, antropologie nebo mediálních studií; v oblasti literární vědy viz ovšem práce Pavla Janáčka (např. *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host, 2005), Petra Šámala (*Soustružníci lidských duší*, Praha: Academia, 2009), Jiřiny Šmejkalové (*Knihu. K teorii a praxi knižní kultury*, Brno: Host, 2000), sborníky *Teslová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace* editorů Petra A. Bílka a Blanky Činátlové (Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011), *Populární kultura v českém prostoru* editorů Ondřeje Daniela, Tomáše Kavky a Jakuba Machka (Praha: Karolinum, 2013) ad. Nicméně poloviny autorek a autorů zastoupených v této antologii se dosud v češtině nedotkla podrobnější reflexe ani neexistují žádné překlady jejich prací.

režim myšlení a jednání, jež lidem umožňuje vztahovat se ke světu. K dalším významným souvisejícím konceptům patří kapitál a jeho různé druhy, (společenská) energie, společenská praxe, diskurzivita a „šifující“ povaha identity a tělesnosti.

S tímto metodologickým a pojmovým komplexem jsou pak spojeny stěžejní teoretické otázky, které autoři v jednotlivých textech – většinou na konkrétním literárním a kulturním materiálu – osvětlují: Jaký je vztah uměleckých a kulturních výtvorů k širšímu společenskému světu v různých fázích jejich vzniku, distribuce, recepce a oběhu? Jaká existují pole kulturní produkce a reprodukce a jak rozumět jejich hranicím? Co je to vlastně kultura? Jak lze chápat pojem textové a výtvarné reprezentace (*mimesis*), pokud se zobrazený předmět svou reprezentací zároveň utváří? Jak lze reflektovat dějinnou povahu kulturních předmětů – a jak chápat jejich předmětnost nebo materialitu? Co je to ideologie a stojí „umění“ mimo ni? Existuje v „postideologické“ době ideologie?

Tyto otázky určují jednu z podob výrazné změny paradigmatu západního humanitněvědného myšlení, k níž došlo v 80. letech dvacátého století – tzv. kulturního obratu, na němž se nový historismus, kulturní materialismus i kulturní studia výraznou měrou podílely, respektive se v literární vědě staly prakticky jeho synonymy. Tato změna měla v anglofonním prostředí několik inspiračních zdrojů. Byla to jednak „domácí“ tradice materialisticky orientovaného bádání (v naší antologii je jejím klíčovým reprezentantem Raymond Williams; dále například Richard Hoggart a birminghamské Centrum současných kulturních studií). Vedle ní představovalo zásadní impuls kontinentální, převážně francouzské myšlení – v široké škále filosofů a teoretiků od Louise Althussera, Pierra Machereye, Jacquesa Lacana, Michela Foucaulta a Jacquesa Derridy přes feministickou teorii Hélène Cixous(ové), Luce Irigaray(ové) a Julie Kristevy po Pierra Bourdieua a Michela de Certeaua.<sup>2</sup> Podstatné však byly rovněž otázky

<sup>2</sup> Srov. k tomu příručky systematicky uvádějící francouzskou teorii do anglofonního kontextu, například Catherine Belsey(ová), *Critical Practice* (Kritická praxe, 1980) nebo Toril Moi(ová), *Sexual/Textual Politics* (Politika sexuality/textuality, 1985).

politiky a ideologie, kladené v reaganovské a thatcherovské éře samotnou každodenní životní praxí; kulturní materialismus tak literární texty chápe v první řadě jako předmět politicky podložených interpretačních zápasů. Největší literární autorita anglického jazyka, William Shakespeare, národní „bard“, který na seznámení učebních plánů (*national curriculum*) ministerstva školství v Anglii dosud figuruje jakožto povinná součást studia mateřského jazyka a literatury (je tedy legislativně zakotvenou esencí národně-jazykové identity), se pro nový historismus i kulturní materialismus stal východiskem jak metodologicky inovativního propojování otázek textuality a historie, tak i kritické analýzy dosavadního literárněvědného bádání a ideologických i mocenských institucí a procedur, které mají garantovat kodifikaci „správných“ čtení a jejich prostřednictvím spoluutvářet loajální subjekty.

Naše kniha tedy chce ve vybraných liniích a souvislostech představit jak teoretické základy pro formulování nových problémů, tak s nimi spjatý historický výzkum. Je-li možné nově psát o poe-  
tice kultury, politice žánrů, kulturním kapitálu, medialitě a materialitě uměleckých děl, historičnosti nejen estetických soudů, ale samotné kategorie estetická, interpretační cenzura apod., jaké teoretické předpoklady vůbec umožňují nahlížet věci těmito způsoby? A naopak – jak tyto předpoklady prověřuje a modifikuje práce s konkrétním historickým materiálem?

Cílem naší publikace je nejen zprostředkovat zásadní a podnětné texty, ale rovněž blíže představit jejich autory, kteří v českém kontextu v některých případech – i přes jejich dnes již nezpochybnitelný vklad do světové literární vědy – zůstávali dosud stranou pozornosti. Editori a překladatelé všechny přeložené studie doplnili úvodními texty, v nichž představují myšlení a dílo jednotlivých autorů v jeho proměnách a přinášejí i další informace relevantní pro porozumění přeložené práci. Rozsáhlejší úvodní studie pak přibližuje vznik a vývoj kulturního materialismu, nového historismu a kulturních studií, jejich vzájemný vztah, kontext a hlavní představitele, přičemž promýšlí zásadní teoretické důsledky sledovaných přístupů pro myšlení o literatuře a kultuře.

Možností, jak vybrané texty uspořádat, existovalo několik; v úvahu jsme brali zvláště následující tři hlediska: 1. Historické hledisko – rozdělení na „předchůdce“ či „zakladatele diskurzu“ – k těm patří zejména Raymond Williams, Pierre Macherey a Pierre Bourdieu – a autory a autorky, kteří rozvíjejí (mimo jiné) i jejich podněty. 2. Hledisko jednotlivých literárněteoretických směrů; tak pod nový historismus spadají Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher(ová) a Marjorie Garber(ová), kdežto kulturní materialismus představují Raymond Williams, Alan Sinfield, Jonathan Dollimore a rovněž Catherine Belsey(ová) a Peter Stallybrass. 3. Tematické hledisko – studie převážně teoreticky, nebo historicky zaměřené. Nicméně podobně jako samotné přeložené texty, které se většinou nacházejí na rozhraní několika teoretických proudů či disciplín a studují více typů sociální praxe i médií, jsme ani my nechtěli studie rigidně uzavřít do určitého historického či metodologického kontextu; naopak – chtěli jsme jejich sblížením pomoci uvolnit energii a teoretické podněty, které v sobě nesou. V antologii jsme se tedy chronologickým ani typologickým zřetelem přísně neřídili; všechna tři výše uvedená hlediska se však do uspořádání textů promítají. Knihu jsme rozdělili do tří oddílů, které odpovídají již zmíněným třem velkým konceptuálním okruhům: Cirkulace: Texty v obězích; Reprezentace: Texty v historii; Ideologie: Texty v rozporech.

Úvodní oddíl Cirkulace: Texty v obězích shrnuje studie, v nichž převládá spíše teoretická problematika nebo synchronní hledisko: zvažují se zde hranice dílčích kulturních polí a způsoby jejich ustavování i překračování, a to buď na obecné rovině, nebo na konkrétním problému, žánru či v konkrétním období. Jako první jsme zařadili několik klíčových kapitol z knihy *Pour une théorie de la production littéraire* (Za teorii literární produkce, 1966) Althusserova žáka a spolupracovníka, představitele francouzského strukturalistického marxismu Pierra Machereye. Tento text působil na anglojazyčné (především britské) prostředí od roku 1978, kdy se objevil jeho první překlad (ten český mimo přítomnou antologii dosud neexistuje), a otevřel literárnímu myšlení obzor pro chápání literatury jako „produkce“ (která zde není myšlena

výslovně „materialisticky“, nýbrž spíše jako určitý typ vytváření skutečnosti jazykem) a jejího vztahu k ideologickým systémům. Literatura podle Machereye působí vůči ideologii jakýmsi bočním narušením, když ji vtěluje do neideologické formy. Následuje překlad části ústřední teoretické práce britského literárního a kulturního historika Raymonda Williamse *Marxism and Literature* (Marxismus a literatura, 1977). Kulturní materialismus (*cultural materialism*), který Williams inicioval, bývá někdy nesprávně chápán jako britská odnož amerického nového historismu; naše antologie dokládá, mimo jiné i prostřednictvím Williamsova textu, že jejich vztah je subtilnější a komplikovanější. Ve Williamsově práci jsou kulturní a literární produkce systematicky vztahovány ke své historické a materiální, zdánlivě non-signifikantní nebo nahodilé situaci a podobě. Do našeho svazku jsme zařadili rovněž studii Pierra Bourdieua „Formy kapitálu“ (Část francouzsky 1979, německy 1983, anglicky 1986), která shrnuje autorovu koncepci kapitálu – a to nejen ekonomického, nýbrž také sociálního a kulturního. Bourdieuův vliv na nový historismus, ale i spojitost s přístupem Raymonda Williamse (sociologie kultury, pojem „jednání“ nebo „praxe“, odmítnutí principu „nezájemovaného zálibení“ ad.) či Alana Sinfielda (otázka vztahu čtenářského subjektu, vzdělávacího kurikula a kulturní reprodukce) jsou nezanedbatelné. První oddíl obsahuje dále úvodní kapitolu z knihy Janice Radway(ové) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (Čtení milostných románů. Ženy, patriarchát a populární literatura, 1984), která je zakladatelskou prací v oblasti výzkumu čtenářství, respektive žen jako čtenářek. Radway(ová) jako jedna z prvních badatelek poukázala na význam materiálního rámce produkce a recepce knih (technologie knižního vázání, vydávání, distribuce a prodej, žánrové kategorie, místo a čas čtení) a na to, že čtenář(ka) má aktivní roli a funkci konzumovaných textů uzpůsobuje vlastním potřebám. Závěrečnou studií prvního oddílu je pak úvodní text známé práce Stephena Greenblatta *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Shakespeareovská vyjednávání. Oběh společenské energie v renesanční Anglii, 1988), v němž autor na příkladu Shakespeareova

díla zvažuje způsob zasazení divadelní produkce do širšího kulturního a společenského kontextu a specifika reprezentačního režimu a veřejného působení (energie, pojem převzatý z rétoriky) alžbětinského a jakubovského divadla. Z Greenblatovy analýzy vyplývají pro novohistorický přístup k textům a záznamům určité kultury nebo období závažné teoretické důsledky.

Druhý oddíl, Reprezentace: Texty v historii, obsahuje práce věnované historickým otázkám a/nebo problému dějin a jejich poznání, které se zároveň větší či menší měrou zabývají interpretací konkrétních literárních či výtvarných děl. Catherine Belsey(ová) se ve svém textu „Vytváření prostoru. Perspektivní vidění a lacanovské reálné“ (časopisecky 2002, poté v knize *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism*, Kultura a reálné. Za teorii myšlení o kultuře, 2005) věnuje otázce vztahu literárního a výtvarného zobrazování prostoru, jeho „vyplňování“ architekturou a způsobům budování prostorové iluze, přičemž využívá Lacanův psychoanalytický pojem reálné. Nový historismus v antologii reprezentují američtí badatelé Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher(ová) a Marjorie Garber(ová). První dva jsou autory společné knihy *Practicing New Historicism* (Nový historismus v praxi, 2000), z níž pochází zařazená studie „Trhlina ve zdi“. V této práci se Greenblatt s Gallagher(ovou) zabývají dvěma raně renesančními malířskými díly, tvořícími jediný oltářní celek – *Přijímáním apoštolů* vlámského malíře Joose van Genta a predelou Paola Uccella – a poukazují na to, že ačkoli obě představují dva zcela rozdílné režimy zobrazování, jejich spojení tyto režimy rozkolísává a vznáší zásadní teologické otázky víry a pochybnosti, skutečnosti a její reprezentace i fyzického a mimofyzického bytí. Text Marjorie Garber(ové) „Historická korektnost. Užití a zneužití dějin pro literaturu“ (původně v knize *Quotation Marks*, V uvozovkách, 2003) je založen na ústředním pojmu „historické korektnosti“ jakožto poněkud ironické analogie „politické korektnosti“. Autorka se zabývá hlavně fenoménem anachronismu v literatuře (a filmu) a na mnoha příkladech ukazuje, že očekávání „věrohodné, pravé historičnosti“, jakéhosi původního „základu“, stojí na marné snaze obejít principy zobrazování a znakového nebo textového

prostředkování. John Guillory je znám především svou knihou o literárním kánonu, v níž navazuje na Bourdieuovo pojetí kulturního kapitálu a kulturní reprodukce (*Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Kulturní kapitál. Problém utváření literárního kánonu, 1993). Jeho studie „Zrod pojmu médií“ (2010) je naproti tomu historickou sondou sledující odlišné významy a souvislosti tohoto slova i pojmu ve starších obdobích – tedy předtím, než začalo být ve druhé polovině 20. století automaticky spojováno s novými technologickými médii.

Do třetího oddílu Ideologie: Texty v rozporech jsme zařadili práce, v nichž se jako určující, či přinejmenším podstatné ukazuje hledisko ideologie nebo politiky v nejširším slova smyslu (včetně politiky sexuální a genderové). Text Petera Stallybrasse a Allona Whitea „Město. Stoka, pohled a znečišťující dotek“ (z knihy *The Politics and Poetics of Transgression*, Politika a poetika transgrese, 1986) je věnován obrazům velkoměsta 19. století (zejména Londýna), vykazujícím pozoruhodnou homologii mezi sociální topologií a dobovou buržoazní konstrukcí těla. Pro obojí je příznačný požadavek striktního oddělení čistoty a špíny, počestných měšťanů a chudiny, zamezení vzájemného styku a doteku, jak ovšem ukazují práce sociálních reformistů, romány i další dobové texty, je tato separace zároveň spojena s jistou fascinací. Z nejvýraznějších představitelů postwilliamsovskeho kulturního materialismu jsme vybrali práce Alana Sinfielda a Jonathana Dollimora, kteří se ke zkoumání politického rozměru literatury přihlásili přímo svým programovým sborníkem *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Shakespeare politický. Nové kulturněmaterialistické studie, 1985, rozšířené vydání 1994). Zřetel k politice a ideologii neopustili ani později, ale do středu jejich zájmu se dostaly zejména otázky sexuality. Kapitola z knihy Alana Sinfielda *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a queer moment, 1994) důmyslně zkoumá propojení konceptu zženštilosti jakožto atributu literárního dandyho s homosexualitou, ke kterému podle Sinfielda došlo až v průběhu slavných soudních procesů s Oscarem Wildem. Tuto svou tezi Sinfield dokládá na bohatém dobovém

materiálu, sahajícím od *Obrazu Doriana Graye* po záznamy soudních přelíčení. Rovněž v textu Jonathana Dollimora „Ti, kdo umění milují nejvíce, jej také nejvíce cenzurují“ (kapitola z knihy *Sex, Literature and Censorship*, Sexualita, literatura a cenzura, 2001) je téma sexuality podstatné, autor je však začleňuje do širší problematiky literární cenzury. Tvrdí, že oprávněnější je stanovisko těch, kdo literatuře připisují schopnost podvracet společenský řád a volají po její cenzuře, než těch, kdo literaturu chtějí pod záminkou jejího čistě estetického charakteru osvobodit od všech „vnějších“ zásahů; podle Dollimora svou argumentací pěstují jen sofistikovanější typ cenzury. Posledním textem naší antologie je stať Slavoj Žižeka „Přízrak ideologie“ z jím editovaného souboru textů *Mapping Ideology* (Mapování ideologie, 1994). Žižek v ní poukazuje na všudypřítomnost ideologie i ve zdánlivě „postideologické“ době po skončení studené války a s pomocí hegelovské analýzy a Lacanovy terminologie chápe ideologii formálně jako veškeré pokusy zahlazovat symbolickou a antagonisticky založenou povahu společenské „reality“.

Publikace *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* tedy přibližuje, jak vybraní autoři a autorky různými způsoby a prostřednictvím odlišného pojmového jazyka přistupují ke společnému centrálnímu problému: Jak rozšířit oblast (literární a umělecké) tvorby a recepce o širokou sociální dimenzi a naopak – jak rozumět „estetickým“ činnostem jako součástí společenského světa. Chce být impulsem nejen pro české literárněteoretické myšlení, ale ráda by též oslovila všechny badatele a další čtenáře, které zajímají otázky, jak lze „exkluzivní“ prostory kultury otevírat kulturním a materiálním souvislostem, jak je sociální a kulturní sféra spoluurčena způsoby představování si Druhého nebo vytváření fikce a jak texty, zobrazení, kulturní předměty, příběhy nebo způsoby vyjádření cirkulují jako kulturní útvary, jsou užívány i zneužívány dominantními společenskými silami a institucemi, ale také spoluutvářejí způsoby, jimiž lze ve sdíleném symbolickém prostoru o věcech a jevech světa mluvit a myslet.



Pracovní tým podílející se na vzniku publikace tvořili vedle editorů Richarda Müllera a Josefa Šebka další odborníci z oblasti literární teorie, filosofie a genderových studií, anglistiky a translatologie: Tomáš Chudý, Tereza Jiroutová Kynčlová, Marek Jurčík a Jan Matonoha. Přínos jednotlivých členů týmu se nevyčerpával přípravou překladů a úvodních studií, ale zahrnoval rovněž revize textů i koncepční diskuse.

Rádi bychom na tomto místě poděkovali Josefu Vojvodíkovi za odborné zaštitění grantového projektu *Texty v oběhu: reprezentace, ideologie, cirkulace*, jehož je tato kniha výstupem, ve druhém roce jeho řešení. Děkujeme rovněž Zdeňku Hrbatovi za cenné terminologické i věcné komentáře. Dík za terminologické konzultace při hledání neadekvátnějších překladů patří dále Josefu Fulkovi, Michaelu Hauserovi a Zuzaně Li. Zvláštní poděkování bychom rádi adresovali Reinhardu Kreckelovi z Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg za laskavé poskytnutí původního strojopisu nepublikované verze studie Pierra Bourdieua „Les espèces du capital“. V neposlední řadě pak děkujeme oběma odborným recenzentům, Petru A. Bílkovi a Jiřině Šmejkalové.

*Richard Müller a Josef Šebek*

Terminologicko-pravopisná poznámka: Pojem „kulturně materialistické myšlení o literatuře“, užívaný v této knize a figurující i v jejím podtitulu, není utvořen na základě ustáleného spojení „kulturní materialismus“, označujícího konkrétní literárněvědný směr, nýbrž má širší význam. Označuje takový druh materialismu, který se zabývá sférou kultury, aniž by ji redukoval na pouhou „nadstavbu“; „kulturně materialistický“ je tedy volné spojení příslovce s adjektivem, mezi nimiž píšeme mezeru. Podrobnější výklad viz výše a zejména v následující studii na s. 35, 36–62 a 64–67.

## OBMĚNY KULTUR, OHYBY MATERIALITY. K MYŠLENÍ KULTURNÍHO MATERIALISMU A NOVÉHO HISTORISMU

RICHARD MÜLLER

[H]istorie pracuje s dokumentární materialitou (knihy, texty, účty, registry, jednání, budovy, instituce, zákony, techniky, předměty, zvyky apod.), která představuje vždy a všude, v každé společnosti, spontánní či organizované formy trvanlivosti. Dokument není příhodný nástroj historie, jež by tak byla především a zásadně pamětí; historie je určitý způsob, jakým společnost poskytuje status mase dokumentů a jakým ji zpracovává, aniž by se od ní separovala. (Foucault 2002 [1969]: 15)

[P]ro formální záznamy o zkušenosti se neuchylujeme jen k bohatým zdrojům, jako je literatura, ale rovněž k historii, budovám, obrazům, hudbě, filosofii, teologii, politickým a sociálním teoriím, fyzikálním a přírodním vědám, antropologii, k celému rozsahu vědění. Obrácíme se též, jsme-li prozíraví, ke zkušenosti zaznamenané jinými způsoby: v institucích, společenském chování, zvycích, rodinných vzpomínkách. Literatura má životně důležitý význam, neboť představuje formální záznam zkušenosti a prostřednictvím každého díla současně i průnik s běžným jazykem, jenž se z větší části zachovává jinak. (Williams 1963 [1958]: 248–249)

Netřeba, myslím, podrobněji dokládat, že materialistické přístupy ke zkoumání literárních a kulturních fenoménů vyvolávají v českém prostředí, a to nejen vědeckém, nedůvěru. Jen povšechné srovnání současné české a anglofonní literární vědy a kritiky naznačuje, nakolik je situace paradoxní. Po desetiletích, kdy za oficiální „filosofické“ dogma platil v soubor floskulí zploštělý marxismus-leninismus, je u nás materialistické a marxistické

myšlení dosud poznačeno stigmatem ideologického apriorismu, ne-li vražedné ideologie. Ve vývoji anglofonní literární vědy, probíhající na druhé straně železné opony, se naopak marxistické a materialistické inspirace staly od 70. let minulého století a výrazně pak v 80. a 90. letech významnou silou, která pozměnila celý obraz disciplíny; materialistické myšlení postupně metamorfovalo v různé podoby a natolik se vstřebalo do dnešních studií literatury, kultury a médií v anglofonním světě, že značnou část jeho současné literárněvědné produkce (ovlivňující pochopitelně i tu českou) bez alespoň základního porozumění těmto trendům nelze plně pochopit. Pokus o vysvětlení kontextu, intelektuální a institucionální genealogie anglofonního materialistického myšlení o literatuře je tedy nepochybně na místě. Jeho cílem (i ambicí celé této antologie) je rovněž ukázat, že daný typ reflexe umožňuje nahlížet literární produkci a recepci – a také uvažování o nich – ze zorných úhlů, k nimž zůstávají programově dematerializující přístupy nutně slepé. Co všechno se však míní pojmem „materialismus“ a nakolik je či není tento pojem jednotný? I to je otázka, na niž budeme hledat odpověď.

Následující stránky volí za první klíč k uchopení zmíněného druhu myšlení dílo velšského literárního a kulturního historika a teoretika Raymonda Williamse (1921–1988; viz též úvod zde na s. 155–161). Činí tak ze dvou hlavních důvodů. Tím prvním je fakt, že Williamsovy práce, jakkoli mají v anglofonní sféře humanitně orientovaného myšlení dosud značný vliv a iniciační podněty, které přinesly literární vědě a kulturním a mediálním studiím, jsou nezpochybnitelné, se u nás rozsáhlejší reflexe nedočkaly. Druhý, podstatnější důvod je ten, že Williamsovo dílo se zapsalo do počátků všech tří literárněvědných směrů, na něž se naše antologie zaměřuje a jimiž jsou kulturní studia,<sup>1</sup> kulturní materialis-

<sup>1</sup> Z variantních českých názvů pro původně anglický termín *cultural studies* (kulturní nebo kulturní studia) volíme ten druhý; potřeba vyčlenit obecný význam „týkající se kultury“ od významu „jsoucí na určitém, zpravidla vysokém stupni kultury“ zavedením poněkud neústrojného tvaru „kulturní“ (zřejmý důsledek překladu z angličtiny) se nám nezdá opodstatněná i proto, že tatáž dvojznačnost

mus a poetika kultury (jinak též nový historismus). Ve slově kultura (a ve slovech z něj odvozených) rezonují postupy Williamsových úvah, dlouhodobě věnovaných právě „kultuře“, různým významům tohoto slova, jeho vnitřním antinomiím, jejich spletité historii a jejím důsledkům. „Kultura“ má ve Williamsově pojetí až traumatický status: „Víte, kolikrát jsem si přál, abych to zatracené slovo nikdy nebyl býval slyšel?“ (Williams 1981b: 154, v rozhovoru pro časopis *New Left Review*). Podívejme se tedy nejprve na slovo a pojem „kultura“. Jaké významy jsou v něm zaklety – a proč je „zatracené“?

Za úhelny kámen Williamsova intelektuálního názoru lze považovat *odmítnutí výlučného, čistě autonomního postavení „kulturní“ a literární tvorby, spjaté s přesvědčením o klíčové úloze „kultury“ (a v jejím rámci řeči, psaní a čtení a obecně sdělování) v celku společnosti*. Tento postoj se zformoval společným promítnutím Williamsova filologického vzdělání, jeho velšských kořenů, zkušenosti z oblasti vzdělávání dospělých (Oxford), veřejného působení v hnutí nové levice (*New Left*) a studií, později pedagogického působení na University of Cambridge.<sup>2</sup> Přímý předobraz

poznává rovněž anglické slovo *cultural*; z těchto důvodů nemluvíme o „kulturním“, nýbrž o „kulturním materialismu“ (a kulturních, nikoli „kulturních“ dějinách).

<sup>2</sup> Williams absolvoval studia anglistiky na Cambridgi v letech 1939–1946 (s přerušením od roku 1941, kdy narukoval do britské armády, až do konce války; účastnil se také ofenzivy v Normandii). Po působení na Oxfordu v oblasti vzdělávání dospělých v letech 1946–1961 se na Cambridge vrátil jako odborný asistent (Fellow). O zmíněné osobní zkušenosti (dráze, která ho vedla z velšské proletářské vesnice Llanvihangel Crucorney do cambridgeského milieu) později v eseji „Culture is Ordinary“ (Kultura je obyčejná, 1958) píše: „Nesklíčovaly mě staré budovy, neboť jsem přišel z krajiny, do jejíž tváře jsou viditelně vepsány stopy dvoutisíciletých dějin. [...] Učení bylo obyčejné; učili jsme se, kde to šlo. [...] Tady [v univerzitní *tearoom*] byla kultura ve zvláštním smyslu, který jsem dosud neznal: vnější a okázalý znak zvláštního druhu lidí, kultivovaných lidí. Z valné části nebyli zvlášť učení; umění nepraktikovali; ale měli to pojištěné a taky to člověku dávali najevo. Předpokládám, že tam stále jsou, stejně okázalí jako dřív, ale i oni musí slyšet zvenku jakýsi nezdvořilý halas“ (Williams 2001 [1958]: 12). Williams v témže textu odmítá i jiné zbarvení slova kultura, spjaté se slovy jako *highbrows* (hanlivě „intelektuál“) nebo *superior prigs* (přibližně „povýšený pedant“) a „materialistickou“ kritikou „vysoké

restriktivního, „oxbridgeského“ pojetí kultury, soustředěného na procedury hodnocení, které zahlazují historickou *situovanost* vlastních hodnotových kritérií, nachází Williams v Arnoldově výměru „Kultury“ z knihy *Kultura a anarchie* (1869, čes. 2014). Kultura je podle Matthewa Arnolda to nejlepší, co kdy bylo na světě myšleno a řečeno; úsilí o dokonalost; *sweetness and light* (doslova sladkost a světlo, tj. krása a harmonie, lidská přirozenost dokonalá po všech stránkách – spojení původně použité Jonathanem Swiftem v satirickém pamfletu *Bitva knih*, 1704, které poukazuje k hodnotám antické, především řecké kultury) atd.<sup>3</sup> V kontextu této linie, která ve 20. až 40. letech vyústila v myšlení nové kritiky (*New Criticism*), polemizuje Williams bod po bodu s Leavisovým „organickým společenstvím“ (*organic community*)<sup>4</sup> a románovou „velkou tradicí“ (*great tradition*; např. Leavis 1948),<sup>5</sup> odkrývá jed-

kultury“; v češtině dané konotace dobře známe z budovatelského jazyka lidově-demokratického Československa a slov jako „intelektuální“. Přesto je Williamsův jazyk v jistém smyslu do češtiny nepřeložitelný. (Konotace jsou, přibližně řečeno, střednědobá paměť jazyka a kultury: sama informace o „proletářském původu“ vzbuzuje v českém kulturním rejstříku rozpaky. Část této nepřenositelnosti jde na vrub nesrovnatelnosti vývoje „východního“ a „západního“ marxismu.)

<sup>3</sup> „Celkový záměr tohoto eseje je doporučit kulturu jako velkou pomoc, jak vyjít z našich současných těžkostí; kulturou se myslí úsilí o naši celkovou dokonalost v tom smyslu, že se seznámíme s tím nejlepším, co bylo po celém světě myšleno a řečeno o všech záležitostech, jež se nás bytostně týkají, a že s pomocí této znalosti nasměrujeme proud čerstvého a svobodného myšlení na naše zažité názory a návyky, které nyní spolehlivé, ale mechanicky držíme, a namlouváme si přitom, že spolehlivost v této věci je ctností, jež může vyvážit spoušť, kterou natopíme svou mechaničností“ (Arnold 2014 [1869]: 38; překlad je zde i v následujícím citátu z této knihy upraven).

<sup>4</sup> „To, co jsme ztratili, je organické společenství spolu s živoucí kulturou, již toto společenství ztělesňovalo. Lidové písně, lidové tance, cotswoldské chalupy a rukodělné výrobky jsou znaky a projevy něčeho většího: umění života, uspořádaného a pravidelného způsobu žití včetně sociální kultury [*social arts*], pravidel společenských styků a citlivého přizpůsobování se, které vyrůstalo z pradávnej zkušenosti, přírodnímu prostředí a ročnímu rytmu“ (Leavis – Thompson 1964 [1933]: 1–2).

<sup>5</sup> Catherine Belsey (ová) tuto představu shrnuje z kritického (až parodického) odstupu: „Máme čtyři velké anglické romanopisce, tvrdil F. R. Leavis paradoxně široké obci učitelů, vědců i čtenářů penguinských paperbacků. A pak je tu samozřejmě D. H. Lawrence. Ale *nakolik* významný byl Dickens, který se už ve své době dočkal

nu po druhé slabiny Eliotovy argumentace pro kultivaci tradiční, hierarchicky rozvrstvené společnosti (viz Eliot 1939; 1948). Tato *zuzující* pojetí „Kultury“ jsou podle něj spojena s „praktick[ým] oddělení[m] určitých morálních a intelektuálních činností“ (Williams 1963 [1958]: 17), k němuž došlo v průběhu 19. století, v Anglii zejména v kontextu prudkého průmyslového rozvoje (a „uctívání strojů“, Arnold 2014 [1869]: 39). Kulturu není podle Williamse bezpodmínečně nutno vnímat jako poslední záchranou instanci, která může čelit moderní industriální a kapitalistické společnosti, nebo jako „odvolací soud lidství“ (Williams 1963 [1958]: 17) – což je právě perspektiva, která je různým způsobem přítomna ve vizích Arnoldových, Eliotových, Leavisových a celé moderní tradice anglického myšlení o kultuře a společnosti (*culture and society*).

Pojem kultury je pro Williamse především místem rozporů a různých vývojových linií moderních západních společností, bojištěm protikladných sil, komplexem stále se formujících významů. V dílech jako *Culture and Society, 1780–1950* (Kultura a společnost v letech 1780–1950, 1958), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Klíčová slova. Slovník kultury a společnosti, 1976) nebo *Culture* (Kultura, 1981) tedy Raymond Williams pouze nerozplétal významově zatížený pojem: „Vývoj slova *kultura*“ je podle něj „záznamem řady důležitých a stále pokračujících reakcí na [...] změny v našem sociálním, ekonomickém a politickém životě a toto slovo může být samo o sobě chápáno jako svého druhu mapa, s jejíž pomocí může být povaha těchto změn zkoumána“ (Williams 1963 [1958]: 16). S pomocí rekonstrukce „kultury“ lze postihnout skutečné historické pohyby, které se v dějinách tohoto slova

velké popularity a úspěchu? Možná že *Zlé časy* by do kánonu patřit mohly. A Thomas Hardy, zřejmě nejzhavější kandidát na kanonizaci mezi populárními romanopisci? Á, to je ošidný případ. Co se týkalo poezie, Leavis s T. S. Eliotem silně prosazovali Johna Donna, zatímco John Milton představoval v očích téže dvojice špatný vliv, neboť uvedl do rodných rytmů lidové angličtiny latinský prvek. Hodnotové soudy v rámci toho všeho byly nelostné, ale postoj k lidovosti byl neobyčejně dvojnásobný: ve vztahu k minulým kulturám byla posuzována kladně, když ale přišlo na současnost, přistupovalo se k ní s hlubokou nedůvěrou“ (Belsey 2003: 20).

ozývají, avšak ono samo, a tedy i jeho rekonstrukce, se na těchto spleťtých momentech současně podílejí. Williamsův projekt má v sobě takto zakódován určitý angažovaný a zároveň metodologicky přísný étos.<sup>6</sup> Ve zmiňovaných textech se Williams opakovaně navrácí ke všem liniím i zkratům, kterými tento pojem v novověku prochází, především pak v britském kontextu – od osmnáctého století u politického teoretika a zakladatele moderního konzervatismu Edmunda Burka (autora *Úvah o revoluci ve Francii*, 1790, čes. 1997) a antirepublikanisty a kritika industrialismu Williama Cobbetta až po své novokritické současníky T. S. Eliota a F. R. Leavise, a též George Orwella („socialistu, který zpopularizoval tvrdou a zdrcující kritiku myšlenky socialismu a jejích stoupenců“, *ibid.*: 277).

Slovo kultura je původně odvozeno z latinského *colere* (vzdělávat půdu, pěstovat, ctít) a jeho první postantický význam se vztahoval k zemědělství: nejprve ve staré francouzštině a pak v dalších evropských jazycích označovalo pěstování plodin nebo chov zvířat.<sup>7</sup> Williams si podrobněji všímá první moderní proměny pojmu, když „kultura“ stane jako to, co je vnitřně lidské (umění, víra, rodinný a osobní život), proti vnějšímu významu „civilizace“. Tento pohyb mezi oběma pojmy a pojetími počíná Jeanem-Jacquesem Rousseauem a pokračuje v romantickém hnutí. Po většinu osmnáctého století, jak Williams dokládá, však ještě zůstávají oba pojmy – civilizace a kultura – víceméně zaměnitelné, přičemž označují vývoj, jehož hybatelem je člověk sám. Oba zároveň poznamenává jistá dvojznačnost: kultura i civilizace mohou znamenat vrcholný řád, anebo také dosažený stav určitého obecného –

tj. „kulturního“ nebo „civilizačního“ – vývoje. Na rozpojení obou pojmů se pak silně podílí německá romantická filosofie a pojem *Kultur* (pro zprostředkování německé romantické tradice bylo v Británii klíčové dílo Samuela Taylora Coleridge a Thomase Carlylea), když se civilizace začne jevit jako úroveň materiálního vývoje společnosti měřitelná stupněm vyspělosti průmyslu a kultura jako hlubší rozměr lidského rozvoje, procesy sebeutváření lidské společnosti v duchovním, intelektuálním a estetickém smyslu ztělesněné kulturními díly. Pro Williamse je s touto polarizací spojen už Johann Gottfried Herder; yaleský literární teoretik Geoffrey Hartman v tomtéž kontextu sleduje dílo Johanna Gottlieba Fichte, Novalise a Friedricha Schillera (viz Hartman 1997, též Bennett 2005). Herder rovněž zakládá komparativní společenský smysl pojmu „kultura“ (*Ideje k filosofii dějin lidstva*, 1784–1791, čes. 1941), když mluví o „kulturách“ v množném čísle (různé kultury, na rozdíl od kultury jako takové, chápané z evropského hlediska, nevysvětluje obecný rozum nebo obecná historie: „každý národ je národ: má svůj národní ráz, jako svou řeč; oblast, v níž žije, sice po nich rozestře jednou jednotný ráz, po druhé pouze jakýsi lehký závoj, který však nemění původní kmenový ráz národa“ (Herder 1941 [1784–1791]: 133). Kultury jsou různé celkové způsoby života;<sup>8</sup> sestávají z veškerých praxí a předmětů, které odlišují jednu kulturu od druhé. Odtud vede linie ke „kultuře“ jako zásadnímu společenskému konceptu a jeho speciálnímu významu pro sociologické i antropologické myšlení.

Z těchto proměn vychází kolísání pojmu mezi *dvěma odlišnými, avšak spojitými chápáními*, jež se Williams snaží zmapovat a zároveň skloubit. Zprvč antropologické a sociologické pojetí kultury jako celkového způsobu života určité společnosti, kam spadají veškeré praxe a zvyky ztělesňující život této společnosti v daném historickém čase. Zadruhé estetické, formativní pojetí kultury jako imaginativní a intelektuální činnosti, umění a vědy.

<sup>6</sup> Politicky a intelektuálně jeho stanovisko vychází z představy radikálně demokratické, integrované a socialisticky založené společnosti, ze silného antikapitalismu a také z odporu vůči stalinistické verzi marxismu či marxleninismu (srov. Calhoun 2000 [1990]).

<sup>7</sup> Terry Eagleton, Williamsův žák, který „ideji kultury“ věnoval stejnojmennou monografii, rozvíjející Williamsovy podněty, k tomuto počátku poznamenává: „Tento pojem [...] ve své sémantice mapuje historický posun samotného lidstva od venkovské k městské civilizaci, od chovu vepřů k Picassovi, od orání půdy k rozštěpení atomu“ (Eagleton 2001 [2000]: 9–10).

<sup>8</sup> První obecný sociální smysl pojmu kultura nachází Williams formulován ve spise *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*, 1725, čes. 1991) Giambattisty Vika (Williams 1963 [1958]: 331; 1981a: 15).

Jestliže Williams odmítá založení Arnoldovy vize v *Kultuře a anarchii* (poznat a následovat to nejlepší, co bylo na světě řečeno a napsáno, harmonie krásy a oduševnění), je to mimo jiné proto, že tradiční hodnoty a vkus nízkých sociálních skupin nepovažuje za esenciálně pokleslé. Kultura je podle Williamse „obyčejná“; „masy“ – slovo, jímž se v tradici myšlení o „společnosti a kultuře“ posiluje koncepce menšinové kulturní elity<sup>9</sup> – neexistují. „Neuvažuj, já ani nikdo jiný, o svých příbuzných, přátelích, sousedech, kolezích, známých jako o masách. Masy jsou vždycky ti druzí, ti, které neznáme anebo znát nechceme. A přesto v naší společnosti tyto druhé pravidelně vidáme v jejich nespočetných obměnách, stojíme fyzicky vedle nich. Jsou tady a my jsme tu s nimi. A to je právě ono. I my jsme pro ostatní masy. [...] Ve skutečnosti žádné masy neexistují. Existují pouze způsoby vnímání lidí jako mas“ (Williams 1963 [1958]: 289).

Jak český čtenář snadno zaznamená, Williamsova rekonstrukce a interpretace spleťtých cest slova kultura vychází z kulturního (sic!) kontextu britské angličtiny. V tom se do jeho koncepce promítá Herderovo výmarské dědictví. V českém kontextu je Herderovo myšlení, jak známo, spjato s národním obrozením: s jeho pojetím řeči jako odrazu duše národa, s jeho pojetím národa jako jazykové pospolitosti (a pospolitosti v původu) a se slavnou pasáží z *Idejí* (na niž upozorňuje Josef Dobrovský v dopise Václavu Fortunátu Durychovi z roku 1792), v níž vynáší mírumilovnou a pohostinnou povahu Slovanů a prorokuje jim probuzení a emancipaci.<sup>10</sup> Zvláštní povaha české národní situace na přelomu osmnáctého a devatenáctého století propůjčila slovu „kultura“ specifické konotace. Ty souvisejí právě se vztahem williamsovských entit, společnosti a kultury; Vladimír Macura vyjadřuje tento vztah následovně:

<sup>9</sup> Rovněž u Arnolda – a to naznačuje jednu nitku, jež oba myslitelé spojuje – je ovšem důležitá sociální myšlenka (srov. Arnold 2014 [1869]: 100).

<sup>10</sup> Viz Loužil 2005. Jaromír Loužil si všimá toho, jak byly Herderovy myšlenky přizpůsobovány českému národněobrozenkému programu, a víceznačnosti Herderovy koncepce humanity i národa (ten je dán původem, jazykem, ale i historicky; jazykem je ovšem častěji míněno to, co obecná lingvistika nazývá jazykovou skupinou).

„Česká kultura je [...] budována jako ‚idea‘, ve snovém prostoru, který Hněvkovský označil jako ‚nadpovětné planiny Ideálu‘. [...] Už sám o sobě je kulturní výtvar vyjádřením, zpřítomněním sociálního prostředí, které ke svému plnému fungování potřebuje. České literární dílo vznikající jako součást jungmannovské kultury tak již jako kulturní výtvar vyzařovalo ze sebe dosud ve skutečnosti prakticky neexistující české publikum a s ním i celou zvláštní ‚českou společnost‘. Samozřejmě, vyzařovalo ‚českou národní společnost‘ pouze jako iluzi a fikci, ale produkovalo ji jako iluzi již zcela automaticky, bez zvláštního úsilí ze strany autorské. Autor mohl tuto iluzi jen posílit zvlášť zvolenými prostředky“ (Macura 1995 [1983]: 104). Konstruktivní charakter „kultury“ je v tomto případě mimořádně silný, kultura dokonce jako by předcházela (plně rozvinutou) společnost a byla podmínkou a počátečním impulsem samotného jejího utvoření. Konstitutivní role kulturních tvůrců v českých dějinách, nebo spíše jejich mytologií, je dobře známa a tento mýtus se v jisté podobě (povětšinou nářku nad úpadkem této vrstvy a jejího vlivu) uplatňuje dodnes; s tím se zároveň pojí různé formy oddělení kulturních elit od české společnosti (srov. osudy výkladu, jak tuto úlohu ztělesňoval Václav Havel, v českých médiích i v obecném povědomí).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Srov. úvahu Karla Hvižd'aly ve sborníku *Kultura v médiích* (2004), obsahujícím příspěvky ze symposia uspořádaného Obcí spisovatelů a Radou uměleckých obcí: „Kultura je synonymum pro řád, a čím je tento řád složitější, sofistikovanější a čím víc má vrstev, tím je kultura vyšší. [...] Tak je tomu ve staré Evropě. V Čechách a na Moravě či ve Slezsku se ale slovo kultura většinou používá jen jako synonymum pro umění.“ Hvižd'ala zúžení slova kultura spojuje s komunistickým převratem roku 1948 a chce mu vrátit jeho původní širší smysl. Argumentuje takto: „Paradoxní je, že se tak [tj. zúžení obsahu slova kultura] děje i po našem faktickém připojení ke staré Evropě, kde slovo kultura má – alespoň mezi elitami – původní obsah. [...] Jestliže média na našem zprostředkování se starou Evropou nepracují, respektive se spojují jen s tím nejpokleslejším, co tam je, a ne s elitami, které odjaktěživa svět spojovaly, naopak se silně podílejí na našem únosu“ (*Kultura v médiích* 2004: 15–16). Většina (jiné slovo pro „masy“) „touží po pohodlném zapomnění“. „Úkolem spisovatelů a novinářů“ je „převzít úkoly médií“ atd. Hvižd'ala se v dobré víře v kultivaci „mas“ a kulturní pokrok přimyká k obrozené rétorice, obohacuje ji o motiv návratu do Evropy (převzatý ze slavné úvahy Milana Kundery),

Různé obsahy a konotace slova „kultura“ (kulturní rubrika je ta, která se nevěnuje politice, ekonomice a sportu; chodíme do práce a občas za „trochou kultury“; mluví se o „kulturním šoku“ a „mezikulturním dialogu“; „probiotická kultura“ konotuje zdraví, „nanokultura“ pokrok atd.) potvrzují výše naznačená pnutí. Ve všech těchto i dalších případech máme co do činění s antinomiemi neodmyslitelnými od různých dějinných tendencí moderních západních společností a jejich interpretací, zároveň se však stáváme součástí procesu, který není uzavřen, tradice tenzního vztahu mezi určitou společností a její tzv. kulturou.<sup>12</sup>

Williams se k pojmu kultury vracel až do 80. let a tento prvotní impuls – propojení jejího sociologického (nebo antropologického) a estetického smyslu, spojení tvořivosti s pocitem sociální solidarity – v jeho myšlení zůstal patrný. V průběhu let a v kontextu různých jeho prací se přeskupovaly akcenty, s nimiž s tímto pojmem pracoval: kultura jako celkový způsob života i jako tvorba významů a hodnot (*Kultura a společnost v letech 1780–1950*, 1958); kultura jako konstitutivní lidský proces včleněný do celkového společensko-materiálního pohybu (*social material process*; *Marxism and Literature*, Marxismus a literatura, 1977); kultura jako konstitutivní systém značení (*signifying system*; *Kultura*, 1981). Ve všech těchto definicích jsou ale obsaženy tyto základní rysy: 1. kultura není odvozenou sférou ideální činnosti závislou na sociálních a materiálních determinantech; 2. naopak sama vždy nabývá materiálních podob; 3. je hlavním konstitutivním prvkem společnosti, utvářející i utvářenou silou v pohyblivém a složitém společenském poli<sup>13</sup> a 4. je součástí celku společnosti a jejich dějin a v rámci tohoto celku musí být myšlena.

odkud jsme byli zlým (zde východním) sousedem vytrženi. Nad výrokem „Kultura je obyčejná“ by tedy Hvízd'ala patrně jen pozvedl obočí.

<sup>12</sup> Terry Eagleton k tomu v knize *Idea kultury* píše: „Pro kulturu je tedy příznačné rozdělení, jehož překonání nám sama nabízí“ (Eagleton 2001 [2000]: 41).

<sup>13</sup> „[Sociologie kultury] chápe kulturu jako systém značení, jehož nezbytným prostřednictvím (byť spolu s dalšími prostředky) je společenský řád komunikován, reprodukován, zažíván a myšlen“ (Williams 1981a: 13).

Jestliže se v 80. letech mluví o *kulturním obratu* a poukazuje se na určitý soubor prací ze 70. let (především Hayden White, Clifford Geertz, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, viz Bonnell – Hunt – Biernacki 1999), za jeho představitele i anticipátora je třeba považovat též Williamse. Paralelně a mimo bezprostřední souvislost s Williamsovou *Kulturou a společností* vychází v roce 1957 soubor Barthesových *Mytologií*; rovněž v nich se pole rozboru kulturních významů a způsobů jejich konstrukce podstatně posouvá a v důsledku rozšiřuje, byť, alespoň co do metodologie, spíše v synchronním rozměru.<sup>14</sup> Ve svém retrospektivním hodnocení Williamsova vlivu na kulturní studia si Catherine Gallagher(ová) (1992) všímá šíře, které slovo kultura postupně nabylo. Její polemika s Williamsovým pojetím kultury zde bude sloužit jako předznamenání pozdějšího výkladu věnovaného shodám a rozdílům mezi kulturním materialismem a novým historismem, neboť poodkrývá třecí plochy mezi oběma směry, jež bývají často spojovány (a také mylně zaměňovány). Gallagher(ová) – představitelka nového historismu – upozorňuje na jeden paradoxní moment v tom, jak se kultura (*culture*) ve Williamsových stopách vymezila vůči definici kultury s velkým „K“ (*Culture*) podle Matthewa Arnolda. „[P]ro Arnolda a jeho následovníky neměla ‚Kultura‘ nic než antonyma; [...] soupis věcí, které ke Kultuře nepatřily, byl dlouhý a podrobný: příroda, společnost, novodobá civilizace, ekonomika, technologie, průmysl, všeobecné vzdělání, hromadné sdělovací prostředky, každodenní život, většina forem politiky a samozřejmě anarchie“ (ibid.: 80).<sup>15</sup> S kulturním obratem

<sup>14</sup> V širším kontextu poválečného diskurzu humanitních věd mělo na koncept kultury zřejmě největší dopad dílo francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse, tento dopad se však rozbíhá do různých směrů. Jakkoli se Lévi-Strauss zajímá spíše o synchronní pojem „kultury“ (systém jejich hloubkových struktur a jejich logických transformací), jeho rozlišení „kultury“ a „přírody“ oba pojmy problematizuje, respektive dynamizuje.

<sup>15</sup> Srov. též *Úvahy o světových dějinách* (psáno 1868–1873) Jacoba Burckhardta, jejichž ústředním motivem je vzájemná provázanost tří „potencí“: kultury, náboženství a státu. Kultura – „svět všeho dynamického, [...] co si nečiní nárok na povinnou platnost“ – působí na stát a náboženství spontánním „modifikujícím

se stává kulturním naopak téměř všechno, „fenomény utvářené jak zevnějšku, tak zevnitř [...], materiální i symbolické, spjaté se sociální třídou i genderem stejně jako s etnickou a rasovou příslušností, s náboženstvím, jazykovou skupinou, oblastí, profesí, národností, historickým obdobím atd.“ (ibid.).<sup>16</sup> Kultura označuje celou lidskou skutečnost, jak s ohledem na specifičnost jejích jednotlivých projevů, zvláštní povahu fenoménů konkrétního prostoru a času, tak vzhledem k všeobecnosti věcí, jimž je společné pouze to, že jsou utvářeny a interpretovány člověkem. Gallagher(ová) vposledku na určité úrovni spatřuje paradoxní spojitost obou původně opozitních termínů – Arnoldovy Kultury a kultury multikulturní. Tato spojitost spočívá v nemožnosti deskripce, ve svébytnosti a jedinečnosti, která se zdá být společným jmenovatelem všeho toho, co jiné společné rysy nemá. Arnoldova velká díla kultury spojuje pouze to, že je nelze postihnout pozitivními pojmy nebo charakteristikami, že se vzpírají přesnému popisu: „Arnoldovská kultura je v neustálé krizi signifikace“ (ibid.: 81). Vyprchala-li s kulturním obratem víra v transcendentní, univerzální principy lidství a výsadní roli umění v jejich vyjádření, ona nevyčerpatelnost značení náhle zasahuje celou oblast kultury, každý kulturní fenomén, zapuštěný do singulární sítě dobových vztahů, v úplnosti neopsatelný, stavící se každé symbolizaci na odpor.

a rozkladným vlivem“, odpovídajíc „materiální a duchovní potřebě v užším slova smyslu“ (Burckhardt 1996 [1905]: 26, 52). Švýcarský historik do souhrnného výrazu těchto užších, avšak bytostných potřeb společnosti začleňuje vedle umění, básnictví a vědy rovněž družnost a formy techniky.

<sup>16</sup> Expanze pojmu kultury by byla nemyslitelná bez peripetií ve vývoji strukturalismu a sémiotiky v kontinentální Evropě a tzv. obratu k jazyku; srov. první anglické překlady prací, jako jsou Barthesovy *Mytologie* (1972; originální vydání 1957), Foucaultovy *Dějiny šílenství* (1967; 1961), *Pour une théorie de la production littéraire* (Za teorii literární produkce) Pierra Machereye (1978; 1966) nebo *De la gramma-tologie* (O gramatologii) Jacquesa Derridy (1976; 1967). Byť se koncept kultury záhy rozpíná nad rámec původních Williamsových intencí, jeho práce představují jeden ze zásadních podnětů tohoto rozšíření. V úvahách zmíněného Geoffreya Hartmana je smysl pojmu „kultura“ vposled spojen s otázkou uchování kulturní diference; pro Williamse je to problém, jak neztratit pocit společného.

Možná nejzajímavější na těchto postřezích Catherine Gallagher(ové) je v přítomném kontextu ten fakt, že tato charakteristika „kulturního“ – to, co je historicky specifické, singulární, zároveň je však součástí veškeré interpretovatelné (tj. kulturní), v úplnosti ale nepostižitelné skutečnosti – odpovídá způsobu, jímž s onou kategorií pracují právě noví historikové. Následující pasáž v citovaném eseji vyjevuje rozdílnost Williamsova projektu a nového historismu podle Gallagher(ové). Její polemika se týká již citované Williamsovy definice kultury jako konstitutivního značícího systému (*signifying system*). V knize *Kultura* velšský teoretik naznačuje dvě limity značení, hranice, na nichž se vytrácí znakovost znaku. Na jedné straně je to ta oblast, kde značení přechází v nonsignifikantní, neznačící materialitu (např. potrava, hmotné udržování života); na straně druhé ten případ, kdy se značení stýká s pouhým opakováním, které vyprazdňuje vnitřní značící funkci znaku (oběživo).<sup>17</sup> Signifikace a non-signifikace jsou vždy propojeny: značící praxe je přítomna v neznačících aktivitách, zatímco materiální či hmotný rozměr je, v jakkoli „rozptýlené“ podobě, vlastní všem značícím systémům.<sup>18</sup> Značení a neznačení je otázkou míry; můžeme nicméně říci, že v obou limitách se signifikace rozpouští (*dissolves*), byť zcela nemizí. Ačkoli je samozřejmě možné podrobit jak jídlo, tak peníze sémiotickému rozboru, nacházejí se ve své běžné manifestaci (interpretaci) nejbližší sféře non-signifikace. Tak jídlo je ve své primární funkci utišení hladu nejméně značící, a naopak: signifikační hodnota mince, která ztratila peněžní hodnotu a neslouží již za prostředek obchodní směny, nýbrž se například stává muzejním artefaktem, vzrůstá.

<sup>17</sup> První z příkladů uvádí Gallagher(ová), nikoli Williams.

<sup>18</sup> Jan Mukařovský v tomto kontextu mluví o bezprostředních a znakových funkcích (vedle dalších dvou pólů své fenomenologicky fundované klasifikace funkcí, subjekt–objekt, praxe–teorie; Mukařovský 1966 [1942]); tam, kde Mukařovský mluví o uměleckém překódování a orientaci znaku na subjekt, vede Williamse jeho širší téma k výkladu o signifikaci jako praxi, jejímž nositelem musí vždy být jednající člověk. V určité fázi výkladu (jak stanovit rozsah estetická, resp. signifikace) je však postup analogický.

Gallagher(ová) namítá, že ve stanovení těchto limit je přítomen rozpor. Není snad opakovatelnost a transcendence fyzické substance podstatou znaku? V souladu se saussurovskou sémiologií říká, že značení závisí na uzavorkování, minimalizaci materiality značitele a že nejefektivnější značicí systémy vpouštějí do hry pouze difference, významy utvořené s odtržením hmotné stránky nositele znaku, jeho arbitrárním spojením s hodnotou; hodnota je takto dána pouze v diferencí (*différence*). Pro Gallagher(ovou) je nejvýmluvnějším, „nejčistším“ příkladem značicího systému moderní doby právě systém peněžních cirkulačních prostředků. Moderní bankovní systémy jsou principiálně založeny na dematerializaci oběhiva, pokud možno co největším oddálením (imaginární) hodnoty mince, později bankovek (nyní elektronicky transmittovaných dat) od materie, která tuto hodnotu uchovává. Tak je tomu proto, že v případě drahých kovů (zlata atd.), tj. v předmoderním peněžním systému, je inherentně obsažena nestabilita: váha zlaté mince má zajišťovat její pravou hodnotu, s její cirkulací však tato hodnota nepozorovatelně klesá. Pro tuto systémovou „trhlinu“, rozdíl „mezi ideálním, nominálním značitelem odpovídajícím zjevné hodnotě a materiálně znehodnoceným značitelem, který redukuje znak na funkci její skutečné, tj. kontingentní hodnoty, se ujal název *aggio* [z it. *aggio*]“ (Brian Rotman, cit. in Gallagher 1992: 86). Moderní ekonomická teorie (jak ji ustavuje již jeden z jejích zakladatelů Adam Smith) a onen zásadní moment ve vývoji bankovníctví, kdy byly zlaté mince nahrazeny kovovými mincemi s konvencionálně stanovenými rysy, tedy závisí na tomto oddělení symbolické stránky cirkulujícího znaku (tj. distinktivních rysů) od jeho vnitřních vlastností (skutečného množství cínu, niklu, mědi atd.). Právě tato principiální symbolizace (dematerializace) je podle Gallagher(ové) kořenem efektivity, pohyblivosti a moci značicích systémů obecně.

Williams a Gallagher(ová) chápou „značicí systém“ (*signifying system*) odlišně: pro Gallagher(ovou) je značicí systém, jak bylo řečeno, dematerializací označujícího založen; Williams klade důraz na to, že značicí systém materialitu v různé míře obsahuje (i neznacící praxe a instituce jsou přitom spojeny se svou

materiální realizací). Gallagher(ová) chápe podstatu značicího systému tak, že se jedná o systém oběhu, cirkulace imateriálních znaků nebo čirých diferencí. Williams představu čirých diferencí odmítá; značicí systém je vždy kontaminován materií.<sup>19</sup> Důvod tohoto rozdílu tkví, myslím, v potenciálu k proměně značicího systému jako kategorie i jako historického fenoménu, který chce Williams (a jeho kulturní materialismus) proti Gallagher(ové) (novému historismu) ve své koncepci zachovat. Jak tedy konkrétně Williams chápe tento základ vzhledem k různým dílčím prvkům a souborům signifikačního systému kultury? Kam až sahá a jakých rozměrů nabývá pojem „materiálního“? To jsou otázky, jež by následující stránky měly rovněž osvětlit.

\* \* \*

Williamsova reflexe a aktivní přetváření pojmu kultury se, jak jsem již zmínil, ve větší či menší míře zapsaly do zrodu oněch interdisciplinárních myšlenkových proudů, na něž naše antologie upírá pozornost: kulturních studií, kulturního materialismu a nového historismu. Každý z těchto směrů má pochopitelně jiný obsah a jinou extenzi, a vzhledem ke každému z nich hrálo Williamsovo dílo poněkud odlišnou úlohu. Dotknu se nejprve krátce počátků kulturních studií a posléze se budu už podrobněji věnovat zbylým dvěma, jejich vztahu a vývoji.

Zrod (britských) kulturních studií bývá institucionálně spojován se vznikem Centra současných kulturních studií (Centre for Contemporary Cultural Studies) v Birminghamu v roce 1964 pod vedením Richarda Hoggarta. Prvotním cílem této výzkumné instituce bylo, stručně řečeno, zkoumat nová technologická nebo masová média (noviny, časopisy, televizi, film) a jejich působení na veřejnost a různé společenské skupiny. Pro takto pojaté pole kulturní analýzy byly klíčové nejen Williamsovy práce *Kultura a společnost v letech 1780–1950*, kde se dynamizuje pojem kultury, *The Long Revolution* (Dlouhá revoluce, 1961) a *Communications*

<sup>19</sup> Bylo by možné říci, že tato „kontaminace“ sama může být základem značení –



(Sdělovací prostředky, 1962), v nichž se Williams věnuje vývoji gramotnosti, vzdělání, čtenářstva a publika ve vzájemném vztahu k vývoji nových, masových sdělovacích prostředků, ale též Hoggartova kniha *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments* (Užívání gramotnosti. Aspekty života pracující třídy se zvláštním ohledem na tiskoviny a zábavu, 1957), v níž Hoggart se sympatiemi, nostalgii a nakonec i s jistým znepokojením líčí proměny kultury anglické dělnické třídy na severu Anglie zhruba od 30. do 50. let minulého století. V první části („An Older Order“, Starší řád) se Hoggart snaží, vycházející z velké části z osobní zkušenosti, postihnout tuto kulturu v oblastech jako základní sociální vztahy, postoje („my“ a „oni“), fráze a obraty, estetická očekávání<sup>20</sup> a formy, vztah k náboženství a práci atd.; v části druhé se soustředí na změny v dřívějším způsobu života ve světle novější masové kulturní, především tištěné produkce. K těmto iniciačním dílům bývá řazena i historická práce *The Making of the English Working Class* (Utváření anglické dělnické třídy, 1963) E. P. Thompsona, v níž je zrod „vědomí“ této třídy přiblížen ve stěžejních letech 1780–1832 nejen jako vznik identity závislé na socioekonomických podmínkách, ale také jako aktivně formované na půdě konfliktu a vzdoru. K zakladatelským pracím lze počítat i knihu *The Popular Arts* (Populární umění, 1964), v níž autoři Stuart Hall a Paddy Whannel rozlišují populární a vysokou kulturu (každá sleduje jiné cíle a vyžaduje jiné metody přístupu), a rovněž populární kulturu (která je skutečným výrazem urbánně-industriálního prostředí a zkušenosti) a kulturu masovou (její režim spočívá v reprodukci konvencí a manipulaci s publikem). (Téma masových médií, ovšem z hlediska estetické nebo eticko-politické kritiky, se objevuje v komentářích T. S. Eliota a F. R. Leavis – tradice „společ-

kultury? To Williams netvrdí; náznak takové koncepce nacházíme v českém kontextu u Milana Jankoviče: sama bezesmyslnost věcnosti jako by člověka podněcovala k tomu, aby svět nepřestajně významňoval, dával mu smysl (viz např. Jankovič 2005).

<sup>20</sup> „Umění dělnické třídy je ve své podstatě ‚ukazováním‘ (nikoli ‚prozkoumáváním‘), předváděním něčeho, co je již známé“ (Hoggart 1966 [1957]: 120).

nosti a civilizace“ – a pak rovněž v systematictějších [neo]marxistických kritických úvahách Waltera Benjamina a frankfurtské školy, u Theodora Adorna, Maxe Horkheimera nebo Herberta Marcuseho.)

V roce 1968 se ředitelem birminghamského centra stal právě Stuart Hall; pod jeho vedením získalo zaměření institutu určitější, ideologickokritickou náplň: mapovat to, jak se prostřednictvím mediálních obrazů naturalizují, legitimizují a reprodukují společensky dominantní významové vztahy a jaké politické cíle tyto procesy sledují. To již představuje značný posun; ve svých počátcích je vznik kulturních studií spjat nejen s angažovaným levicovým (tzv. nová levice) sledováním vývoje a vlivu veřejných médií, ale též se zaznamenáváním krize a nakonec i rozpadu tradičního způsobu života – kultury – britské pracující třídy. Hall se tohoto posunu zpětně dotýká ve známém článku z roku 1980, když rozlišuje dvě paradigmaty kulturních studií – kulturalistické a (marxisticko-)strukturalistické – a poukazuje na napětí mezi nimi: studiem populární kultury jako ústrojné součásti života nízkých sociálních vrstev a studiem masové kultury jako nenápadné šířitelky hegemonických nebo ideologických hodnot a způsobu uspořádání a chodu společnosti.

Kulturní studia ovšem nelze ztotožňovat pouze s britskou a birminghamskou linií; v širším významu značí široký interdisciplinární proud výzkumu různých oblastí veškeré kultury jisté společnosti, který se odmítá metodologicky (případně oborově) nebo axiologicky omezovat. Jako studium „celé škály umění, přesvědčení, institucí a komunikačních praxí určité společnosti“ (Grossberg – Nelson – Treichler 1992: 4) je například definuje a kanonicky zachycuje sborník *Cultural Studies* Lawrence Grossberga et al.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Úvod k tomuto sborníku rozvádí definici kulturních studií následovně: „interdisciplinární, transdisciplinární, a někdy též kontradisciplinární oblast, která funguje v napětí (*operates in the tension*) mezi tendencemi přijímat jak široké, antropologické, tak užší, humanistické pojetí kultury“ (Grossberg – Nelson – Treichler 1992: 4). Jonathan Culler, který si všímá poněkud nepřirozené gramatické stavby této věty (i stále znovu zaznamenávaných potíží při snaze tento široký proud vůbec definovat), spatřuje určující charakteristiku kulturních studií rovněž v napětí jeho tendencí,

Marxistické, feministické, psychoanalytické, respektive strukturalistické a poststrukturalistické kontexty – později též „globalizace“, sílící mimonárodní povaha a deeurocentrizace kulturních studií – se ve vývoji kulturních studií v dalších desetiletích stávají určujícími faktory.<sup>22</sup>

Andrew Milner (přestavitel britsko-australské kulturní teorie) nachází ve spojení kulturní studia čtyři rámcové obsahy: kulturní studia „jako interdisciplína; jako vdechnutí politické povahy stávajícím disciplínám; jako zcela nová disciplína vymezená z hlediska zcela nového tématu a konečně jako nová disciplína vymezená z perspektivy nového teoretického paradigmatu“ (Milner 2002: 3). První smysl spojuje s Richardem Hoggartem, který uvažoval o kulturních studiích jako o poli interdisciplinárního výzkumu masmédií, v němž se kříží východiska sociálních věd, historie, psychologie, antropologie a literární vědy (literárněvědné metody zkoumání textů mají však stále prominentní úlohu). Druhý přístup je důležitý, jak již bylo zmíněno, pro Stuarta Halla, který kladl důraz na hledání ideologického rozměru mediálních reprezentací, ale také na aktivní úlohu „dekódování“ (Hall 1980 [1973]). Ve třetím smyslu se rozvíjí pojetí kulturních studií jako zkoumání populární kultury

ale toto napětí chápe odlišně, v podstatě tak, jak je naznačuje výše zmíněný Stuart Hall. „Na jedné straně je smyslem studia populární kultury kontakt s tím, co je důležité v životech obyčejných lidí – jejich kulturou, proti tomu, co je důležité pro estěty a vysokoškolské učitele; na straně druhé zde existuje silný impuls k tomu, ukazovat, jak jsou lidé utvářeni a manipulováni kulturními formami. [...] Pokud kulturní studia vymezíme jako překonávání (*negotiation*) tohoto napětí, činíme z nich užší a uchopitelnější program – spíše cosi na způsob projektu nebo argumentační linie než určité oblasti – a značně nám to pomáhá určit [...], co kulturní studia jsou, a co již ne: co je už záležitostí sociologie, filmových studií nebo literární vědy“ (Culler 2007: 243–244). K různým podobám kulturních studií a jejich dějinám dále viz např.: Laing 1986; Grossberg – Nelson – Treichler 1992; During 1997 [1993]; Dworkin 1997; Turner 2002; During 2005; McRobbie 2006 [2005]; Barker 2012; Turner 2012.

<sup>22</sup> Srov. úvod k dílu Janice Radway(ové) (zde na s. 239–245), v němž se upozorňuje na to, že Radway(ová), představitelka amerických kulturních studií, v době psaní své monografie *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Čtení milostných románů. Ženy, patriarchát a populární literatura, 1984) o existenci birminghamského centra neměla tušení.

a socioetnografie (mas)mediální spotřeby, především v rámci různých „subkultur“. Ve čtvrtém významu jsou kulturní studia chápána jako hledání kulturněteoretického paradigmatu, které spojuje zkoumání populárních kulturních forem a médií s těmi literárními; zde opět získává na aktuálnosti Williams, jehož „empirické“ dílo dosti systematicky překračovalo hranice mezi elitní a populární kulturou: zajímal se o televizi a tisk stejně jako o kanonickou literaturu a drama“ (Milner 2002: 4). Ve vztahu zmíněných čtyř obsahů vidí Milner jistou „kumulativní logiku“ (ibid.); nejslibnější variantou je pro něj ona čtvrtá kategorie – kulturní teorie, a v jejím rámci konkrétně Williamsova teoretická formulace kulturního materialismu. V jistém smyslu tak naznačuje obrácení vztahu kulturních studií a kulturního materialismu, který není odnoží kulturních studií, ale příslibem nové kritické kulturní teorie.

My zde kulturní materialismus chápeme jako relativně samostatný, vůči novému historismu vymezitelný myšlenkový směr, jehož východisky jsou materialita (sociální situovanost) utváření a reprodukce významů v určité kultuře především prostřednictvím psaní a jazyka, ale i dalších komunikačních nástrojů (technologií) a institucí. Kulturní materialismus si všímá vzájemného historického vztahu mezi minulými a současnými prvky kultury dané společnosti a klade důraz na dosah působení literární produkce na její symbolické základy, které nikdy nejsou neproměnné. Přestože ve svých pozdějších, postwilliamsovských fázích, především v díle Alana Sinfielda a Jonathana Dollimora, prošel tento kulturní materialismus podstatnými mutacemi, jichž si v naší antologii rovněž všímáme, jeho kontinuitu považujeme za dostatečně zřetelnou.

Širokým označením „kulturně materialistické myšlení“ pak míníme všechna pojetí, která na procesy kulturní produkce a reprodukce (včetně diskurzů teorie a kritiky, vzdělávacích a kulturních institucí, mediálních forem, distribučních kanálů, procesů kanonizace, adaptace a převodů atp.) hledí jako na determinující i determinované společenské praxe, tedy perspektivou jejich nutné historické, ideologické a/nebo politické situovanosti.

\* \* \*

Zakládající teoretickou formulaci kulturního materialismu tvoří tři Williamsovy knihy, *Marxismus a literatura* (1977), jejíž část se zde dostává do ruky čtenáři v českém překladu, *Problems in Materialism and Culture* (Otázky materialismu a kultury, 1980) a *Kultura* (1981; v USA vyšlo pod názvem *Towards a Sociology of Culture*, Za sociologii kultury, 1982). *Marxismus a literatura* je text, který předkládá jakousi systematickou polemiku s klasickými kategoriemi analýzy kultury, s nimiž pracoval západní marxismus; polemický tón se ale mnohdy dotýká samotných filosofických premis základních kategorií kulturní a literární teorie v dějinách myšlení. Za jeho argumentační východisko lze pokládat radikální rozbití ortodoxní marxistické dichotomie nadstavby a základny. V jedné ortodoxní verzi, stručně řečeno, byla materiální a ekonomická základna chápána jako historicky determinující a nadstavba, totiž nemateriální svět náboženství, umění a vědy, jako determinovaná.<sup>23</sup> Ve verzi druhé<sup>24</sup> byl jejich vztah chápán dialekticky, tj. jako vzájemné určování, přičemž ovšem ekonomické skutečnosti byly určující v první (i poslední) instanci a nadstavba – politické, právní, filosofické, teologické a umělecké, tedy ideologické představy – na ně pak mohla působit až zpětně; změna ekonomiky měla být vlastním smyslem těchto „představ“. Zvláště v „kapitalistickém systému produkce“ se navíc nadstavba chápala nejčastěji jako vyjádření falešného vědomí subjektů, které si neuvědomují svou skutečnou historickou pozici v celku společnosti, nebo jako propagandistická manipulace.

Williams odmítá obě varianty, poněkud překvapivě však nikoli proto, že by obě byly příliš materialistické, nýbrž proto, že podle něj představují *redukcí* materialismu a materiality. Podle Williamse je právě literaturu, umění, komplex vědeckých disciplín a jejich institucionalizaci a šíření stejně jako další značící systémy – jedním slovem „kulturu“ – zapotřebí chápat v jejich materialitě,

jako praxe ustavené a fungující v celku jisté společnosti, které vždy nabývají nějaké hmotné podoby nebo materiálního vyjádření a zároveň tuto společnost materiálně i symbolicky pozměňují.

Tato myšlenka, která souzní rovněž s obecnějšími tendencemi vývoje postsaurovské sémiotiky, strukturalismu a poststrukturalismu (srov. Jacques Derrida, *O gramatologii*, 1967, slov. *Gramatológia*, 1999; Rosalind Coward a John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Jazyk a materialismus. Vývoj sémiologie a teorie subjektu, 1977) – mj. „znovuobjevení“ materiality označujícího (nikoli jeho nehmotné formy, ale fyzické substance) –, má široce sociologický základ. Příkladem může být otázka jazyka, které se Williams věnuje v druhé kapitole první části knihy *Marxismus a literatura*.<sup>25</sup> Jsou zde odmítána všechna řešení, která se k jazyku staví instrumentálně jako k pouhému prostředku komunikace a vyjadřování myšlenek, synchronně a staticky, jako k apriornímu abstraktnímu systému, nebo pozitivisticko-materiálně jako k prostředku vyjádření a odrazu předchůdné sociální reality. Pro Williamse je řeč konstitutivní (*constitutive*), ustavující činností společenské totality (veškerosti), samotným praktickým vědomím, v němž je člověk jako společenská bytost utvářen, a zároveň je (v sociálním smyslu) sebeutvářející praxí. První formulaci takového pojetí nachází v práci *Marxismus a filosofie jazyka* (Marxismus a filosofie jazyka, 1929) Michaila M. Bachtina a Valentina N. Vološinova:<sup>26</sup> „Jedná se o uchopování skutečnosti jazykem, který jako praktické vědomí prostupuje veškerou sociální činností včetně produktivní činnosti a je jí rovněž prostoupen. A jelikož toto uchopování je sociální a kontinuální [...], děje se v rámci aktivní a měnící se společnosti. Tato zkušenost, která je ztraceným prostředním článkem mezi abstraktními entitami jako ‚subjekt‘ a ‚objekt‘, na nichž jsou postaveny teze idealismu a ortodoxního materialismu, je tím,

<sup>23</sup> Srov. polemický spis Friedricha Engelse známý pod názvem *Anti-Dühring* (Engels 1977 [1878]).

<sup>24</sup> Viz například Engelsovy dopisy Josephu Blochovi z 21.–22. září 1890 (Engels 1972 [1890]) nebo Franzi Mehringovi ze 14. července 1893 (Engels 1975 [1893]).

<sup>25</sup> Ta je rozdělena do tří částí: I. „Základní koncepty“ (vedle jazyka též kultura, literatura a ideologie); II. „Kulturní teorie“ a III. „Literární teorie“.

<sup>26</sup> Kniha, polemizující s východisky jazykovědného strukturalismu, byla původně publikována pouze pod Vološinovým jménem.

o čem a vzhledem k čemu řeč promlouvá. [...] [J]azyk je artikulací této aktivní a proměnlivé zkušenosti; dynamickou a vyjádřenou sociální *přítomností* ve světě. [...] Formalistická lingvistika tento bod [znak jako formální artikulace významu] zdůraznila, ale nerozpoznala, že proces artikulace je nutně také materiálním procesem a že znak sám se stává součástí (sociálně utvářeného) fyzického a materiálního světa: „ať už ve zvuku, fyzikální substanci, barvě, tělesném pohybu apod.“ (Williams 1977: 37–38).<sup>27</sup>

Tento způsob argumentace prochází knihou jako červená nit. Jedna kategorie sociální, kulturní nebo literární teorie či filosofie za druhou jsou uchopovány, zavrhuje se jejich pojetí na škále od idealistických až po materialisticko-pozitivistické přístupy a formulují se v novém rámci, jenž je chápe jako součást materiálních praxí, jimiž lidé ve společnosti artikulují svou společenskou existenci, která je přitom vyjádřena a utvářena právě těmito praxemi – neboli, jak to zde Williams nazývá, jako součást společensko-materiálního pohybu (*social material process*).

<sup>27</sup> Williams cituje z první kapitoly *Marxismu a filosofie jazyka*, která se zabývá problémem ideologického znaku a vědomí. Bachtin s Vološinovem vycházejí z předpokladu, že každý fyzický jev se může stát znakem, přičemž oblast znaků se překrývá se sférou ideologie (ta nemá pejorativní smysl). Ve slovenském překladu Františka Novosada zní celá pasáž takto: „Vnútri samej oblasti znakov, tj. vnútri ideologickej sféry, existujú hlboké rozdiely: sem predsa patrí i umelecký obraz, i náboženský symbol, i vedecký vzorec, i právna norma atď. Každá oblasť ideologickej tvorby sa špecificky orientuje v skutočnosti a špecificky ju lomí. Každý oblasti náleží osobitná funkcia v jednote sociálneho života. *Znaková povaha je však všeobecným určením všetkých ideologických javov.* / Každý ideologický znak je nielen odrazom, tieňom skutočnosti, ale aj materiálnou časťou tejto skutočnosti. Každý znakový ideologický jav je daný v niejakom materiáli: v zvuku, vo fyzikálnej látke, vo farbe, v telesnom pohybe atď. V tomto vzťahu je skutočnosť znaku úplne objektívna a podlieha jednotnej monistickej objektívnej metóde skúmania“ (Bachtin – Vološinov 1986 [1929]: 183). Pro ruské teoretiky je samo chápání (akce vědomí, např. vnitřní řeč) vždy realizováno ve „znakovém materiálu“; „*vedomie sa môže realizovať a stať skutočným faktom, len ak sa stelesní v materiáli znaku* [...] chápání odpovídá na znak – znakmi“ (ibid.: 184, kurzíva autoři). Bachtin s Vološinovem na tomto místě v rámci „idealistické filosofie kultury a psychologické kulturologie“ oceňují práci Ernsta Cassirera *Filosofie symbolických forem*, první díl (1923, čes. 1996), a jeho představu reprezentativní smyslovosti symbolického znaku.

Je samozřejmě poněkud paradoxní pojímat například psaní jako materiální a tělesnou praxi, jakkoli je nesporné, že pokaždé nabývá materiálních podob a že lidé jako sociální bytosti reprodukuji a někdy i přetvářejí svět kolem sebe pomocí nejrůznějších činností, ne vždy vědomých a cílených (což je rovněž jeden z Williamsových akcentů). Tak sociální působnost je sice vázána na nutnou materiální substanci (záznamy na papíře, elektronické signály atd.), přitom se ale zdá, že je upírána jakákoli (kulturní) realita veškerým činnostem a entitám, které této prakticky materiální tvárnosti nenabývají (tj. především myšlení a vědomí, přinejmenším ve své perceptivní nebo „pasivní“ stránce). Pojem materiality slova a praxe zde paradoxně získává až metafyzickou dimenzi, když jakožto smysluplný základ aktivit jako řeč a psaní chápe ten jejich aspekt, který ve sféře, v nichž jsou jako aktivity myslitelné (tj. např. v teorii), svou „materialitu“ (kladení obrazců na papír, artikulace zvuků, zápisů na list papíru nebo záznam bitů v paměťovém médiu atd.) zvýznamňuje nebo transcenduje.

Ať už tyto poznámky směřují k jádru věci či nikoli,<sup>28</sup> nelze Williamsové práci upřít jedno: s pomocí širokých pohledů na základní kulturně- a literárněteoretické problémy západního myšlení – především osmnáctého až dvacátého století, s exkurzy do starších období a ke klasickým etymologickým souvislostem a se zvláštním přihlédnutím k pojetí problematiky v kontextu západního marxismu (vedle Karla Marxe a Friedricha Engelse je největší pozornost věnována Györgyi Lukácsovi a Lucienu Goldmannovi) – ukazuje, jak se v pojetí určitých předmětů a činností, které nazýváme kulturními, systematicky odsouvaly, zamlčovaly nebo vytěsňovaly jejich materiální (hmotné, fyzické, případně ekonomické nebo mediální) aspekty. Nutné je ovšem dodat, že smysl tohoto Williamsova pokusu o systematické myšlení rematerializace kultury

<sup>28</sup> Jiný a dle mého názoru zajímavý způsob kritiky některých aspektů Williamsova materialismu naznačuje Macdonald Daly, když říká: „[Ne-fenomenální činnosti, např. vzdělání] jsou (ve zcela přísném smyslu) ‚premisí‘, které nevedou k materiálním ‚konsekvencím‘“ (Daly 2011: 1007). To je důležitá námitka, neboť Williamsovým cílem není materialistická interpretace kultury, jež by umožnila (pouze) kritizovat regulaci přístupu k samotným prostředkům kulturní produkce.

je v neustálém vztahování praxe a její „materiality“ ke společnosti a jejímu utváření a sebeutváření v širokém, jakoby „na první pohled“ neviditelném historickém pohybu. Jak již bylo zmíněno výše, tento historismus, důraz na historickou povahu kultury, jejíž esence neleží podle Williamse kdesi mimo celek společnosti a jež není idealitou, nýbrž proměnlivým, relativním útvarem, nachází Williams prvně obsažen v myšlení Giambattisty Vika (*Nová věda*, 1725) a později u Johanna Gottfrieda Herdera (*Ideje k filosofii dějin lidstva*, 1784–1791; srov. Hamilton 2003). Pro tytéž motivy se na Herderovo komparativní pojetí kultur odvolává nový historismus (srov. Gallagher – Greenblatt 2000).

V souvislosti s kritikou Williamsova pojetí materiality, jak ji vedla Catherine Gallagher(ová), vyvstala před chvílí otázka, jak rozumí Williams materiálnímu rozměru značících systémů. Můžeme nyní na tuto otázku odpovědět: „materialistický“ základ konstitutivních systémů značení, jejichž nekomplexnějším případem je samotná kultura, chápe Williams v sociálním smyslu – ve smyslu reálné se projevujících společenských vztahů, jednání a interakcí. Takovýto celek z podstaty věci musí přesahovat nejen jednání jednotlivců, nýbrž i úhrn všech těchto jednání a praxí. Toto materiální „reálno“ spočívá až v tomto přesahu a Williams je (vzhledem k předchozím tradicím kulturní reflexe poněkud vyzývavě) označuje jako společensko-materiální pohyb (*social material process*). Ještě jinak řečeno, Williams za úběžný horizont svých úvah považuje celek společnosti jako historicky se vyvíjející a proměňující proces signifikace a produkce.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Důsledkem tohoto základního výchozího bodu je to, že Williams nikde nestanoví přesnou hranici mezi „materiálním“ a „nemateriálním“ (což lze o úroveň níže formulovat tak, že odmítá stanovit, za jakých podmínek „základna“ determinuje „nadvstavbu“ a kdy je tomu naopak). Neurčitá šíře pojmu materiálního, který má navíc zřetelně jinou extenzi než další zde používané pojmy „hmotné“ (v aplikaci na uměleckou tvorbu ve smyslu práce s hmotou, jejího přetváření, v kontextu teorie znaku ve smyslu hjelmslevovské substance) a „fyzické“ (tělesné), případně „fyzikální“ (ve smyslu podmínek vyplývajících z existence v konkrétním časoprostoru), problematizuje analytickou sílu konceptu „materiality“, a to, zdá se mi, obzvláště s ohledem na kontexty nových informačních technologií a médií (a jejich vztahu

V jádru Williamsova projektu kulturního materialismu není pokus o vypracování materialistické ontologie, ale ani snaha o postulování dialektického vztahu mezi tím, co marxisté nazývali základnou a nadvstavbou. Williamsovým zájmem je zmapovat specifika produktivních energií toho, co bylo v marxistické tradici chápáno jako ideový odraz tvrdého jádra společenské reality, tj. ekonomických vztahů produkce. Williams chce ukázat, že všechny produktivní energie vycházejí z nějaké pozice ve (společenském) světě, tj. z „materiality“ společenského světa a jeho zpola vědomých vnitřních rozporů a mutací (společensko-materiálního pohybu). Z těchto důvodů je produkce řeči, rozmanitost psaní, různé typy společenských formací a skupin (včetně těch uměleckých), institucí a selektivních tradic (*selective tradition*) atp., veškerá „kultura“ v extenzivním slova smyslu chápána jako založená v materii a těle, v proměnlivém historickém světě a způsobech jeho sociální a materiální produkce. Leavisův pojem „života“, který je používán jako eticko-kritická kategorie, jejíž komplexita je jediné práva komplexitě literárního artefaktu (a naopak), pak nachází rezonanci ve Williamsově poukazování na neredukovatelnost žité zkušenosti.<sup>30</sup> Williamsovu kulturně-

k těm starším): Kde je například hranice mezi „materiálním“ a „nemateriálním“ informačním procesem, respektive jak rozlišit informační procesy, které jsou součástí „produkce“, a které již (nebo ještě) ne? (Tak u Gramsciho je například elektrická energie „materiální“ jen tehdy, je-li myšlena jako zapojená do „výrobního procesu“, viz Gramsci 1959.) John Guillory ve zde zařazené studii „Genesis of the Media Concept“ (Zrod pojmu médií, 2010) naznačuje, že v tomto kontextu je třeba znovu zhodnotit (Williamsem kritizované) pojmy „média“ a „zprostředkování“ (*mediation*).

<sup>30</sup> Zároveň je však třeba Williamsovo užívání pojmu zkušenosti (případně života) od Leavisova výrazně odlišit: pro Williamse – stejně jako pro Leavise – není zkušenost něco, co lze jednoduše pojmenovat, popsat a k čemu lze kdykoli vědomě odkázat, je to však – a zde tkví onen rozdíl – něco, co má „reálný“ základ, který spočívá ve způsobu zapojení do společenských vztahů, lidských akcí a reakcí, produkce a reprodukce konvencí. Leavisova „zkušenost“ je – podle Williamsovy interpretace – metafyzickým reziduem, Zkušeností (*Experience*); je to „pojem přímo převzatý z pozdně protestantských nonkonformistických setkání, na nichž se bez prostřednictví dogmat nebo kněžské autority osobně dokazoval a stvrzoval přímý styk s mocí přesahující člověka“ (Williams 1985: 233).

materialistickou koncepci nelze tedy považovat za marxistickou teorii, jakkoli se tak sama označuje, a přesnější je označovat ji za postmarxistickou (srov. Eagleton 1989, vyzdvihneme-li její rys důsledné polemiky s koncepty marxismu) nebo též „postkulturalistickou“ (Milner 1989, podtrhneme-li její souvislost s anglofonním uvažováním o „kultuře a společnosti“). Postulování závislosti kulturní produkce na politickoeconomických procesech dokonce podle Williamse (1980) odpovídá určitému historickému stavu kapitalistické společnosti, a není tedy univerzální a obecně platné. Tuto myšlenku nachází Williams vyjádřenu už u Lukáče, kterého spolu s Gramscim nebo Goldmannem považuje za představitele tzv. „alternativní tradice marxismu“. Odmítnutí tohoto typu determinace je ovšem rovněž základní součástí oné linie kulturalistického myšlení, kterou ještě pro Williamsovy současníky představoval právě F. R. Leavis (podle něj „marxistické dogma“ směřuje k „dovršení práce kapitalismu a jeho výdobytků: levné auto, bezdrátové spojení, kino“, Leavis 1932: 213) a která sahá až k romantické tradici. Kulturněmaterialistický projekt je v tomto smyslu teorií snažící se důsledně překročit podmínky své vlastní formulace.<sup>31</sup>

V textech *Marxismus a literatura* a *Kultura* Williams přepracovává tradovanou marxistickou terminologii, rozvíjí nové, vlastní

<sup>31</sup> Williamsovo zdůraznění žité zkušenosti se může zdát naivní například ve srovnání s Foucaultovou archeologií vědění (k vlivu Foucaulta na nový historismus viz dále), v jejímž rámci má empiričnost základ v jistém systému, kódu, který určuje možnosti nejen vědění, ale i zkušenosti, nebo s jeho pozdějším zkoumáním novověkého ustavení biomoci, při němž komplexy dispozitivů (praxe, instituce, normy, dobové diskurzy, architektonické formy, uspořádání prostoru atd.) zasahují skutečnost materiální i diskurzivní, sociální stejně jako individuální, poznávací i experienční. V určitém smyslu je ale Williamsovo myšlení otevřenější sebereflexi, neboť je pro něj žitá zkušenost neredukovatelnou zkušeností *sociální* existence v těle (čas-to poznamenané omezením, kontrolou a nějakými podobami nouze nebo limitů), která může obecný dobový epistemický kód narušovat a s tím z jistého pohledu i zpochybnit zdánlivou epistemickou nadřazenost jakékoli „deterministické“ teorie. (Takto je možné i Foucaultovu sociální zkušenost s homosexualitou explicitně formulovat jako důležitou součást jeho teorie a tuto teorii jako s jistou sociální „výlučností“ spjatou praxí.)

pojmy a také pozměňuje obsah svých pojmů starších (což jsou peripetie, které zde nemohu podrobně sledovat). Lze nicméně říci, že kategorie, které mívají individualistický, případně „idealistický“ obsah (autor, forma, žánr, tvořivost, znak, jazyk), obdařuje společenským a materiálním rozměrem, zatímco kategorie poukazující k socioekonomickým souvislostem (formace, instituce, produkce apod.) se snaží zbavit příznaku závislosti. Přiblížme například jeho chápání pojmů „tradice“, „instituce“ a „formace“.

Pojem tradice vymezil Williams už v *Kultuře a společnosti* především proti Eliotovi a Leavisovi tím, že upozorňuje na její (dnes bychom řekli) konstrukční, umělý a nikoli nezainteresovaný charakter: „tradice je vždy selektivní a vždy bude existovat tendence, aby se tento proces selekce vztahoval k zájmům třídy, která je dominantní, nebo jimi byl dokonce řízen“ (Williams 1963 [1958]: 308). Selektivní tradice je „záměrně selektivní výklad utvářející minulosti a předem utvořené přítomnosti (*a shaping past and a pre-shaped present*), který pak silně ovlivňuje proces společenského a kulturního vymezování a identifikace“ (Williams 1977: 115). Přitom je však „[o]blast kultury úměrná oblasti jazyka, a nikoli oblasti třídy. [...] Lidé sdílející tentýž jazyk sdílejí dědictví intelektuální a literární tradice, která se s každým posunem ve zkušenosti nutně a nepřetržitě stává předmětem nového hodnocení“ (Williams 1963 [1958]: 308–309). Později autor dodává, že selektivní tradice (např. různé kulturní kánony) jsou závislé jak na institucích, tak na formacích, čímž zdánlivě posiluje jejich uzavřenou, inertní povahu. K institucím však podle něj patří nejen formální ekonomické, politické a kulturní instituce (včetně institucí rodiny, školy, práce, komunity nebo sdělovacích prostředků),<sup>32</sup> nýbrž například také autorství (Williams historicky

<sup>32</sup> Williams se na tomto místě vymezuje vůči pojmu ideologických státních aparátů (pandánu k represivním státním aparátům) Louise Althussera (1971 [1970]), kam spadají církev, systém vzdělávání, rodina, jedním svým rozměrem právní instituce, politické instituce, odbory, sdělovací prostředky a kulturní ideologické aparáty (tj. literatura, umění a sport): „Je to velmi mocný proces [ustavování selektivního, hegemonického smyslu tradice], neboť je zapleten do mnoha praktických spojitostí – rodin, míst, institucí, jazyka –, které jsou skutečně přímo zakoušeny. Je to

rozlišuje: kmenově ustavený umělec: například keltský bard nebo věštec; v rámci patronátu: člen družiny nebo dvora, chránělec patrona, mecenášství; v rámci trhu: od vztahů přímého prodeje přes zprostředkovanou distribuci po profesionální tržní vztahy a korporátní autorství; „posttržní“ vztahy, kam Williams, 1981, řadí státní fondy a podobně a kam bychom dnes mohli řadit sdílení webových komunit). Rovněž mezi formacemi, kde bychom v sociálněteoretickém nebo sociologickém kontextu mysleli na různé společenské a sociální skupiny, rozeznává kulturní formace jako „řád“ keltských bardů, řemeslnické cechy, výtvarné akademie (počínaje florentskou *Accademia delle Arti del Disegno*), profesní asociace nebo umělecká hnutí a školy.

Do této husté sítě vztahů potom staví tvůrčího jedince. Williams odmítá ta řešení vztahu mezi individuem a společností, která zdůrazňují jeden či druhý pól, zároveň ale nuancovaně popisuje jejich vzájemně formativní vztah. Přitom se chce vyvarovat toho, aby ztožnil „společenské“ s „kolektivním“, a s odkazem na Goldmanovu analýzu kolektivního subjektu navrhuje jak pojem kolektivity v jungovském smyslu („kolektivní nevědomí“), tak v durkheimovské verzi „kolektivního vědomí“.<sup>33</sup> Upřednostňuje představu transsubjektivity, která může být „nositel“ jak již ustálených, tak „tvůrcem“ nově se utvářejících společenských forem. Zde Williams dává nový obsah pojmu „struktury zakoušení“ (*structures of feeling*), který původně (v pracích *Kultura a společnost v letech 1780–1950* a *Dlouhá revoluce*) označoval generačně příznačné

také vždy citlivý proces, protože musí prakticky vyřadit celé důležité oblasti, nově je interpretovat, oslabit nebo převést na takové formy, které podporují skutečně důležité prvky soudobé hegemonie nebo jim alespoň neodporují. Je důležité, že velká část toho nejpřístupnějšího a nejvlivnějšího, čím působí kontrahegemonie, je historická: obnovení vyřazených oblastí nebo náprava selektivních a zjednodušujících interpretací“ (Williams 1977: 116).

<sup>33</sup> Již Émile Durkheim nicméně rozlišuje mezi sociálním (společenským) a kolektivním vědomím; kolektivní (též společné) vědomí (v raném díle *Společenská dělba práce* popsané jako „[s]oubor toho, co společně pociťuje a čemu věří průměr členů jedné společnosti“, Durkheim 2004 [1893]: 75) je pojem nezbytný pro Durkheimovo vysvětlení solidarity, tzv. mechanické i organické.

artikulace a žité zkušenosti „rozpuštěné“ v celku společnosti, jež neodpovídají „třídnímu“ citění a zkušenosti ani intelektuálnímu obsahu selektivní tradice.<sup>34</sup> Takové struktury nacházíme podle Williamse zvláště komplexně (privilegovaně) vyjádřeny v uměleckých dílech (avšak nejen v nich). Individuální tvůrce může vytvářet nové formy a zárodky nových struktur zakoušení, neděje se tak ovšem – a to v samotném procesu vytváření – beze vztahu k transsubjektivní vrstvě společenských vztahů.<sup>35</sup> I vývoj individuální poetiky pak Williams chápe jako něco, co má k této vrstvě jednou bližší, jindy méně blízký vztah, a nepojímá jej jako do sebe uzavřenou entitu, kterou *teprve v jejím celku* lze vztahovat k širšímu společenskému dění (srov. Foucaultovu kritiku funkce autora in „Co je to autor?“, 1969, čes. 1994).<sup>36</sup> Mimo jiné tak tato kulturně materialistická literární teorie podporuje tezi, že to, čemu se v jiných tradicích říká „autorský subjekt“, nelze pojímat jako pouze textově vnitřní, imanentní. Navíc ovšem tvrdí, že autorský subjekt může mít i svůj transsubjektivní rozměr, což je nejzřejmější v jednoduchém, Williamsem rovněž zmíněném případě autorské spolupráce (kdy „výtvar nelze redukovat na pouhý součet [...] individuálních přínosů“, Williams 1977: 195, zde na s. 195). Krátce řečeno, Williams chce do obsahu pojmu kolektivního subjektu (vědomí) včlenit rovněž čistě tvůrčí (jinými slovy též „umělecké“) energie a naopak, rozeznat společenskou situovanost tvůrčí práce.

<sup>34</sup> Tento nesnadný pojem, s nímž Williams pracuje rovněž v knize *Drama from Ibsen to Brecht* (Drama od Ibsena k Brechtovi, 1968), a to v užším smyslu vztahu mezi formálními a žánrovými konvencemi daného období a novou podobou, již těmto konvencím dává autor dramatu, lze přeložit také jako „struktury citění“. Slovo „zakoušení“ lépe vyjadřuje svázanost těchto struktur s pojmem (sociální a společenské) zkušenosti a podtrhuje jejich nadosobní kvalitu.

<sup>35</sup> Společenský řád je u Williamse vysoce setrvačný a většina „produkce“ je spíše reprodukcí.

<sup>36</sup> Foucault odmítá mj. mimohistorický postulát organického sepětí autora a díla, respektive princip jednoty celého autorského díla, který analyzuje jako diskurzivní princip vznikuvší s novověkým epistemickým systémem; nedisponuje ovšem zcela tak pozitivní představou lidské sociability jako Raymond Williams (a ostatně ani tak pozitivní představou „člověka“).

Podstatné je však i to, kde se Williams se zmiňovaným Lucienem Goldmannem rozchází. Goldmanna, který ve svém pojetí genetického strukturalismu navazoval na raného Lukáse a rovněž na Jeana Piageta, zajímala souvztažnost literárních a sociálních struktur. V práci *Le Dieu caché* (Skrytý bůh, 1955), která je zřejmě jeho nejpropracovanější literárněvědnou analýzou, zkoumá Pascalovy *Myšlenky* a Racinovo dramatické dílo jako vyjádření světového názoru či vidění světa (*vision du monde*) určité společenské skupiny: úřednické šlechty, která se s úbytkem své moci za vlády Ludvíka XIV. přimyká k jansenistické teologii. Goldmanovi jde o postžení spojitosti mezi empirickou zkušeností určité sociální skupiny, modelem světa, k němuž tato skupina zpola vědomě tíhne, a metaforickým zobrazením tohoto modelu ve světě literárního díla. (Tyto vztahy samy samozřejmě ve shodě s klasickým postulátem strukturalistického myšlení bývají podpovrchové, nikoli vědomé.) Goldmann v umění a literatuře nachází „*maxim[um] možného vědomí*“ (Goldmann 1967 [1952]: 96, kurziva L. G.) skupiny, k níž umělec/literát náleží (proti skutečnému vědomí, které je jaksí rozptýlené, nekoherentní). Williams, který Goldmana i jeho práce znal, byl přítomen jeho přednáškám na Cambridgi a napsal též jeho nekrolog pro časopis *New Left Review* (1971), zaznamenává spřízněnost svého a Goldmannova přístupu, například mezi „strukturami zakoušení“ a „viděním světa“. Podobně jako v genetickém strukturalismu Luciena Goldmanna se struktury chápou v procesu vzniku, proměny a přetváření, nikoli absolutně a mimo historii. Pojem struktura zakoušení má zřejmě synchronní aspekt (generačně příznačné zakoušení společenské skutečnosti), ale i aspekt diachronní, procesuální. Přesto se Williams domnívá, že *vision du monde* je poněkud hrubý nástroj popisu světa literárního díla, a tíhne k označování jakéhosi souhrnu principů. Pro Williamse je stejně důležitý moment nespojitosti: „To je asi jediný bod, v němž se můj názor na daný problém rozchází s názorem Luciena Goldmanna, který ve stopách Lukácsova rozlišení ‚aktuálního‘ a ‚možného‘ vědomí chápe velké spisovatele jako ty, kdo integrují určitou vizi na rovině možného (úplného) vědomí jisté společenské formace, zatímco většina ostatních

spisovatelů reprodukuje obsah (‚neúplného‘) aktuálního vědomí. Může to být pravda a taková teorie má výhodu v tom, že integraci lze relativně snadno prokázat na rovině formy. Nemusí to však být pravda vždy, protože tato teorie obsahuje jeden velmi starodávný předpoklad. Vztahy individuálního, transindividuálního a společenského totiž mohou v praxi zahrnovat extrémní napětí a neklid, a dokonce i neřešitelné vědomé rozpory, právě tak často jako integraci. Abstraktní pojem integrální formy nesmí být využíván k tomu, aby tuto skutečnost zastřel“ (Williams 1977: 197, zde na s. 197). Jinými slovy: Williams pracuje také s představou vzájemné antinomie a nekorespondence mezi formací a autorem i obecněji mezi autory, formacemi, institucemi a tradicemi.

Posledním pojmovým komplexem, kterému se chci v kontextu Williamsova pojetí kulturního materialismu věnovat, jsou „hegemonie“ a „kontrahegemonie“ a související pojmy „dominantních“, „reziduálních“ a „emergentních“ sil a forem. Williams připomíná Gramsciho rozlišení mezi nadvládou (*dominio*) a hegemonií (*egemonia*);<sup>37</sup> zatímco nadvláda nabývá přímých politických a justičních forem a v momentech krize se projevuje přímým nátlakem, hegemonie je souborem vzájemně propojených sil společenských, kulturních, případně i politických. Přestože je tento soubor

<sup>37</sup> Viz například text „Intelektuálové a organizace kultury“ v krátkém českém výboru z Gramsciových *Sešitů z vězení* (Gramsci 1959; Gramsciový z větších míry fragmentární *Quaderni*, psané ve vězení a na vězeňské klinice za Mussoliniho režimu v letech 1929 až 1935, čítají třicet tři sešitů), kde se mluví o „vládnoucí skupině“, respektive „přímé“ nebo „politické vládě“ a o „hegemonii“ jako „spontánním souhlasu“, „s nímž přijímají velké masy obyvatelstva zaměření, které vtiskla společenskému životu vládnoucí společenská skupina; souhlasu, který se zrodil ‚historicky‘ z prestiže vládnoucí společenské skupiny (a tedy z důvěry k ní), odvozeného z jejího postavení a z její funkce ve světě výroby“ (Gramsci 1959: 15). Gramsciho terminologie je ovšem poměrně komplikovaná (jinde například činí rozlišení mezi *direzione*, intelektuální a morální hegemonií, a *dominio*, uplatňování represivní síly); podrobněji k tomu viz anglické vydání *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci* (Výběr ze Sešitů z vězení Antonia Gramsciho, 1971), rozsáhlou poznámkou k titulu úvahy „The Problem of Political Leadership in the Formation and Development of the Nation and the Modern State in Italy“ (Problém politického vedení při utváření a vývoji národa a moderního státu v Itálii).



dominantní celospolečenskou silou nebo tendencí, není omezen na nátlak nebo politickou kontrolu. Takto odkazuje pojem hegemonie ke svým historickým kořenům: původně politicko-vojenská nadvláda jednoho řeckého městského státu nad celým spolkem (např. thébská hegemonie ve 4. století př. n. l.), později způsob nepřímé nadvlády říše nebo impéria nad podřízenými státy, moci udržované spíše latentní hrozbou vojenského zásahu. V kontextu marxismu se pojem posouvá tak, že označuje dominanci ve třídně rozdělené společnosti: univerzálně přijímanou, zdánlivě přirozenou vládu jedné třídy nad ostatními. Williamse zajímá to, jak Gramsci pojem hegemonie dále pozměňuje tak, že překračuje jakékoli vědomé, artikulované, systematické a strukturované pojetí nadvlády jedné společenské formace nad ostatními.

Výhody pojmu hegemonie spočívají podle Williamse v tom, že a) poukazuje na celek společenského procesu (hegemonie je komplex stejně tak „kulturní“ jako „sociální“ nebo „politický“), b) zásadně komplikuje představu obsaženou v nekritickém pojetí „kultury“, že (osvícení) lidé vědomě určují a utvářejí své životy ve společnosti (i „osvícení“ mají odlišné, a leckdy velmi omezené možnosti, jak chápat, natož měnit svou sociální pozici v celku společnosti), c) nezjednodušuje dominanci na „nadstavbu“, není tedy formulovaným ideovým systémem nebo strukturou ani třídní „ideologií“, d) neomezuje dominanci na „základnu“, neboť i kulturní tradice a praxe jsou konstitutivními, byť ne jedinými prvky hegemonické formace (ani nespádají pouze pod ni). Hegemonie je tak provázaný komplex představ, „zdravého rozumu“ i žité praxe a zkušenosti, zvnitřněný proces, v němž se utvářejí hranice přirozeného stavu věcí a v němž lidé jednají jako společenské bytosti a prožívají svou společenskou existenci; tento komplex má jak podle Gramsciho, tak podle Williamse povahu „žité dominance a podřízení určitých tříd“ (Williams 1977: 110). Zachovávali Williams v definici hegemonie třídní prvek, jeho zdůraznění „žité hegemonie“ jako *procesu*, akcent, v němž rovněž následuje Gramsciho, otevírá, nejspíš nechtěně, pojem hegemonie těm teoriím, pro něž už sociální třída nepředstavuje ústřední problém. Hegemonie se stává pojmem pro označení nerovných společenských

vztahů, není však pouhým zvnějšku vnuceným vědomím. Její podstata tkví v tom, že setrvačně nutí subjekty jednat a myslet tak, že potvrzují sociální dominanci jedné skupiny nad druhou nebo druhými jako nevyhnutelný stav; hegemonie tedy vydává proces nebo historickou fázi za *status quo*. Je zřejmé, proč se pojem hegemonie brzy stal přínosným pro kulturní teorie formulované z hlediska feminismu, genderových studií, konstrukce sexuální identity apod.

Hegemonie je tedy proces a „[m]usí být ustavičně obnovována, ožiována, hájena a přetvářena. Je rovněž neustále předmětem rezistence, ohraničování, změny a zpochybnění sil, které nejsou pod její kontrolou“ (ibid.: 112). Williams vyzdvihuje, že hegemonický proces je vždy bdělý vůči alternativním silám a reaguje na každý odpor a opozici, které zpochybňují jeho dominanci. Tento protitlak nazývá „kontrahegemonií“ a „alternativní hegemonií“ a dodává: „dominantní kultura takřikajíc současně produkuje a omezuje své vlastní formy kontrakultury“ (ibid.: 114; příkladem je zde romantická kritika industriální civilizace; pojmy hegemonie a dominantního se nacházejí, zjevně bez záměrné návaznosti, poměrně blízko Foucaultovu pojetí moci). Pro zmíněné alternativní tlaky však volí Williams pojmy „reziduální“ a „emergentní“, jejichž zavedení a rozlišení má význam jak teoretický, tak strategický (politický).

Latinský původ těchto slov poukazuje na jejich význam poměrně přesně: vůči dominantním, tj. vládnoucím, převládajícím tendencím působí alternativně ty reziduální, zbytkové, pozůstatky dřívějších institucí nebo formací, a emergentní, nově vznikající, vyvstávající. Williams přitom upozorňuje na obtížnost, s níž lze rozpoznávat skutečně nové, emergentní sociokulturní formace a formy (nikoli pouze nové v rámci těch dominantních, viz níže), a zdá se tedy, že klasifikace vývoje v daných pojmech je s určitostí možná až historicky, zpětně. Logika těchto pojmů vychází z premisy neustálé procesuality a dynamičnosti kultury a společnosti.

V rámci celku určité kultury se v daném historickém okamžiku prvky dominantní, reziduální a emergentní nacházejí v neustá-

lém napětí a nesouladu. Příkladem reziduálních prvků jsou pozůstatky organizovaného náboženství v dnešní společnosti; mezi nimi lze rozeznat ty, které mají aktivní alternativní nebo opoziční charakter, jako je „ideální bratrství“ nebo „služba druhým bez odměny“ (ibid.: 122), od těch reziduálních významů a hodnot, které jsou včleněny do dominantního řádu (oficiální morálka). Rovněž venkovská komunita je reziduální myšlenkou, jejíž část je aktivně opoziční nebo alternativní vůči dominantnímu urbanismu a industrialismu a část je zase včleněna, inkorporována, když se omezuje na idealizační nebo „exotickou – rezidenční nebo únikovou – funkci volna v rámci samotného dominantního řádu“ (ibid.; srov. zvláštní, ale související český fenomén chatařství). Pokud je reziduální forma plně či téměř plně absorbována dominantním řádem a obsahuje takřka nulové opoziční energie, nazývá ji Williams archaickou; příkladem jsou pozůstatky monarchického zřízení. Již z těchto příkladů je ovšem zřejmé, že daná klasifikace je ve větší nebo menší míře věcí sociopolitické (případně sociokulturní) interpretace.<sup>38</sup> Na stranu druhou existují objektivní ukazatele statusu různých forem a struktur z hlediska dynamiky hegemonie a kontrahegemonie, neboť tyto formy a struktury disponují určitým právním, ekonomickým, kulturním nebo sociálním ztvárněním či institucionální podobou, respektive sociologickou vykazatelností.

Podle Williamse jsou však především emergentní formy vystaveny nejsilnějšímu tlaku na včlenění do kultury dominantní, a je tak obtížné odlišit od sebe nové fáze dominantní kultury od skutečně opozičních forem emergentních kulturních praxí a vztahů. Tato potíž souvisí s povahou dominance: „dominantní řád se fakticky zmocňuje převládajícího vymezení společenských vztahů“, takže to, co do tohoto vymezení nespadá, je chápáno „jako osobní,

soukromé, přírodní, nebo dokonce metafyzické“ (ibid.: 125). Tento popis vystihuje způsob, jakým dominantní řád často vymezuje alternativní umělecké, intelektuální nebo sociální formace; Williams však nechce považovat jakékoli inovace vycházející z těchto formací za „emergentní“ zřejmě proto, že jsou často dominantní režimem absorbovány.<sup>39</sup> Williams popisuje dva typově odlišné zdroje „emergentního“. Jedním je vznik nové sociální formace nebo třídy; příkladem je emergence britské dělnické třídy v 19. století, kdy spojitý emergentní kulturní proces byl podle Williamse nerovnoměrný a mnoho jeho forem bylo opět inkorporováno (například adaptováno buržoazními literárními formami – případ komercializace radikálního tisku apod.). Druhý lze sledovat obtížněji, a Williams se jej pokouší formulovat takto: „Ale je zde vždy odlišná společenská existence a vědomí, které jsou opomíjeny nebo vylučovány: alternativní vidění druhých v bezprostředních vztazích; nová vnímání a praxe materiálního světa“ – „vyloučená společenská (lidská) oblast“ (ibid.: 126). Jedním z příkladů takové emergentní formy, jež Williams uvádí v oblasti umělecké a literární reprezentace, je pozdní Beckett a „postava jakožto netečný objekt, redukovaný na soubor selhávajících tělesných funkcí [...], [...] pojat[á] jako ‚odcizená‘ a spojen[á] s jistým sociálním – záměrně vyloučeným – modelem“<sup>40</sup> (ibid.: 209, zde na s. 202). Kreativita v emergentním smyslu, která je poměrně vzácná, se podle Williamse vždy pojí se změnami ve společenském utváření, ačkoli není nutně (jako ve zmíněném případě) „pokroková“.

Z uvedených charakteristik vyplývá, že Williams se snaží vyhnout tomu, aby jakoukoli inovativní estetickou formu automaticky považoval za „skutečnou“ inovaci. Proto zavádí pojem emergentního, který je vždy svázán s nějakým širším společenským

<sup>38</sup> Například Koruna Česká (monarchistická strana Čech, Moravy a Slezska) by zřejmě ráda viděla poslední příklad jako aktivně opoziční (nikoli archaický). Podobně asi většina akademické komunity vnímá jmenování profesorů prezidentem republiky jako alternativní vůči dominantnímu ekonomistickému vymezení společnosti (zatímco jiní tento institucionální akt interpretují pouze reziduálně).

<sup>39</sup> Z tohoto úhlu pohledu později kritizuje „pseudoradikalismus“ postmoderního umění (zobrazení „zakázaného“ a „šokujícího“), jež chápe jako pouhé negativní, sterilní gesto, plně včleněné do dominantních institucí (viz knihy *Towards 2000*, Směrem k roku 2000, 1983, a také *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Politika modernismu. Proti novým konformistům, ed. T. Pinkney, 1989).

<sup>40</sup> Viz např. povídku „Bing“ (Cink, 1966), novelu „Companie“ (Společnost, 1979) nebo dvouaktovku *Šťastné dny* (1961, čes. 1965).

kontextem (na rozdíl od pozice formalistů, kteří většinou chápali umělecký vývoj jako imanentní sled automatizací a dezautomatizací). Zároveň se ale chce vyvarovat toho, aby estetické emergenci rozuměl jako pouhému sociálnímu obsahu. Co však bylo dříve? Předurčuje sociální realita emergentní formy vyjádření a způsoby reprezentace, nebo naopak tyto formy předznačují změny v sociálních formacích? Vposledku se zde pocit determinace vytrácí. Beckett nezobrazuje postavu-selhávající-subjekt/objekt jen proto, že v demograficky stárnoucí západní společnosti narůstá sociální formace nepotřebných, ani tento vývoj nepředvídá. Zároveň však podobné emergentní formy zobrazení (srov. např. román *Vyhásinání mozku Martina Kleina* holandského spisovatele J. Bernlefa, 1984, čes. 2010) neexistují pochopitelně pouze proto, že by je Samuel Beckett uvedl do oběhu. V umělecké produkci objevuje Williams, jak se zdá, tendenci ztělesňovat přechodný jev „pre-emergence“, inovace na úrovni kulturní formy, ještě ne plně (společensky) artikulované – součásti alternativních struktur zakoušení. Williamsovo pojetí dominantního, reziduálního a emergentního je rovněž zřetelně vázáno relativně homogenně vymezitelnou kategorií společnosti, což znamená, že nepočítá s radikální etnickou a jazykovou diferenciací.

\* \* \*

Williamsovo rozšíření sociologie literatury má převážně teoretický charakter, je nicméně implicitně budováno na jeho historických zkoumáních jednak (převážně britského) moderního románu a dramatu (např. *Drama from Ibsen to Eliot*, Drama od Ibsena k Eliotovi, 1952, druhé, rozšířené vydání: již zmíněné *Drama od Ibsena k Brechtovi*, 1968; *Drama in Performance*, Drama na jevišti, 1954; *The English Novel: From Dickens to Lawrence*, Anglický román. Od Dickense k Lawrencovi, 1970; *The Country and the City*, Venkov a město, 1973), jednak vývoje hromadných sdělovacích prostředků (*Dlouhá revoluce*, 1961; *Sdělovací prostředky*, 1962; *Television: Technology and Cultural Form*, Televize. Technologie a kulturní forma, 1974); má tedy přes svou abstraktnost in-

duktivní, nikoli deduktivní základ. Pro následující generaci literárních vědců, kteří nazvali svou linii zkoumání po Williamsově vzoru kulturní materialismus (pro naši antologii jsme z této poněkud obtížně uchopitelné skupiny vybrali Alana Sinfielda, Jonathana Dollimora a Catherine Belsey(ovou)),<sup>41</sup> byl z Williamsova díla klíčový právě ten komplex otázek, který jsem tematizoval v posledních odstavcích. Ti ve stopách Williamse a Gramscioho zvolili za výchozí bod sledování dynamiky hegemonie a kontrahegemonie, procesů sociokulturního vyloučení a vřazení, inkorporace a marginalizace, možnosti emergentních forem a reprezentací i jejich interpretace. V jejich hlediscích však došlo k některým zásadním posunům.

Přímým přihlášením se ke zmíněnému proudu literárně- a kulturněhistorického bádání je kniha *Political Shakespeare* (Shakespeare politický) s podtitulem *New Essays in Cultural Materialism* (Nové kulturněmaterialistické eseje), jejíž první vydání se objevilo v roce 1985<sup>42</sup> a vzápětí vzbudilo značný ohlas.<sup>43</sup> Tento sborník shakespearovských studií, jehož koeditory byli Jonathan Dollimore a Alan Sinfield, představil v jednom svazku zástupce nových proudů v renesančních studiích (k významu materiálového

<sup>41</sup> K jistému distancování se Belsey(ové) vůči „kulturnímu materialismu“ viz níže. Soubor dalších představitelů bývá v přehledových pracích chápán dosti různorodě; lze sem řadit též: Kathleen McLuskie(ovou), Johna Drakakise, Grahama Holderesse, Francise Barkera nebo Scotta Wilsona, sporné je začlenění Petera Stallybrasse, Allona Whitea nebo Waltera Cohena (Drakakis 2001; Kamps 1995; Brannigan 1998; Colebrook 1997; srov. též Parvini 2012). Vliv kulturního materialismu je patrný i v transmediální perspektivě Nicholase Garnhama (mj. koeditor časopisu *Media, Culture and Society*) a za kritické (i kritizované) východisko jej volí rovněž feministické myšlení Terryho Lovella nebo Janet Wolff(ové) (srov. Milner 1989; Milner – Browitt 2002).

<sup>42</sup> Analogickým projevem trendu materialistické a politické reinterpretace rámců, v nichž jsou Shakespearovy hry čteny, je v tomtéž roce sborník *Alternative Shakespeares* (Alternativní Shakespearové), editovaný Johnem Drakakisem (1985).

<sup>43</sup> Druhé, rozšířené vydání je z roku 1994; kniha má dvě části, „Recovering history“, která je věnována rozborům Shakespearových her v kontextech renesanční společnosti a kultury; v druhé části, „Reproductions, Interventions“ (Reprodukce, intervence), se přispěvatelé zabývají tím, jak se utvářel „Shakespeare“ ve 20. století ve vzdělávání, divadle a filmu.

výběru – proč zrovna Shakespeare – viz níže). Mezi přispěvateli náleželi ovšem Stephen Greenblatt a Leonard Tennenhouse<sup>44</sup> dosti jednoznačně k čerstvě vznikajícímu (americkému) novému historismu, nešlo tedy o sborník ve smyslu manifestu nového kulturního materialismu jako jednotné školy (kulturní materialismus ani nový historismus ostatně z podstaty věci za homogenní teoretické pozice nebo metodologie považovat nelze). Sborník je „posvěcen“ doslovem Raymonda Williamse, v němž se pojednává o dominantních a alternativních podobách shakespearovského bádání a jejich napětí zhruba od 20. let dvacátého století do současnosti (tj. do let osmdesátých). Williams v prvé řadě zpochybňuje „kva-zimetafyzické“ sofistikované odpovědi cambridgeské kritiky na otázky statusu umění a uměleckého zobrazení (autonomní diskurz, transcendentní pravda); zaznamenává zde moment, kdy se povědomí o historičnosti textu i samotných literárněvědných kategorií – spolu s proměňujícími se praxemi adaptace – začnou jevit jako korektivy vůči monolitnímu pojetí „renesančního obrazu světa“ (známá kategorie E. M. W. Tillyarda),<sup>45</sup> vůči transcendentnímu založení literárněvědných koncepcí podrobného čtení a uzavřeného textu, ale rovněž třeba vůči prezentistickému pojetí textu jako příležitosti k vyslovení osobní zkušenosti (jž aktivně odporuje odlehlá podoba jazyka a dějů Shakespearových dramát).

<sup>44</sup> Greenblatt přispěl do sborníku slavnou studií „Neviditelné střely“ (čes. in Bolton 2007), která se stala jedním z nejvíce citovaných novohistorických textů; americký literární historik v ní vystihuje dynamiku moci a její subverze foucaultovsky jako vzájemně spjatou interakci, při níž je odpor inscenován a absorbován samotnou mocí. (Tento popis má navíc poměrně blízký vztah k dynamice hegemonie a kontra-hegemonie v pojetí Gramscioho a Williamse. K rozdílu viz níže.) Leonard Tennenhouse, jehož hlavní publikací z téhož období je *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (Předváděná moc. Politika Shakespearových žánrů, 1986), zde taktéž sleduje „politickou“ linii shakespearovské kritiky („Strategie státu a politické drama. *Sen noci svatojánské, Jindřich IV., Jindřich V., Jindřich VIII.*“).

<sup>45</sup> Ve stejnojmenné knize – *Elizabethan World Picture* (1943) – Tillyard tento světový pohled analyzuje s pomocí obecných „ideologických“ principů alžbětinského myšlení, jako jsou řetězec bytí, propojení makrokosmu a mikrokosmu, čtyři elementy a čtyři tělesné štávy či „humory“, kosmický tanec atd.

Sborník uvádí úsporná, koncizní předmluva obou editorů, v níž je kulturněmaterialistická „metodologie“ popsána jako propojení „historického kontextu, teoretické metody, politické angažovanosti a textové analýzy“ (Dollimore – Sinfield 1985: vii). Tyto principy dále vysvětlují takto: „Historický kontext podrývá transcendentní význam, tradičně přiznávaný literárnímu textu, a umožňuje nám znovu objevovat jeho historii (*histories*); teoretická metoda text odpoutává od rozborů imanentně založené literární vědy, která jej chce jen reprodukovat svým vlastním jazykem; socialistická a feministická angažovanost se staví čelem ke konzervativním kategoriím, na něž se většina dosavadní literární vědy omezovala; textová analýza zakotvuje kritiku tradičních přístupů tam, kde ji nelze ignorovat“ (ibid.). Byť spojitost tohoto programu s Williamsovou pracně vybudovanou teoretickou pozicí je poměrně volná,<sup>46</sup> Sinfieldův a Dollimorův kulturní materialismus se stal „vlajkovou lodí“ směru (srov. Brannigan 1998; Drakakis 2001) a oba jeho hlavní představitelé výše uvedeným čtyřem bodům zůstávali přes proměny v záběru a tematice svých prací věrni (srov. též Sinfield 1992; 2005 [1994]; 2006). V pasáži uvádějící první část zmíněného sborníku přidává Dollimore k teoretickým inspiracím tohoto kulturního materialismu rovněž jména Michela Foucaulta a Louise Althussera, což byly standardní referenční rámce pro velmi široké rozpětí „emancipačních“ a levicově „radikálních“ proudů analýzy kultury včetně postkolonialismu, genderových studií, kulturních studií apod. Trvalou teoretickou stopu zanechal v jejich myšlení rovněž Pierre Macherey, zvláště jeho raná kniha *Za teorií literární produkce* (její část viz zde, s. 116–154) a pojetí ideologie jako nevědomí textu a (althusserovského) symptomálního čtení literatury.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Jan Gorak dokonce tvrdí, že se název směru stal pro oba editory pouhým „sloganem“ (Gorak 1988).

<sup>47</sup> Toto pojetí rozvíjel též Terry Eagleton: „Dějiny se nepochybně na textu účastní [...]; účastní se jej ale právě jako *ideologie*, jako přítomnost určená a zkrácená svými patrnými absencemi. To neznamena, že skutečná historie je v textu přítomna v přestrojení. [...] Je v textu přítomna ve formě *dvojití absence*“ (Eagleton 2006 [1976]: 72). Jednou absencí jsou kategorie a vztahy, které se dané historické epoše jeví přirozené a všeplatné; druhou absencí je to, že tyto fenomény jsou povýšeny

Již Sinfieldova studie se (sebe)ironickým názvem „Give an account of Shakespeare and Education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references“ („Proveďte rozbor Shakespeara a vzdělávání a vysvětlíte, proč jsou podle vás působivé a co na nich oceňujete. Doložte přesnými citacemi“, Sinfield 1985) činí svými východisky spojení althusserovské analýzy ideologických státních aparátů (zde školy) s angažovaným cílem zpochybnit, pokud ne svrhnout převládající strategie vzdělávacího systému. (K jeho popisu používá autor práce Rachel Sharp[ové] nebo Noëlle Bisseret[ové], ale také Pierra Bourdieua: „Klíčový ideologický tah ve vzdělávání je tento: údajně všeobecná kultura, která je prý stejně přístupná všem, je zároveň znamením ‚úspěchu‘, a tedy i privilegia“ [ibid.: 136].)<sup>48</sup> Sinfield je veden snahou rozložit ideo-

na „přirozené“ literární produkci a jejím textem; text – a zde spočívá pro marxistickou literární vědu kouzlo tohoto pojetí – se však zároveň jeví jako artifice, cosi umělého, stvořeného, což zakládá možnost skutečné kritiky, té literární i kritiky ideologie.

<sup>48</sup> Dopad díla francouzského sociologa Pierra Bourdieua se v anglofonním světě v 80. letech (i v 90. letech) omezoval (zprvu převážně prostřednictvím anglických překladů knih *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Nástin teorie jednání, 1972, a *La Reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Reprodukce. Základy teorie systému vzdělávání, které shodou okolností vyšly oba v roce 1977) spíše na antropologii a sociologii vzdělávání (k rozšiřující se recepci Bourdieuova díla srov. Williams – Garnham 1980; Guillory 1997; Hesmondhalgh 2006; nejvíce systematickým pokusem využít pojem kulturního kapitálu v oblasti literární teorie a kritiky je ovšem Guillory 1993; viz též úvody k dílu Bourdieua a Johna Guilloryho zde na s. 208–213 a 454–461). Přesto náznaky snahy aplikovat některé Bourdieuovy koncepty v literárněvědné oblasti nacházíme u kulturních materialistů i nových historiků od počátku vcelku pravidelně (zvláště pojmy jednání, reprodukce různých druhů kapitálu, koncept symbolického násilí či moci, který má nahradit přetížený a podle Bourdieua v jistém smyslu zavádějící pojem ideologie, ad.). Srovnání Bourdieuova a Williamsova přístupu, jakkoli jsme zde pro něj nevyhradili dostatek prostoru, by genezi kulturně materialistických literárněvědných směrů rovněž nemálo osvětlilo. Ačkoli oba myslitelé vycházejí z odlišných oblastí, Williams z analýz literární a kulturní historie a Bourdieu z filosoficky a též empirickým výzkumem fundované sociologie, docházejí v některých bodech k obdobným závěrům (například odmítnutí kantovské kategorie „nezajímavého zálibení“ jako jádra definice estetická; kritika metajazyka a jeho šalby, s níž vyvazuje tvůrčí nebo teoretickou

logii vyučování literatury na středních školách (předmětu údajně neideologického), budovanou na vzájemně se podepírajících předpokladech (např. souboru neměnných obecných hodnot) a vštěpovanou s pomocí tiché homologie mezi subjektem čtení a subjektem vzdělávání. Tyto předpoklady Sinfield zviditelňuje, když poukazuje na to, na co se vzdělávací aparát neptá, co považuje za dané, jaké perspektivy vylučuje (sociální a historické, proměny recepce a ocenění) atd. Dějiny ohlasů určitého díla tedy kontrastně odhalují různé normativní rámce, v nichž bylo dané dílo čteno, a zároveň zpochybňují univerzální platnost jednoho z nich (např. toho současného). Důraz je kladen (nealthusserovsky) na možnost „intervence“ (*intervention*) do nenápadných strategií systému vzdělávání a kulturního přenosu obecně.

Politickému rozměru tehdy vznikajícího trendu shakespearovských studií i literárních a sociálních teorií obecněji je třeba rozumět i v kontextu britského „thatcherismu“, v USA pak v kontextu prezidentské éry Ronalda Reagana. (K této druhé souvislosti viz např. Greenblatt 1989; hereckou minulost republikánského prezidenta a jeho sklon k využívání mediálních simulaker spojuje americký nový historik s povahou cirkulace významů a reprezentací v pozdně kapitalistické společnosti; v tomto antireaganovském textu se Greenblatt vymezuje rovněž vůči marxistickému pojetí pozdního kapitalismu u Fredrika Jamesona.) Britská levice mimo jiné reagovala na podstatné změny v zákonodárství, kterými Margaret Thatcher(ová) od svého nástupu do funkce premiérky v roce 1979 a „nová pravice“ omezovaly státní systém sociální péče a vzdělávání atd. Jak píše John Brannigan, thatcherovská politika byla „posledním hřebíkem do rakve politiky konsenzu“ (Brannigan 1998: 117), v jejímž rámci se v poválečné Británii (za labouristických i konzervativních vlád) utvářela koncepce sociálního státu.<sup>49</sup>

činnost z celku sociálních praxí, atd.). Ke srovnání obou teoretiků z hlediska společného výchozího rámce, jímž je sociální svět, nebo sebereflektivního pojetí teoretické práce jako typu sociální praxe viz též Calhoun 2000 [1990] a Robbins 1997.

<sup>49</sup> Propojení politického a kulturního diskurzu v poválečném období v Británii se soustavně věnoval Alan Sinfield v knihách jako *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Literatura, politika a kultura v poválečné Británii, 1989, nově

Další kontext pro utváření kulturněmaterialistického směru představovaly konference Sociologie literatury konané na Essexské univerzitě (1976–1984) a rovněž časopis *Literature and History* (1975–1988). V kontaktu s novohistorickými trendy ve studiu renesanční, ale i moderní literatury (propojení textu a kontextu, historizace textu a textualizace historie, viz níže) i s historickými a materialistickými přístupy ke studiu populární kultury se kulturní materialismus částečně odkláněl od výše naznačené komplikované Williamsovy pozice. Vedle spíše marxistických aplikací, jaké nacházíme v díle Grahama Holderness, vpravili Dollimore a Sinfield do svého kulturního materialismu perspektivu studia konstrukce sexuality a sexuální identity a významně se podíleli na vývoji tzv. *gay* nebo *queer studies*. (Např. práce *Cultural Politics – Queer Reading*, Kulturní politika – *queer* čtení, 1994, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a *queer* moment, 1994, Alana Sinfielda nebo *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Sexuální disidence. Od Augustina k Wildeovi, od Freuda k Foucaultovi, 1991, a *Sex, Literature and Censorship*, Sexualita, literatura a cenzura, 2001, Jonathana Dollimora; z druhé a z poslední zmíněné knihy jsme vybrali texty pro naši antologii.) Výraznou publikací bylo rovněž Dollimorovo zkoumání konstrukce západního subjektu na základě čehosi zdánlivě protikladného, pudu k transgresi,<sup>50</sup> rozpadu a smrti (*Death, Desire and Loss in Western Culture*, Smrt, ztráta a touha v západní kultuře, 1998); sem se (podobně jako v knize *Sexualita, literatura a cenzura*) zřetelně promítají například impulsy psychoanalytické.<sup>51</sup>

vydání 2004) nebo *British Culture of the Post-War: An Introduction to Literature and Society, 1945–1999* (Britská kultura po válce. Úvod do literatury a společnosti 1945–1999, s koeditorem Alastaiem Daviesem, 2001).

<sup>50</sup> Pojem odkazuje na Georgese Bataille spíše než na zkoumání karnevalismu u Michaila M. Bachtina.

<sup>51</sup> A spíše freudovské než pozdější lacanovské. Dollimore navazuje rovněž na amerického romanistu a vlivného autora v rámci *gay studies* Lea Bersaniho a například jeho práci *Culture of Redemption* (Kultura vykoupení, 1990); Bersani zde

Za společnou nosnou kategorii Sinfieldových i Dollimorových textů lze považovat koncept „disidence“ nebo „rozkladu“ (*dissidence*; základní obsah slova je „rozdílnost v názoru“, „odštěpení“, v angličtině původně ve spojení s protestantstvím), který Alan Sinfield ve své knize *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Linie zlomu. Kulturní materialismus a politika disidentního čtení, 1992) popisuje takto: „možnost rozkladu (*dissidence*) nakonec nevychází z esenciálních vlastností individuí [...], nýbrž z neshod a rozporů, které společenský řád nevyhnutelně vytváří ve svém rámci tím, jak se snaží zachovat sám sebe“ (Sinfield 1992: 41; srov. též Sinfield 2006). Pojem *dissidence*, ať sexuální, třídní, politické nebo jiné, je možné považovat za synonymní s pojmem kontrahegemonie; podobně jako Williams rovněž Sinfield formuluje problém, s nímž se disidentní síly nutně potýkají – problém své inkorporace do dominantního diskurzu: „Disidence funguje nutně tak, že poukazuje na dominantní struktury. Má-li stát proti nim, musí se o ně opírat, a tak může vždy *ipso facto* zjistit, že znovu podporuje něco z toho, co chtěla kritizovat“ (Sinfield 1992: 47).<sup>52</sup> Disidentní taktika narušuje dominantní struktury (např. v oblasti sexuální identity) tím, že si jejich obrazy a koncepty přisvojuje (působení dominantních struktur a rozkladu je tedy vzájemné, ačkoli nedialektické). „Každý příběh v sobě“ totiž podle Sinfielda „obsahuje duchy sebou nevyčtených příběhů, které se snaží zahnat“ (ibid.). Zde má spočívat souvislost různých neheterosexuálních, *queer* a crossgenderových identit a „disidentního“ čtení, které se soustředí právě na rozpory a „zlomové linie“, jež jakoby vlastní vahou vytváří úsilí o ideologicky homogenní (např. heteronormativní) výklady textů; v citované

představuje historickou analýzu navracejícího se estetického pohledu, který „popírá historickou skutečnost, již se snaží vykoupit, a potlačuje sebevražedné nutkání, které jej samotný motivuje“ (cit. in Dollimore 2001: 108).

<sup>52</sup> Tato potíž doléhá i na vlastní Sinfieldovy úvahy; tak koncept disidentního *queer* čtení, je-li budován na předpokladu, že „[l]idé patří k menšinám čtou odlišně“ (Sinfield 2005 [1994]: 9), nechtěně podporuje onen esencialismus, vůči němuž se vymezuje, když staví homogenní kategorii „většiny“ proti stejné homogenní kategorii „menšin“.

knize se Sinfield věnuje kromě Shakespeara několika dalším, opět poměrně kanonickým autorům, jako jsou Phillip Sidney, Christopher Marlowe, John Donne nebo Jan Kalvín.

Odlišnou podobu postwilliamsovského kulturního materialismu představuje dílo Catherine Belsey(ové).<sup>53</sup> Blízko k metodologickým postupům i cílům editorů sborníku *Shakespeare politiký* má autorka v knize publikované v témže roce jako zmiňovaný sborník: *The Subject of Tragedy* (Subjekt tragédie, 1985). Belsey(ová) sleduje konstrukci subjektivit prostřednictvím žánru renesanční tragédie a i zde, stejně jako u Dollimora a Sinfielda, je patrná dvojí perspektiva; zkoumány jsou nejen značící a politické funkce renesanční tragédie při utváření subjektu (též subjektivaci), ale i režimy konstruování individua humanistickým diskurzem v autorčině přítomnosti (subjekt politické nebo kapitálové moci, práce, poznání; a v neposlední řadě: subjekt interpretace). Belsey(ová) také výrazně uplatňuje feministické hledisko; zbývá se například tím, jak známý příběh Alice Arden(ové), která v roce 1551 nechala zavraždit svého manžela, koluje v různých proměnách dobovým diskurzem jako ztělesnění trhliny v klíčové ideologické instituci renesanční společnosti – rodině. Novou příměs nacházíme i v metodologickém stanovisku autorky, které má blíže k dekonstrukci a lacanovské psychoanalýze. (Podrobněji viz úvod k dílu Catherine Belsey(ové) zde na s. 379–386; bližší pohled na dílo Jonathana Dollimora i Alana Sinfielda pak na s. 597–605 a s. 558–565.)

Chceme-li shrnout, jakou cestou se pozdější kulturní materialismus vydal a jakými rysy se odklonil od původního Williamsova projektu, můžeme pojmenovat následující, nikoli výlučné, ale přece převažující tendence. Oslabuje se rámec polemiky s marxismem

a vazba na marxistické myšlení vůbec<sup>54</sup> a s tím se do pozadí dostává kategorie sociální třídy i důraz na celkovost společenského procesu; vynořují se nové sociální formace a akcenty: otázka genderu a feministické perspektivy, nonheterosexuální komunity, tělesnost a technologie. Rozvíjejí se naopak intermedialní a interdisciplinární zkoumání, jež dílo Raymonda Williamse explicitně tematizovalo a v jistých ohledech dokonce iniciovalo. Ustupuje materialistický zřetel, který Williamsovi ležel na srdci, pojetí řeči a psaní jako lidské praxe, které ztělesňují – mnohdy snad odcizené, reproduktivní nebo mechanistické, avšak zároveň neredukovatelné, a proto kriticky a teoreticky reflektovatelné – společenské bytí. Materialismus se v dalších fázích nového kulturního materialismu soustředí na kritickou analýzu systémů a strategií vzdělávání, učení a literární kritiky – a nabízení pohledů, v nichž se tyto systémy a strategie jeví jako historické materializace dominantních a reziduálních sil (instituce literárního kánonu, subjekty interpretace a psaní, polarita psaní a čtení jako aktivity a pasivity); na vzájemné zapletení literárních textů a sociálních kontextů, aktivní i pasivní roli literatury (i nových sdělovacích prostředků a médií) při utváření dobových diskurzů těla, sexuality a genderu nebo organizace praktického života a politiky. Kulturní materialisté jako Dollimore, Sinfield nebo Belsey(ová) plodně navázali na způsob, jakým Williams rozvinul vzájemně podmíněné působení hegemonie a alternativní hegemonie a rozlišil v poli historických střetů sociokulturní formy a formace reziduální, dominantní a emergentní. Takto lze interpretovat teoretickou a kritickou pozornost, kterou Sinfield a Dollimore věnují kontraheteronormativním identitám, nebo snahu, s níž Belsey(ová) podrobuje protiklad mužského a ženského subjektu historické dekonstrukci, jako úsilí o reflexi a rozvíjení emergentního vidění a vnímání. Způsoby vztahování se těchto emergentních konceptualizací lidské subjektivity a sexuální identity

<sup>53</sup> Autorka se vůči kulturnímu materialismu vymezuje například větší otevřeností vůči poststrukturalistickému myšlení textuality (Derrida) a (Foucaultem inspirovaným) dějinám diskurzivních formací i pochybami o nutnosti materializovat veškeré kulturní významy, mají-li se stát činiteli historické proměny; v roce 1989 Belsey(ová) pojmenovává svůj projekt „za kulturní historii“ (Belsey 1989) a ještě později (viz Belsey 2003) myšlení o kultuře (*cultural criticism*).

<sup>54</sup> Tato vazba však u většiny autorů nemizí zcela, a leckdy zůstává plně přítomna, například v pracích již zmíněného Grahama Holdernesse. Naopak návraty k Marxovi, kupříkladu i k otázkám „základny“ a „nadstavby“, vyznačují práce Terryho Eagletona a jeho neomarxistický literárněvědný materialismus.

vůči dominantnímu diskurzivnímu řádu jsou také pro tyto kulturní materialisty největším problémem jak teoretickým, tak praktickým.

\* \* \*

Můžeme nyní načrtnout, jaký rozsah pojem materialismu v této oblasti myšlení o literatuře a kultuře získává. Jako ontologický přístup sahá materialistické myšlení přinejmenším k předsokratovským filosofům, jejichž úvahy jsou známy z pozdějších interpretací nebo z dochovaných zlomků (milétská a iónská škola, Thalés, Anaximenés, hledání pralátky, ἀρχή, arché, jako monistického principu jevového světa). Pokud jako materialismus chápeme odvozování idejí z materiálních podnětů smyslového vnímání (látku věcně předchází ideje), tedy antonymně vůči platónskému idealismu, jeho linie pokračuje s myšlením Démokritovým, Epikúrovým a Lucretiovým (atomismus) k vědeckému empirismu Francise Bacona nebo Pierra Gassendiho a skeptické empirické epistemologii Thomase Hobbesa a dále k založení politické ekonomie v 18. století (Hawkes 2012). Pro moderní materialistické myšlení je klíčové dílo Karla Marxe a jeho „historický materialismus“; ač Marx nikdy tento termín nepoužil (Fromm 2004 [1961]), vyjadřuje přístup, který chápe dějiny jako dějiny lidských společností a lidské praxe („skutečného“, tj. jednajícího člověka) – tedy materialistickou koncepci historie (společností).<sup>55</sup> Je ovšem sporné, zda lze

<sup>55</sup> Jejím smyslem je především ukazovat historickou povahu určité společenské formace (kapitalismu) a jejího „výrobního způsobu“ (způsobu produkce); k ilustraci viz například úryvek z první knihy *Kapitálu* (1867), podkapitoly „Zbožní fetišismus a jeho tajemství“, v níž se kritizuje zastraktění principu kapitalistické směny – abstraktní formy hodnoty (nabývající buď formy směnné, nebo užité hodnoty) – na celý společenský svět (včetně transformace práce na „pracovní sílu“) a v důsledku faktické „zvěcnění“ reálných společenských vztahů. „Politická ekonomie sice už rozebrala [...] hodnotu a velikost hodnoty a odhalila obsah skrytý v těchto formách. Ale nikdy si nepoložila otázku: proč tento obsah přijímá takovou formu, jinými slovy, proč se práce zračí v hodnotě a trvání práce, jako její míra, ve velikosti hodnoty produktu práce? Formule, které mají napsáno na čele, že náleží takové společenské formaci, kde výrobní proces vládne lidem, a ne člověk výrobnímu procesu – tyto formule se jeví jejímu buržoasnímu vědomí jako něco stejně samozřejmého, stejně přirozeného a nutného jako produktivní práce sama. Na předburžoasní formy

Marxe považovat za ontologického materialistu;<sup>56</sup> jeho pojetí vztahu materie a ideje je mnohem spíše dialektické.<sup>57</sup> Pro ortodoxní marxismus a různé formy „dialektického materialismu“ (počínaje obměnami historického materialismu ve formulacích Friedricha Engelse, který jej v nedokončené *Dialektice přírody*, 1883, čes. 1950,

společenského výrobního organismu se tato ekonomie proto dívá spatra, asi tak jako církevní otcové na předkřesťanská náboženství“ (Marx 2014 [1867]: Díl první, Oddíl I, Kapitola 1). K novější reflexi Marxova myšlení zevnitř kulturně materialistických směrů viz např. Spivak 2000; v současné české filosofii a sociologii viz kupř. Hauser 2007.

<sup>56</sup> K tomu jedna zajímavá paralela. David Hawkes se ve svém článku „Against Materialism in Literary Theory“ (Proti materialismu v literární teorii, 2012) věnuje kritice eliminativního materialismu (*eliminative materialism*, např. Daniel Dennett, Patricia Churchland[ová], Paul Churchland) a jeho aplikaci v literární vědě; nejkritičtější je pak (v mnohém, myslím, oprávněně) vůči přenášení principů evoluční psychologie a kognitivní neurobiologie na fungování literární tradice a literárních textů. Například Gabriel Egan reakce na divadelní produkci (zřejmě však nikoli dramatický text) vysvětluje „zrcadlovými neurony“: „K podráždění těchto neuronů dochází nejen tehdy, když provozujeme nějakou činnost, ale také když pozorujeme, jak tuto činnost provozuje někdo jiný. Jsou zřejmě důvodem toho, že sledujeme-li někoho, jak žívá nebo jak se směje, je pro nás těžké se nepřidat, a zároveň proč při sledování Learovy trýzně ze smrti dcery je těžké zůstat nepohnutí“ („Shakespeare, Idealism and Universals“, Shakespeare, idealismus a univerzální principy, cit. in Hawkes 2012: 3–4). Reuven Tsur spojuje zdroj emocí vyvolávaných poezií s pravou mozkovou hemisférou (*Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Za teorii kognitivní poetiky, 1992). Michelle Sugiyama(ová) má za to, že „ti, kteří měli schopnost (nebo lepší schopnost) vyprávět a zpracovávat příběhy, disponovali reprodukční výhodou nad těmi, kteří k tomu byli nadaní méně nebo vůbec, a tak předávali tuto schopnost dalším generacím“ („Narrative Theory and Function: Why Evolution Matters“, Narativní teorie a funkce. Proč na evoluci záleží, 2001, cit. ibid.: 19). Hawkesova kritika má obdobu v Marxově vlastní kritice tzv. „mechanického materialismu“ například v *Kapitálu*, tj. kritice „abstraktní[ho] materialism[u] přírodních věd, který vylučuje dějiny a jejich proces“ (cit. in Fromm 2004 [1961]: 14), jehož „nejvulgárnější“ podobu shrnuje německý filosof Erich Fromm parodickými slovy „...myšlenka je vzhledem k mozku tím, co moč vzhledem k ledvinám“ (ibid.).  
<sup>57</sup> Fromm k tomu píše: „Marx, podobně jako Hegel, pohlíží na předmět v jeho pohybu, v jeho vznikání. Není to pro něho statický ‚objekt‘, který uspokojivě vysvětlíme tím, že odhalíme jeho fyzikální ‚příčinu‘. Marx na rozdíl od Hegela zkoumá člověka a dějiny tím způsobem, že začíná u skutečného člověka, hospodářství a společenských podmínek, v nichž člověk musí žít, a ne u jeho představ“ (ibid.: 15–16).



rozšiřuje ze společenského dění a vývoje na veškerou přírodní skutečnost) se v oblasti kulturní reflexe (a politiky) stává zásadní, jak bylo zmíněno výše, otázka „základny“ a „nadstavby“ (v tradičních filosofických pojmech „bytí“ a „vědomí“). Nikoli tak pro širokou škálu kulturně materialistických přístupů prosazujících se od 70. a 80. let minulého století; „alternativní“ linie marxismu, opírající se zprvu o úvahy Antonia Gramsciho a jeho myšlenku „relativní autonomie nadstavby“ (dále rozváděnou především Althusserem), zde vposledku vedla k odsunutí otázky, v jakém rozsahu ekonomicko-materiální „základna“ determinuje kulturní formy a politikou, filosofickou, náboženskou nebo uměleckou ideaci („nadstavbu“), na okraj (srov. Kamps 1995)<sup>58</sup> – nebo k důsledné, podrobné diferenciaci a rozpuštění dané dichotomie, jak jsme to viděli právě a především u Raymonda Williamse.

Pro Williamse je ovšem „materialismus“ poměrně kompaktní, byť problematická filosofická pozice. Ve studii „Problems of Materialism“ (Problémy materialismu, 1978) konstatuje, že materialismus počíná s relativně jednoduchým vymezením se vůči existenci nemateriálních, neměnných nebo metafyzických prvotních příčin; v tomto bodě však okamžitě vyvstávají potíže. Ve snaze zobecnit vlastní učení v opozici k „idealistickým“ myšlenkovým směrům se materialismus „zmýlí ve své vlastní povaze“, a namísto aby zůstával směrem, který je zásadně otevřen změně premis vyplývajících z materiálního, empirického nebo předběžného zkoumání, postupů a úvah, stává se uzavřeným obecným systémem. „Každý materialismus se tak v libovolném bodě svých dějin potýká s tendencí ocitnout se ve slepé uličce svých vlastních posledních zobecnění [...], když předpokládá, že je stejným systémem jako ty ostatní, systémem presumptivního a vysvětlujícího druhu, nebo že je rozumné vytyčovat protikladné pozice

vůči ostatním (kategorickým) systémům nikoli na úrovni postupů, nýbrž svých vlastních dřívějších ‚nálezu‘ nebo ‚zákonů‘“ (Williams 1978: 4). Materialismus je tak zvláště ožehavý myšlenkový směr, který na jedné straně nemůže pominout základní fyzikální podmínky lidské existence a myšlení (např. gravitace a světlo), na straně druhé však musí rovněž přijímat možnost zahrnutí východisek vyplývajících z radikální materiální nebo biofyzické proměny (jako proměny biologického druhu nebo možnosti existence mimozemského života apod.). Tak i význam některých „základních hmotných procesů“ umělecké produkce („význam rytmů v hudbě, tanci a jazyce, tvarů a barev v sochařství a malířství“) spočívá „pravděpodobně“ v biologické situaci člověka, kterou však Williams nenazývá například „antropologickou konstantou“, ale „relativně [sic!] neměnnou“. V důsledku tak v proměnlivém „materialistickém obsahu materialismu“, tj. v provizorní otevřenosti vůči radikální transformaci východisek, která je jeho jedinou „limitou“, spočívá až sekulárně transcendentální dimenze tohoto materialismu, již jsem naznačoval výše: jednání jednotlivce je překročeno souhrnem jednání společnosti a tento souhrn je překročen souhrnem společensko-materiálního pohybu atd.

Z absence absolutního, ahistorického kategorického rámce tohoto materialismu vyplývá, že často nabývá podoby kritiky a rekonstrukce pojmového jazyka. Proto Williamsův komentář (uveřejněný v téže studii) k dílu italského filologa a esejeisty Sebastiana Timpanara (*Sul materialismo*, O materialismu, 1970, a *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Freudovské přetřeknutí. Psychoanalýza a textová kritika, 1974), jehož vlastním smyslem je kritika (timpanarovského) materialistického pesimismu na jedné straně a kritika materialistického triumfalismu na straně druhé, nachází typicky jádro problému v práci s koncepty: „určitá lingvistická struktura, oddělení a vytvoření protikladu mezi ‚přírodou‘ a ‚člověkem‘, k němuž došlo z velké části v obdobích převahy idealistického a humanistického myšlení, velmi ztěžuje možnost posunout se od komplexních a diferenciacních faktů, které nás skutečně podmiňují materiálně a fyzicky, k jakémukoli tvrzení o obecném vztahu mezi těmito ‚podmínkami‘ a tím, co

<sup>58</sup> O hledání kauzální spojitosti mezi způsobem produkce (obecným a o úroveň níže literárním) a konkrétními literárními formami a významy se nicméně, zvláště ve svém raném díle, snaží Terry Eagleton (viz např. již citovanou knihu *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Kritika a ideologie. Studie z marxistické literární teorie, 1976).

v témže lingvistickém celku nadále vyčleňujeme jako „podmíněné“ (Williams 1978: 6).

Materialismus aplikovaný na úvahy o kultuře a literatuře zhruba od 80. let dvacátého století zhusta postrádá přesný filosofický rámec a značí spíše historismus, jenž jako filosofický postulát staví možnost společenské proměny; často je vlastním smyslem identifikace s „materialistickým“ přístupem přihlášení se k levicové emancipační politice. Značný rozsah, až určitou vágnost, kterých může materialismus v literární vědě nabývat, ozřejmí i náčrt dalších, více či méně samostatných linií, případně tematik nové kulturně materialistické kritiky (*criticism*) nebo kulturních studií, které nelze ztotožnit s onou pozicí, již jsem charakterizoval na několika předchozích stranách (od ideologické subverze přes disidentní sexualitu ke *queer* teorii; přibližně intelektuální dráha Alana Sinfielda s Jonathanem Dollimorem). Především je třeba vydělit nový historismus, postkoloniální studia a feministický materialismus; ten se již od první vlny feminismu v 70., a hlavně v 80. letech věnoval „rámci, v němž je možné uchopovat historickou podřízenost žen v kontextu kapitalistické ideologie a socialistických cílů“ (Sinfield 2006: 27); k jeho představitelkám se řadí Coppélia Kahn(ová), Rosemary Hennessy(ová), dále Kathleen McLuskie(ová), Jean Howard(ová), Lisa Jardine(ová) či Ann Rosalind Jones(ová). „Politický“ zřetel – tj. emancipační pohled na problematiku pohlaví, později rovněž genderu, třídy a etnika, případně dílčí sociální skupiny nebo vrstvy – je ovšem v těchto i v dalších „materialisticky“ zaměřených směrech kulturní a historické reflexe více či méně zakódován.

Jedním z „materialistických“ přístupů se rovněž záhy stalo, především v kontextu studia anglické renesanční kultury, prizma fyzického divadelního prostoru, v němž byly dané hry předváděny, a politické, genderové, sémantické, druhové a další důsledky doslovného ztělesnění a zhmotnění dramatického textu, jeho představení v konkrétním prostoru a čase pro určité publikum (Steven Mullaney, Jean Howard[ová], Lisa Jardine[ová], Ann Rosalind Jones[ová], Marjorie Garber[ová] ad.; srov. Mullaney 1988, Kastan – Stallybrass 1991). Dalším podnětem materialistického bá-

dání se staly dějiny písma a tisku, produkce a recepce textu, materiality různých médií nesoucích text atd. (Peter Stallybrass, Elizabeth Eisenstein[ová], Roger Chartier, Robert Darnton, k inspiracím či představitelům tohoto „proudu“ lze počítat Michela de Certeaua nebo Natalii Zemon Davis[ovou]; viz též úvod k dílu Petera Stallybrasse na s. 523–530). V jiném typu materialistických rozborů doplňuje pozorování sémiotických reprezentací předmětů v textech nebo na jevišti zájem o jejich materiální fungování v dané společnosti z hlediska jejich výroby, sociálního významu, samotné konceptualizace předmětnosti apod. (Margreta de Grazia[ová], Natasha Korda[ová], Peter Stallybrass, Ann Rosalind Jones[ová] aj.). Kulturní produkci v kontextu různých způsobů produkce a jejich přerodu, především vzniku principů kapitalistické tržní ekonomiky (zrodu *homo economicus*) v rané novověké Evropě a jejich dobové re-prezentace a konceptualizace, zkoumá „nová ekonomická kritika“ (např. Marc Shell, Jean-Joseph Goux, Martha Woodmansee[ová] ad.; sem lze počítat i Catherine Gallagher[ovou], srov. úvod k jejímu dílu zde na s. 331–338; viz též Woodmansee – Osteen 1999; Woodbridge 2003).

Výrazněji odlišit je pak třeba ty podoby myšlení (natolik interdisciplinárního, že jej nelze nazvat například pouze literárněvědným nebo kulturněhistorickým), jež ovlivnila posthumanistická a neomaterialistická filosofie (v široké škále, jak ji představují např. Bruno Latour, Gilles Deleuze, Donna Haraway[ová], Levi R. Bryant, Rosi Braidotti[ová] nebo Manuel DeLanda) a které již výše naznačená humanisticko-historická východiska opouštějí. Například Latourovou *actor-network theory* (teorií sítí aktérů, zkráceně ANT) a Bryantovou objektivně orientovanou ontologií se nechávají inspirovat literárněvědné práce Jonathana Gila Harrise (kupř. *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Nečasové věci v Shakespearových časech, 2009). Zde jsou „předměty“ chápány jako ontologicky proměnlivé, nestabilní, „polytemporální“ a čas je viděn nikoli optikou plynutí a difference/distance, nýbrž jako neteleologická přeskupení v sítích lidských i ne-lidských aktérů.

\* \* \*

Osudy nového historismu se přes jeho nepřehlédnutelnou příbuznost s kulturním materialismem ubíraly poněkud jinými cestami. Spojení „nový historismus“ (*new historicism*) poprvé použil Stephen Greenblatt, ostatně nejznámější představitel tohoto myšlenkového proudu, v úvodu ke sborníku *The Power of Forms in the English Renaissance* (Formy a jejich moc v anglické renesanci, 1982). O dva roky dříve ve své monografii *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Sebeutváření v renesanci. Od Mora k Shakespearovi, 1980) však hovoří o „poetice kultury“ (*poetics of culture*) – označení, jemuž autor podle několika svých komentářů dává přednost, které se však používá o poznání řidčeji. Rozpaky, které nad pracemi i názvem nového směru kulturně- a literárněhistorického uvažování zprvu i později zavládly, mají jistou výpovědní hodnotu. Spojení „nový historismus“ vyvolávalo nedůvěru pro své modernistické konotace (novohistorický projekt jako by obsahoval „skrytý [...] závazek vůči tradici modernismu“, vůči zrazenému „přislibu emancipace a osvícení“, Thomas 1991: 49); přívlastek „nový“ rovněž naznačuje polemiku s „novou kritikou“, přitom jako by však nechtěně poodkrýval i jakousi tajnou spřízněnost (nebo potlačený komplex). Oba tyto spolu související kritické body je třeba korigovat. Noví historikové za své výslovné východisko volí odmítnutí představy dějin jako pokroku, teleologického pojetí historie. Také polemika s novokritickým pojetím textu – autotelické a autonomní entity – je zásadním momentem novohistorického myšlení, byť zpětně lze mezi novým historismem a novou kritikou skutečně vidět jistou hlubší, nepřiznanou souvislost. Podle jedné verze tohoto zpětného hodnocení noví historikové v podstatě přesouvají onu soustředěnou, podrobnou pozornost, kterou noví kritikové věnovali izolovanému, komplexně a paradoxně scelenému útvaru zvanému literární „text“, na „kontext“, který se stává stejně nezachytitelnou, neparafrázovatelnou, nezbadatelnou entitou. Ani tato charakteristika však není zcela výstižná, neboť pro nové historiky nedisponuje kontext – na rozdíl od novokritického textu – momentem sjednocení, jednoty, jakkoli komplexní, „paradoxní“ nebo „ironické“ (srov. pojetí v jednotlivostech rozporného, avšak

v celku propojeného, organického řádu literárního díla u Cleanthe Brookse). V tomto bodě – odmítnutí hypotetické jednoty „textu“ stejně jako „kontextu“ – je nový historismus dědicem dekonstrukce – byť polemičtý a ambivalentní vztah k dekonstrukci je dalším složitým bodem novohistorických teoretických počátků.<sup>59</sup>

Nikoli neproblematické je rovněž slovo „historismus“ (*historicism*). Paul Hamilton ve své přehledové práci (Hamilton 2003) chápe historismus jako „kritické hnutí, které zastává názor, že historický kontext má pro interpretaci textů jakéhokoli druhu prvotní význam“ (ibid.: 1–2). *Historicism*, anglické slovo, které slouží i k překladu německého *Historismus* (výraz pro sebereflexivní historiografické myšlení, jehož rozvinutou podobu představuje Ernst Troeltsch a jeho nedokončené dílo *Der Historismus und seine Probleme*, Historismus a jeho problémy, 1922),<sup>60</sup> počíná podle Hamiltona jako odmítavá reakce vůči „odvozování pravdy z prvotních principů o tom, jak mají lidé sami sebe rozvrhovat společensky a politicky“ (Hamilton 2003: 2); historismus v tomto smyslu vychází z romantické estetiky a je v opozici vůči osvěcenským teoriím

<sup>59</sup> Mohu zde navázat na svůj pokus o postižení tohoto vztahu (Müller 2006); ke společným metodologickým znakům nového historismu a dekonstrukce patří: propustná hranice mezi metajazykem a objektovým jazykem, pojetí textu jako situačního řetězce označujících; odlišné je pojetí materiality znaku a textů, které se jeví jako ontologická podmínka (jakkoli epistemicky nedostupné) reálnosti historického dění, pojatého ovšem mimo teleologický rámec. Jak také upozorňuje Martin Procházka, „[na] rozdíl od předchozích proudů, zvláště [...] dekonstrukce, vycházející z teoretického přehodnocování strukturalismu a formalismu (zejména angloamerické, nové kritiky)“, se nový historismus vyprofiloval jako první směr, který se neodvozuje od žádné předem dané teoretické nebo metodologické tradice“ (Procházka 2004: 221).

<sup>60</sup> Do debaty o historické metodě zasáhl mezi válkami také Karl Popper prací *Bída historicismu* (formou uzavřených čtení 1936, knižně 1957, čes. 2000). Z logickoanalytického pohledu označuje za „historicismus“ (Historizismus) prediktivní a deterministickou historickou vědu, která je zacílena k odhalení obecných zákonů historického pohybu (takovou spekulativní teorií historie je podle něj jednak marxismus, jednak křesťanství). Historismus je naopak přístup, který se snaží pochopit různé ideje a doktríny tak, že je spojuje s tendencemi převládajícími v daném historickém období.

„ideálního vzoru“ v pozadí dějinných mutací, které vrcholí sofistikovanými filosofiemi dějin, jaké nacházíme u Kanta a Hegela.<sup>61</sup>

Zároveň není náhodné, že „historický obrat“, v anglofonním prostředí především vznik nového historismu a kulturního materialismu na začátku 80. let, je svázán s renesančními studií. V jednom ohledu souvisí s tou linií historického uvažování, která počíná zásadním přehodnocením smyslu renesančního období v 60. letech devatenáctého století. Jacob Burckhardt a Karl Marx tehdy nezávisle na sobě rekonceptualizovali renesanci, když ji přestali chápat jako znovuzrození antické kultury a začali ji naopak považovat za zrod nového, moderního věku; renaissance se zde nejeví jako pokračování staršího, ale objevení nového (srov. de Grazia – Quilligan – Stallybrass 1996). (Viz novohistorické vyzdvížení pojmu „the early modern“, raně novověké období, který často pojem „Renaissance“, renaissance, nahrazuje.)<sup>62</sup> Proti Burckhardtovi a v linii, která se stále více odpoutává od Marxe, však novohistorikové zpochybňují pojetí renesančního subjektu jako autonomního individua a odmítají burckhardtovskou koncepci (vyjádřenou zejména v jeho stěžejním díle *Kultura renaissance v Itálii*, 1860, čes. 2013, první český překlad 1912), podle níž se v renesanci rodí koncept individua, které si intenzivně uvědomuje sebe samo. Podle Burckhardtova historického

<sup>61</sup> Tento Hamiltonův výklad je ovšem komplikován tím, že jak osvícenská pojetí historie ve smyslu pokrokového procesu podléhajícího určitým zákonům, tak romantická pojetí historie jako organického růstu, která jsou zajedno s holistickým principem, lze chápat (viz např. Mandelbaum 1971) jako varianty téhož univerzalizujícího ideového směru, podle něž dějiny disponují úhrnným vývojovým smyslem. „Problém historismu“ je tak podle Troeltsche právě to, že absence (náboženského nebo racionalistického) univerzálního smyslu ústí v tendenci k relativizaci, pouhému registrování proměnlivosti lidského dění v čase. Troeltschovým úmyslem bylo směřovat k takové filosofické perspektivě (přesahující pouhý „historismus“), která zohledňuje sféru etických hodnot.

<sup>62</sup> Wells, Burgess a Wymer (2000) pak zmiňují vliv, jež na chápání historické metody v devatenáctém století měl Leopold von Ranke, který ztělesňuje výše zmíněné myšlení „historismu“; podle jeho pojetí historik nemá promítat vlastní předpoklady, předpoklady a názory do dřívějších období. Každé z nich je přitom jedinečné a lze je patřičně interpretovat pouze z hlediska jejich vlastních hodnot; důraz je kladen na kritické studium pramenů.

kého narativu se individuální vědomí obrací dovnitř, aby prozkoumalo sebe, i navenek, aby uvažovalo o státě a věcech tohoto světa.

Ozvuky pojmu „historismus“ (*Historicism*) v názvu směru jsou tedy do jisté míry vnitřně rozporné (a to nejen kvůli odlišnostem mezi anglofonním a českým – potažmo německým – územím, kde se obvykle rozlišuje mezi „historicismem“ a „historismem“). Nový historismus je, pokud jej chápeme jako historickou metodu, kritikou historismu v několika bodech: zaprvé, dějiny pro něj nejsou homogenní tok; zadruhé, povaha cíleného nebo pokrokového vývoje je do nich vpravována určitými mocensky založenými aparáty vědění a diskurzu; zatřetí, dějiny jsou diskontinuítní, lze je uchopit pouze ve zlomech, epistemických diferencích; začtvrté, historiografie nenabízí úhrnný a objektivní výklad minulého. Ve všech těchto momentech, které novohistorickou historiografickou praxi sjednocují (a shodují se plně, s výjimkou toho třetího, i s východisky kulturního materialismu), noví historikové poměrně věrně sledují myšlení Michela Foucaulta a jeho kritiku dějinného vědomí i kontinuálního a teleologického pojmání historického dění především v dialektických a fenomenologických koncepcích. Pro nové historiky je ústřední epistemologický rozměr této kritiky: otázka adekvátního zachycení vztahu přítomnosti a minulosti v historiografické praxi v situaci, kdy se objektivita jeví jako tendenční kategorie nějaké specifické diskurzivní regulace.<sup>63</sup> Foucaultova vlivu na nový historismus se na následujících stranách budu dotýkat průběžně, zvláště však bude vyzdvížena jeho kritika univerzalizujícího pojetí subjektu (*Dohlížet a trestat*, 1975, čes. 2000, angl. 1977; *Vůle k vědění*, 1. díl *Dějin sexuality*, 1976, čes. 1999) a zmíněna bude rovněž koncepce archeologie vědění (stejnomenou knihu vydal autor v roce 1969, čes. 2002, angl. 1972) nebo pojem epistémy (např. in *Slova a věci*, 1966, čes. 2007, angl. 1970).

Novohistorické odmítnutí výše zmíněné burckhardtovské koncepce zrodu nezávislého subjektu-individua, moderního člověka,

<sup>63</sup> Je proto možné je vnímat podobně jako ve Foucaultově případě jako pokračovatele zásadní prvotní kritiky, již vůči historismu 19. století ve smyslu obecně historizujícího myšlení vedl Friedrich Nietzsche („O užitku a škodlivosti historie pro život“, 1874, čes. 1992; srov. též *Genealogie morálky*, 1887, čes. 2002).

je tedy podloženo zásadním zpochybněním univerzálního pojetí individua a lidského vědomí jako substance a korelátu smyslných dějin. Foucault tak například při přehodnocení diskurzu o sexualitě v 17. až 19. století, odmítaje tzv. represivní hypotézu, tj. představu, že kolem sexuality se od konce 16. století rozhostilo mlčení, zásadně problematizuje konceptuální rámec, podle něž v průběhu 18. století individuální subjekt stane v protikladu vůči „moci“, která institucionalizuje vědění o sexu. Moc – energie v poli mnohačetných vztahů ustavujících hranice a hierarchie určité oblasti skutečnosti<sup>64</sup> – není negativním a vnějším tlakem; subjekt není ve své podstatě nezávislou, svobodnou silou (viz např. Foucault 1999 [1976]: 110–113); bez moci není subjektu, bez subjektu není moci. Sama sexualita je produkována hranicemi zakázaného, vůči nimž se *ex post* jeví antiteticky, bez nichž by však v první řadě nebylo možné o sexuální identitě vůbec myslet a mluvit. Subjekt je utvářen spolu s tím, jak se účastní na diskurzivních praktikách sexuality; Foucault si všímá zpovědi a křesťanské pastorace stejně jako formování vědění o sexualitě, vzájemného vztahu dispozitivu manželského svazku a dispozitivu sexuality nebo později utváření specifických dispozitivů vědění a moci v průběhu 19. století: hysterizace ženského těla, pedagogizace dětské sexuality, socializace prokreačního chování, psychiatrizace perverzních slastí (ibid.: 122–123).

Pro nové historiky Stephena Greenblatta nebo Jonathana Goldberga (podrobnější přehled zástupců viz níže) představuje v 80. a 90. letech Foucaultovo překročení filosofie dějin určitou obecnou teoretickou a metodologickou inspiraci (spíše než že by rozvíjeli jeho pojmovou soustavu na historickém materiálu). Greenblatt v knize *Sebeutváření v renesanci* sleduje, jak je sebeutváření kulturních subjektů (jednotlivé kapitoly věnuje např. Thomasi Morovi, Edmundu Spenserovi, Christopheru Marlowovi nebo Williamu Shakespeareovi) svázáno s *divadelností*, s *performancí* (*performance*) společenské role; bez této performance jako by

<sup>64</sup> Ke kritice Foucaultova pojetí moci z psychoanalyticko-marxistické perspektivy jako „látání argumentačních mezer“ viz Žižek 1994: 13, zde na s. 650.

subjektu nebylo, a toto vědomí sebe může být například explicitně vědomím sebe jako divadelní iluze. Lze pak říci, že tato tematizace ustavuje nezávislý subjekt popřením sebe sama jako nezávislého subjektu? Greenblattova odpověď je foucaultovská v tom smyslu, že tematizace a popření, subjekt a to, co je myšleno jako subjektu vnější, jsou vzájemně podmíněny a fungují v rámci strategií a intencí, které nelze vyložit v jednotném celku, nýbrž pouze v dílčích sítích a interakcích nebo interpretacích. Greenblatt zdůrazňuje víceznačnost jakéhokoli formování a sebeformování subjektivní identity v textu nebo textech (v kultuře) a také nemožnost formulovat jakousi nadhistorickou teorii subjektivity.<sup>65</sup>

Noví historikové nechápou moc a subjekt – ani ideologii a umění – jako vždyplatné binární opozice nebo protiklady. Proti kantovské linii, která myslí umění jako autonomní, stavějí heteronomii jeho pojmového jazyka a proti ortodoxnímu marxistickému napadání státní a ekonomické moci se (v linii převážně foucaultovské) soustředí na „mikropolitiku každodenního života“ (Gallagher 1989: 43). Podle nových historiků je vztah mezi uměním a ideologií sám režimem, jak utvářet subjektivitu, odlišným v různých obdobích (srov. Veese 1989). Například anglické renesanční divadlo má status tolerované zábavy potvrzené panovníkem a licencované dvorskými úředníky se zvláštním symbolickým významem, spjatým s umístěním divadel za hradbami města (viz např. Mullaney 1988). Škála toho, co lze na jevišti reprezentovat,

<sup>65</sup> Jonathan Goldberg pak v kapitole o Miltonovi v práci *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts* (Echo hlasového terminálu. Postmodernismus a anglické renesanční texty, 1986) posouvá pozornost k porenasánímu utváření identity, jaké nachází v Miltonově oslavné básni o Shakespeareovi. V Miltonově skladbě podle Goldberga dochází k paradoxnímu ustavení sebe jako soukromého, jedinečného já prostřednictvím textové reprezentace, která umně prohlašuje neodvozenost tohoto já, jež má textu předcházet a přesahovat jej. U Goldberga, který navazuje na logiku Derridovy dekonstrukce, se moderní subjekt na rozdíl od renesančního subjektu, jak s ním pracoval Greenblatt, jeví být imanentně ustavován nevyhnutelnou (textovou) performancí něčeho, co má tuto performanci překračovat nebo jí předcházet, a prostory a podmínky tohoto sebeutvoření již nenachází ve veřejných rolích a rétorickém navlékání identit, nýbrž v „soukromých“ literárních formách a žánrech, jako jsou lyrická báseň, deník, životopis apod.

je regulována: nesmí se například zobrazovat záležitosti soudobého vládnutí, pozměňovat historické narativy – a zvláště ne ty, jež legitimizují panující dynastii –, provozovat náboženské rituály (nebo sex) či (od roku 1606) brát Boží jméno nadarmo; a přesto je volnost divadelní reprezentace značná (srov. též zde zařazenou Greenblattovu studii). Lze zobrazovat vše od královraždy přes život nízkých vrstev (byť ten pouze v komediálním nebo pastoraálním modu) až po extrémní případ ironické, ustálené významy a hodnoty převracějící řeči šaška. Jak Greenblatt shrnuje, „[n]epřekonatelná mazanost divadla spočívá v tom, že nechává své diváky zapomenout, že i oni se účastní praktické činnosti – že vytváří sféru, která se zdá být zcela vzdálena manipulacím každodenního života“ (Greenblatt 1988: 18, zde na s. 323).

Počátky nového historismu jsou spjaty s Kalifornskou univerzitou v Berkeley, kde od konce 60. let začala působit nová generace literárních a kulturních historiků, jako byli již zmíněný Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher(ová) a dále Joel Fineman, Louis A. Montrose nebo Thomas W. Laqueur, a kde se koncem 70. a začátkem 80. let hostitelsky objevoval právě Michel Foucault. (Až zpětně je pak možné vidět o málo starší renesanční badatele jako Stephena Orgela nebo Jeromea McGanna, kteří tuto generaci také ovlivnili – Orgel například svou knihou *The Illusion of Power* [Iluze moci, 1975], McGann svým pojetím textologie –, jako součást tohoto nového směru.)

Greenblatt popisuje v úvodu ke sbírce svých esejů *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (Učit se klení. Eseje o raně novověké kultuře, 1990) vznik nového historismu jako vyústění dráhy dané určitými rezistencemi a silami: „trajektorie, která vedla od amerického literárního formalismu“ (ten představovala na Yaleově univerzitě „impozantní postava“ Williama K. Wimsatta, srov. jeho literárněvědné uchopení konceptu „konkrétní obecniny“, *concrete universal*) přes „politický a teoretický kvas 70. let“ (kde se střetají především marxistické, feministické, dekonstruktivistické a psychoanalytické koncepce a pohledy) „k fascinaci tím, co jeden z našich nejlepších novohistorických badatelů [míněn je Louis A. Montrose] nazývá historičností textů a textovostí historie“

(Greenblatt 2007a [1990]: 4). Greenblatt zde zmiňuje dvě hlavní inspirace: Michela Foucaulta a Raymonda Williamse; samostatně a při jiné příležitosti se věnuje podnětnosti kulturní antropologie Clifforda Geertze, jíž se rovněž dotkneme níže. Foucaultův vliv je metodologicky určitější, „hmatatelnější“. Kromě nového nahlížení otázek moci a subjektu přijímají noví historikové principy odlišnosti různých epistém, archeologicky, v epistemických vrstvách odkrývané diskontinuity „dějin“, heterogenní – materiální i symbolické – povahy diskurzivních formací a dispozitivů (institucí, materiálních podmínek, dobových konceptů, režimů vypovídání) atd. Williams je v novohistorickém uvažování přítomen rozšířením kulturního pole, oscilací mezi užším (estetickým) a širším (antropologickým a sociologickým) pojetím „kultury“, která se jeví jako prvotní podmínka „poetiky kultury“; otevřením pohledů, které v té době nabízel marxismus, pro novou kritiku nepřipustných otázek: „kdo kontroloval přístup k tisknutí, kdo vlastnil půdu a továrny, či hlasy byly potlačeny nebo zobrazeny v literárních textech, jakým společenským strategiím slouží způsob, kterým konstruuje estetické hodnoty“ (ibid.: 3).

Především Foucaultovu působnost, ale rovněž paralelu s přístupy francouzské školy Annales<sup>66</sup> lze spatřovat v novohistoric-

<sup>66</sup> Ta by si zasloužila vlastní pojednání, které však již leží mimo zorné pole této studie; k tomuto tématu viz citovaný Procházkův doslov: „Strukturní vztahy mezi hledisky různých historických disciplín se ve škole *Análů* vytvářejí nejprve na základě snahy o zachycení konkrétní (srostité) povahy společenských pohybů, dále pak na bázi určitých hypotéz či myšlenkových rámců. [...] [Např.] disociace jednotného historického času [...] na [...] čas přírodních změn a dlouhých civilizačních procesů, čas kulturních a politických období, čas historických událostí. [...] Na rozdíl od strukturalistických modelů vycházejí představy školy *Análů* z praktické potřeby uspořádat rozličné a často konfliktní interpretace obrovského množství historických dat (geografických, geologických, biologických, politických, ekonomických, sociálních, demografických, kulturních, náboženských, každodenních). Tato data se vztahují nejen k velkému historickému událostem, ale i k drobným příběhům v životě jednotlivce“ (Procházka 2004: 222). Poměr nového historismu a historiografie školy Annales, potažmo francouzské nové historie (*histoire nouvelle*), ať už například v podobě historie mentalit nebo historie sérií (*histoire sérielle*), je však spíše vztahem více či méně blízké paralely než přímé spojitosti; odkazy na práce historiků Annales,

kém pointování kulturní heterogenosti; projevy určité dobové nebo národní kultury nelze beze zbytku sjednotit v jistém reprezentačním režimu nebo komunikačním okruhu, pod hlavičkou moci nebo ideologie ani v nějakém ještě širším antropologickém či etnografickém smyslu. Různé okruhy komunikace a zobrazování, instituce a diskurzivní režimy (např. divadlo, dvůr, rodina, správa, církev, rétorika nebo teologie atd.) zůstávají oddělitelné a vymezitelné; aktivují navíc jak materiální, tak znakové funkce (fyzické umístění divadel nebo členění prostoru je třeba analyzovat stejně jako jeho „sémiotiku“, schopnost působit konceptuálně, přesvědčovat apod.). Nejsignifikantnější jsou však, zvláště v díle Greenblattově, přesuny z jedné kulturní zóny do druhé, figurativní i materiální transakce, které zároveň mohou akcentovat hranice dílčího kulturního okruhu stejně jako je narušovat a zpochybnit. V úvodu ke sborníku *Formy a jejich moc v anglické renesanci* (1982) píše Greenblatt o souvislostech sociálního, politického a estetického režimu produkce a reprodukce kulturních artefaktů: „Tyto kolektivní společenské konstrukty určují na jedné straně škálu estetických možností v daném reprezentačním režimu a na straně druhé propojují tento režim se složitou sítí institucí, praxí a přesvědčení, které konstituují kulturu jako celek“ (Greenblatt 1982: 6). Noví historikové v důsledku zavrhuji pozitivistickou představu historického pozadí (*background*, s níž pracoval například cambridgeský literární historik Basil Willey) stejně jako pojetí literárního narativu jako šifrované reprezentace historických událostí a jedinců. Popírají rovněž představu jakéhosi jednotného mentálního modelu alžbětinské doby (*discarded image* podle C. S. Lewise, postavená na středověké kosmologii a ptolemaiovském pojetí vesmíru) nebo jednotného a dominantního světového názoru (alžbětinský obraz světa podle Tillyarda), jak s nimi pracovaly

ať už první (Marc Bloch, Lucien Febvre), druhé (např. Fernand Braudel) nebo třetí generace (např. Jacques Le Goff, Pierre Nora), budeme v novohistorických pracích hledat obtížné; snad s výjimkou Rogera Chartiera („čtvrtá generace“, nar. 1945), jehož dílo, také díky jeho působení v USA na University of Pennsylvania, zčásti fakticky splývá s jednou z variant nové podoby nového historismu, historií knihy.

předchozí, „staré“ historismy. Jakýkoli pokus definovat takový monolitní světový názor alžbětinců podle nových historiků zahlazuje rozpory a antinomie, tenze a konflikty, jimiž jsou samy tyto pokusy o jejich překlenutí (ať v minulosti nebo současnosti) motivovány. „[Z]ačal jsem pochybovat o dvou věcech,“ píše Greenblatt v úvodu ke své shakespearovské monografii: „jednak o ‚absolutním umělci‘, jednak o ‚absolutizující společnosti‘. [...] Žádný jedinec, ani ten nejtalentovanější, nebyl dokonale soběstačný – o tom mě přesvědčil už můj vlastní výzkum renesančního sebeutváření (*self-fashioning*) – a alžbětinské i jakubovské představy o skryté jednotě se zdály být spíše úzkostnými rétorickými pokusy, jak zakrýt trhliny, rozpory a nesoulad. Pokoušel jsem se uspořádat nesourodé motivy tudorovské a Stuartovské kultury pod hlavičkou *moci*, ale tento pojem předpokládal jistou strukturní jednotu a stabilitu vládnutí, což odporovalo mnohému z toho, co jsem o uplatňování moci a síly v tomto období věděl“ (Greenblatt 1988: 2, zde na s. 303).

Reprezentace a psaní dějin není pro nové historiky nikdy jednostranný ani jednosměrný akt. Juxtapozice a usouvztažnění odlišných textových typů, druhů a žánrů, pro nový historismus příznačné, neslouží záměru odhalit objektivní dějinné předevo vztahů: samo je aktem, psaním i re-prezentací, historiografickou verzí transakcí a vztahů, které v dané kultuře a době sehrávaly určitou roli.<sup>67</sup> Greenblatt vtěluje takovou mimodruhovou juxtapozici do samotné narativní strategie svých textů. Často začíná citací, textem anebo anekdotou, které ozvláštňují dobový (kon)text, zcizují jej. Tak se seznamujeme s Dürerovými náčrty vítězných sloupů z „Návozu k měření pomocí kompasu a pravítka“ (1525), s rozpravou alžbětinského matematika, kartografa a atomisty Thomase Harriota o anglickém osídlování Virginie (1588), s příběhem o osudu „hermafroditu“ Marina le Marcise z Normandie, jak jej zaznamenává lékař Jacques Duval (1603), nebo se zprávou londýnského anglikánského kněze (později yorského arcibiskupa) Samuela Harsnetta o řadě nezákonných exorcistických shromáždění v Buckinghamshiru

<sup>67</sup> Srov. i název časopisecké platformy nového historismu, založené v roce 1983, *Representations*.

v letech 1585 a 1586.<sup>68</sup> Daný (kon)text je využit jako jistý typ reprezentace či formálních a tematických řešení nebo jako konkrétní výraz určitého diskurzu a klade se vedle dalších textů, které fungují jako alternativní modely pro zobrazení nebo nastolení analogických otázek: *Arcadie* Philipa Sidneyho spolu s Dürerovým návrhem na sloup oslavující potlačení rolnického povstání tak otevírá problém vztahů mezi sochařskou formou, dobovými sociálními podmínkami a historickou zkušeností; Harriotova zpráva zakládá rejstřík otázek subverze (dynastické) moci a její absorpce v Shakespearových historických hrách *Jindřich IV.* (první a druhý díl) a *Jindřich V.*; příběh oboupohlavního Marina (Mariny) spolu se Shakespearovou *Nocí tříkrálovou* jsou příležitostí k mapování renesančních (a antických) normativních systémů lidského těla a pohlavní identity; Harsnettův skeptický protestantský pohled na „papeženské podvody“ se lomí optikou *Krále Leara* a naopak. Při této „dialektické“ metodě se rozkolísává logika vlivu a primárnosti, texty jsou kladeny vedle sebe a sobě naroveň, jsou vyvázány z hierarchických a kauzálních vztahů a žádný z nich není chápán jako hodnotnější, původnější nebo prvotní. Chronologické vazby, ačkoli jsou evidovány, neznamenaají stanovení jednosměrného vlivu – naopak, texty na sebe působí vzájemně, zpětně, „bokem“ i „napříč“. „Když si hraju se svou kočkou,“ dodává k tomu aforisticky Greenblatt, cituje Montaigne, „kdo ví, zda pro ni nejsem větší kratochvílí než ona pro mě?“ (ibid.: 95). V některých Greenblattových esejích se chronologická logika obrací (např. „The Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs“, Kultivace úzkosti. Král Lear a jeho dědicové, 1982) nebo se vedle sebe ocitají texty časově značně odlehle (např. „Filthy Rites“, Nečisté rituály, 1982).

V novohistorickém rukopisu se tedy „kontext“ stává „textem“ a umělecké dílo, které noví kritikové stavěli do „popředí“, svou

výsadní pozici v mnoha ohledech ztrácí. Jedině v této souhře je pro nové historiky možné postihnout momenty, v nichž se dílo dobově ortodoxním silám vzpírá – a ovšem i ty, v nichž jsou jeho zdánlivě rozvratné tendence v širších společensko-historických souvislostech absorbovány a neutralizovány. Vytváření a užívání estetických předmětů je chápáno jako specifický a historicky podmíněný režim kulturní produkce a recepce (mezi jinými); umění se nenachází mimo síť ideologických sil.

Ve svém známém rozlišení mezi subverzí (*subversion*) a absorpcí (*containment*) se Greenblatt nakonec kloní ke skepsi vůči postulování *přímé* linie a souvislosti vzdoru mezi přítomným a minulým. „[P]ojem *subverzivní* pro nás označuje ty prvky renesanční kultury, které se soudobé publikum snažilo absorbovat, nebo, pokud je absorbovat nešlo, jež se snažilo zničit a které se dnes shodují s naším vlastním smyslem pro pravdu a skutečnost. To znamená, že v minulosti vidíme jako ‚subverzivní‘ právě ty věci, které *nejdou* subverzivní pro nás, které neznamenaají žádnou hrozbu pro řád, podle něhož žijeme a přiděluje zdroje: v Harriotově *Krátké a pravdivé zprávě* to jsou funkce klamu v zavádění náboženství, nahrazení prozřetelnostního pojetí nemoci pojetím, které se soustřeďuje na ‚neviditelné střely‘, odhalení psychologických a hmotných zájmů, jimž slouží jisté pojetí božské moci. Opačně řečeno: jako principy řádu a autority v renesančních textech rozpoznáváme to, co bychom považovali, kdybychom je brali vážně, za subverzivní pro nás: náboženství a politický absolutismus, rodovou aristokracii, démonologii, humorální psychologii a podobně. Tím, že tyto představy nepovažujeme za subverzivní, že je povýšeně počítáme k principům estetického a politického řádu, se opakuje proces absorpce, podobný tomu, který umožnil existenci prvků, jež my v renesančních textech nazýváme subverzivní: to znamená, že naše vlastní hodnoty jsou pro nás dostatečně silné na to, abychom mohli téměř bez námahy absorbovat cizí síly“ (Greenblatt 2007 [1988]: 116–117).<sup>69</sup> Poukazuje-li histo-

<sup>68</sup> Načrtávám zde obsah čtyř autorových studií: „Murdering Peasants: Status, Genre, and The Representation of Rebellion“ (Vraždicí sedláci. Sociální status, žánr a reprezentace povstání, 1983); „Neviditelné střely“ (Greenblatt 2007 [1988]); „Fiction and Friction“ (Fikce a frikce, 1988); „Shakespeare and the Exorcists“ (Shakespeare a exorcisté, 1988).

<sup>69</sup> Překlad Olgy Trávníčkové je upraven, především s ohledem na námi upřednostněné terminologické řešení překládat pojmy *containment* a *contain* jako absorpce



rik na (vždy potenciálně absorbovatelné) subverzivní momenty textu, divadelní hry či třeba traktátu vzhledem například k tudorovské patriarchální ose moci (Bůh – vladař – hlava rodiny),<sup>70</sup> nerekonstruuje subverzivnost, kterou daný text měl pro své současníky. A tento zlom vystupuje na povrch i opačně: jakýkoli tzv. kritický moment textu neintervenuje v současnosti historikově, neboť je konstruován z podmínek, které tato současnost poskytuje: „Je tu subverze, nesmírně mnoho subverze, jen pro nás ne“ (ibid.: 117).

Zmíněnou dějepisnou metodu lze postihnout i tak, že spíše než o diachronní souvislosti a vývojové proměny se zajímá o synchronní systémy, příznaky dobového kulturního pole. I tehdy, když klade bok po boku modely z různých dobových systémů, nenaznačuje ani nekonstruuje logiku a okolnosti jejich vývoje. Louis A. Montrose píše explicitně: „poetika kultury má sklon zdůrazňovat strukturní vztahy na úkor postupných procesů; prakticky tak orientuje osu intertextuality synchronně, jako text kulturního systému, spíše než diachronně, jako text autonomní literární historie“ (cit. in Bolton 2007: 286). Jak Jonathan Bolton kriticky dodává, „[m]ohl bychom si [však] představit diachronní literární historii, která nepředpokládá autonomní literární posloupnost. Nový historismus [...] opustil [...] více než jen myšlenku, že literární historie by se mohla vyvíjet samostatně a nezávisle na zbytku společnosti. Velmi často nebral na vědomí literární proměnu vůbec“ (ibid.: 286–287).

Jeden z hlavních rozdílů mezi novým historismem a kulturním materialismem spočívá v tomto komplexu otázek, v postoji ke změně, zdaleka ovšem ne pouze literární. Jde zhruba řečeno

a absorbovat (namísto ovládnutí, ovládat). Všimněme si ještě příznačného detailu: v předchozích verzích (včetně té, která vyšla ve sborníku *Shakespeare politicky* v roce 1985) není tím, kdo se snaží absorbovat nebo zničit subverzivní prvky, „soudobé publikum“, ale „soudobá úřední moc“ („contemporary authorities“, Greenblatt 1985: 28).

<sup>70</sup> Viz např. Tennenhouse 1986; Tennenhouse zde mimochodem poznamenává, že „myšlenka ženského patriarchy nepředstavovala zřejmě pro alžbětinskou kulturu žádný rozpor“ (ibid.: 103).

o rozdíl mezi Foucaultem inspirovanou pozicí skepse vůči možnosti cílené, kalkulované, plně „přítomné“, epistemologicky fundované intervence, činného zásahu do dominantní politické a ideologické sféry prostřednictvím všech forem produkce a reprezentace včetně umění, kritiky a historiografie – a mezi Williamsem inspirovanou pozicí nutnosti a nevyhnutelnosti určité formy intervence.<sup>71</sup> Tato otázka má dvě elementární roviny: jednak se týká „skutečné“ subverzivity, kterou mohl kulturní artefakt nebo praxe v dané kulturní konstelaci obsahovat, jednak adekvátního popisu této „subverzivity“ z hlediska současnosti; z jistého pohledu – toho, jak tuto reflexi subverzivity staršího textu využít pro aktuální cíle – jsou však obě roviny propojeny.<sup>72</sup> Louis A. Montrose má na mysli právě toto propojení, když k „přímému zásahu do procesu ideologické reprodukce“ poznamenává: „Ideologii vyklá-

<sup>71</sup> „Kultura není jednoduše odrazem ekonomického a politického systému, ale ani na něm není nezávislá. [...] Shakespearova hra se vztahuje ke kontextům své produkce – k ekonomickému a politickému systému alžbětinské a jakubovské Anglie a ke specifickým institucím kulturní produkce (dvůr, patronát, divadlo, vzdělání, církev). Související historie navíc není pouze ta, která se odehrála před čtyřmi sty lety, neboť kultura je vytvářena neustále a Shakespearovy hry jsou prostřednictvím různých institucí v konkrétních kontextech předmětem stále nového rekonstruování, hodnocení a přiřazování. Jak a co tyto hry značily, závisí na kulturních polích, v nichž jsou situovány“ (Dollimore – Sinfield 1985: viii).

<sup>72</sup> Obdobu tohoto propojení je možné spatřovat v koncepci historického materialismu Waltera Benjamina (esej „O pojmu dějin“, 1940, též konvolut „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, asi 1927–1940, obojí čes. 2011), kde „nynějšík“ (*Jetztzeit*) stojí právě proti homogennímu času lineárních dějin, problémem je ale, jak znázornit (*darstellen*) daný moment v minulém (spíše než naopak). Srov. i chválu anachronismu a zde otištěnou studii Marjorie Garber(ové), v níž se autorka na Benjamina krátce odvolává. Zájem o Benjaminův historický materialismus je u představitelů nového historismu i kulturního materialismu překvapivě nesoustavný; v zásadě se soustředí v citacích ze sedmého oddílu zmíněného eseje německého myslitele, v němž zazní slova: „Kdokoli si až dodnes odnesl vítězství, pochoduje ve vítězném průvodu, v němž ti, kteří dnes vládou, krácejí po hlavách těch, kteří jsou na kole. Kořist je, tak jako obvykle, součástí vítězného průvodu. Říká se jí kulturní statky. [...] Tyto statky nikdy nejsou pouze dokumenty kultury, ale zároveň dokumenty barbarství. A stejně jako kulturní statky nejsou prosty barbarství, není ho prost ani proces tradice, v níž je jedni získávají od druhých. [...] [Historický materialista] [p]ovažuje za svůj úkol kartáčovat dějiny proti srsti“ (Benjamin 2011 [1940]: 310).

dám nikoli jako monolit, nýbrž spíše jako proměnlivý komplex jednotlivých složek včetně jevů, které Raymond Williams označuje jako „vzájemné vztahy mezi pohyby a tendencemi jak uvnitř určité převahy (*dominance*), tak mimo ni“; tyto vztahy zahrnují zbytkové (*residual*) a vznikající (*emergent*), opoziční a alternativní hodnoty, významy a činnosti, které vždy vytvářejí potenciální východiska, z nichž je možné dominantní složku napadnout a vůči nimž musí být dominantní složka neustále vymezována a bráněna“ (Montrose 2007 [1986]: 51). Tato plastičnost dominancí a rezistencí vůči ní vede Montrose k tomu, že si vypomáhá Bourdieuovým vymezením „symbolické moci“ (která je alternativou pojmu ideologie): „[I]deologická dominance je určena specifickými propleteními profesních, třídních a osobních zájmů jednotlivých kulturních tvůrců (jako jsou básníci a dramatici); specifickými, a přitom mnohočetnými sociálními situacemi diváků, posluchačů a čtenářů, kteří různými způsoby recipují kulturní produkce; a rovněž relativní autonomií, specifickými vlastnostmi, možnostmi a limity kulturního média, s nímž se pracuje“ (Montrose 1989: 22).

Jak vidno, zmiňovaný rozdíl není striktně řečeno věcný.<sup>73</sup> Greenblatt ani Bourdieu, Montrose ani Williams si nepředstavují „monolitickou strukturu moci“, případně „ideologii“ (jejich pozice je zhruba řečeno vymezena vůči určitým tendencím v marxistickém myšlení, Williams a Montrose však situují sami sebe do jeho kontextu, zatímco Bourdieu a Greenblatt spíše mimo něj); rozdíl spočívá v „politickém“ postoji: ochotě, či neochotě strategicky využít zmiňované rozpory a protitlaky. Historiografický rukopis nového historismu je politicky zdrženlivý: zdrženlivý nikoli proto, že by se definoval jako ideologicky neutrální, nýbrž právě proto, že „politiku“, „ideologii“ nebo „moc“ nemůže překročit ani obejít, neboť sám mocí a ideologií disponuje. Kulturní materialisté se naproti tomu snaží tuto moc kontrahegemonicky a „parazitně“ použít.

<sup>73</sup> Rovněž Kamps (1995) si všímá faktického sblížení stanovisek nového historismu a kulturního materialismu v proslulé polemice ohledně pojmů absorpce a subverze (*containment/subversion debate*).

Konstrukční povaha historiografie je v novohistorickém chápání princip, který zčásti navazuje na zmíněnou foucaultovskou (a nietzscheovskou) historii jako genealogii.<sup>74</sup> K přímým předchůdcům takové konstruuující, narativistické kritiky Historie patří však rovněž americký historik Hayden White.<sup>75</sup> V jeho monografii *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973, čes. 2011) a souboru statí *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje* (*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978, čes. 2010) je systematicky rozkrýváno to, jak soustavy rétorických postupů, narativizace (strukturace událostí formou příběhu) a systémy tropů stojí na počátku, v samých podmínkách specificky historického typu poznání. Whiteovy analýzy úvah filosofů dějin (Hegel, Marx, Nietzsche nebo Benedetto Croce) a děl velkých historiků 19. století (Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhardt) obracejí otázky historické metody, historických dat a jejich sběru (heuristiky) i velkých dějinných koncepcí k horizontu, v němž se jako zásadní jeví fakt, že jakékoli poznání minulého je budováno ze zdrojů, kterými člověk vytváří verbální artefakt: z tropů, základních žánrových typů a narativních schémat (příběh je na základní rovině strukturovaným celkem s počátkem, středem a koncem), argumentačních postupů i ideologických vyznění. Historiografické texty tedy nutně pracují se způsoby sdělování (White si přizpůsobuje žánrovou klasifikaci Northropa Frye: romance, komedie, tragédie, satira),

<sup>74</sup> „Nad rozdíl od historika není genealog ‚nad‘ historií. Nerozebírá ji z hlediska jejího počátku a konce. Ví, že jeho analýzy jsou součástí dění, které popisují, a hlásí se otevřeně k této své časové a místní situovanosti. Neskryvá činný vztah ke svému materiálu, ani to, že nedisponuje při jeho studiu žádnými transcendent(ál)ními měřítky“ (Barša – Fulka 2005: 57). Jak píše Nietzsche v souboru *Ranní červánky* (1881, čes. 2004): „Historie se stane ‚skutečnou‘ tehdy, až zavede diskontinuitu do samého našeho bytí“ (cit. ibid.: 56).

<sup>75</sup> White ovšem na rozdíl od Foucaulta neodmítá filosofii dějin vůbec a v jeho archeologii vědění mu chybí pokus o vysvětlení procesu přechodu od jedné velké epistémy k druhé (viz Whiteovu studii „Foucault Decoded: Notes from Underground“, Foucault rozluštěn. Poznámky z podzemí, 1973).

s formální argumentací (podle Stephen C. Peppera formalistická, organistická, mechanistická nebo kontextualistická), ale i s ideologickými implikacemi (podle Karla Mannheima: anarchistické, konzervativní, radikální nebo liberální). Podobně velké koncepce dějinného pohybu čerpají ve své podstatě (ať formulují vědeckou metodu nebo ji odmítají) z figurativnosti řeči (metafora, metonymie, synekdocha, ironie). White tak stručně řečeno prosazuje hypotézu o literárním a rétorickém fundamentu historiografických reprezentací a filosofii dějin. To představuje pro nové historiky východisko, z něhož je možno učinit další krok; otevírá se široké kulturní pole, v němž se umělecký a mimoumělecký, historický a literární text a artefakt vzájemně osvětlují, interagují spolu, zvýznamňují se i destabilizují. Ve sborníku *New Historicism* (Nový historismus, 1989), který představuje jakýsi programový komentář k již zformovanému, byť značně různorodému myšlení nového historismu, je to právě White, který si všímá toho, že noví historikové se soustředí na synchronní vztahy v kulturním poli dané doby, nikoli na vztahy diachronní, a že pojem „textu“ jim umožňuje komparaci heterogenních kulturních entit: „myšlenka textu je explicitně ustavena jako *tertium comparationis*, s jehož pomocí lze rozlišit, ale i smířovat starší, formalistickou představu ‚autonomní literární historie‘ a novější, historickou (*historicalist*) představu literatury jako funkce ‚kulturního systému‘“ (White 1989: 294).

Historie ale není pro nové historiky (a myslím, že ani pro Whitea) *pouhou* konstrukcí; za rámec takové představy míří princip, který můžeme nazvat dotekem reálna (*touch of the real*) a který má v novohistorickém myšlení stálé místo. Co je to dotek reálna? K ilustraci mohu použít následující pasáž z Greenblattova úvodu k *Shakespearovským vyjednáváním*: „Na počátku byla má touha rozmlouvat s mrtvými,“ začíná Greenblatt již slavnou větou a pokračuje: „ani tehdy, když jsem pochopil, že ať naslouchám sebezpozorněji, doléhá ke mně jen můj vlastní hlas, mě má touha neopustila. Je sice pravda, že jsem slyšel jen svůj hlas, ten však byl i jejich hlasem, neboť mrtvým se podařilo zanechat po sobě textové stopy a ty se ozývají v hlasech živých. Mnohé z těchto stop mají dnes jen slabou ozvěnu, všechny však, i ty nejnicotnější a nejnudnější, obsahují

nějaký zlomek dávného života“ (Greenblatt 1988: 1, zde na s. 302). Na konci kapitoly se Greenblatt k úvaze o ozvěně dávného života v textových stopách vrací a pointuje ji nutností „poslouchat mnoho hlasů mrtvých“, jejichž řeč – „stejně jako má vlastní řeč“, jak dodává – „není ničím soukromým majetkem“ (ibid.: 20, zde na s. 325).

Jak se ale dobrat reálnosti fragmentů života mrtvých, máme-li k dispozici jen přehrášle stop a „ozvěnu“, která reálně zaznamenává pouze existenci živých („neslyším nic jiného než svůj vlastní hlas“)? Nebo ještě jinak: Jak lze skloubit vědomí nezbytné konstruovanosti dějin s touhou poznat reálný historický pohyb? Ve zmiňovaném eseji je tímto reálnem něco, co překračuje nutnou „textovost“ události: je to působnost díla, tělesné reakce na „cirkulaci společenské energie“: „schopnost jistých verbálních, akustických a vizuálních stop podněcovat, utvářet a uspořádat kolektivní fyzické a mentální prožitky. Pojí se proto s opakovatelnými formami potěšení a zájmu, se schopností vyvolávat znepokojení, strach, bolest, bušení srdce, lítost, smích, napětí, úžas, úlevu“ (ibid.: 6, zde na s. 309). Z hlediska zmíněného hledání *historické* metody však zůstávají v tomto poukazu dvě limity nedotčeny: reakce původního publika jsou pochopitelně opět textově zprostředkovány (deníky, estetické teorie, text hry samotné, jenž tuto působnost tematizuje, záznamy o reprízách) a reakce toho současného nejsou nic jiného než – reakcemi, afektivitou měřitelnou dnes. Zdá se tedy, že odpověď na otázku, v čem spočívá zdroj „reálna“, má znít: ve výše zmíněné *mnohosti*, v prozkoumání mnohosti hlasů a reakcí, propletení různých záznamů a reakcí v hustou síť souvztažností, jejíž všechna vlákna jsou vzájemně propojena.

V tomto postupu se odráží inspirace antropologií Clifforda Geertze a jeho metodou hustého popisu (*thick description*), jak ji americký badatel rozvíjí v knize *Interpretace kultur* (1973, čes. 2000). Greenblatt se touto metodou zabývá ve studii nazvané výmluvně „Dotek reálna“ v knize *Practicing New Historicism* (Nový historismus v praxi, Gallagher – Greenblatt 2000: 20–48).<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Podle Hamiltona ovlivnilo novohistorické myšlení i Geertzovo pojetí „kulturního materialismu“, jímž se míní vnitřní fyzická způsobilost lidského druhu pro nabývání

V návaznosti na oxfordského filosofa Gilberta Rylea rozšiřuje Geertz představu hustého popisu – maximální zahuštění definic intencí a jejich rámců pro vysvětlení jisté komunikační situace, gesta nebo řečového chování<sup>77</sup> – na etnografický popis, záznamy výpovědí respondentů, empirických střípků a „dat“. Prostřednictvím křížících se etnografických záznamů vzniká hustá síť rámcujících intencí a kulturních významů, která obklopuje náhodný narativ, historiku, která se podobá „vzkazu v lahvi“ (cit. ibid.: 22).<sup>78</sup> Greenblatt pak upozorňuje na to, že ono „zhuštění“ popisu, které mělo spočívat ve vystavění co nejúplnějšího, z jakkoli nicotných detailů tvořeného kontextu, vzájemně se prolínajících a do sebe zapuštěných rámců intencí a signifikací, se neznatelně začne týkat historiky samotné. Takto se zdánlivě bezvýznamný útržek stane signifikantním nikoli pro svou typičnost nebo proto, že je možné jej ve vši (kulturně význačné) úplnosti vyložit, nýbrž proto, že je

kulturní kompetence, a zároveň fakt, že kultura lidské životy tělesně určuje. Pro Geertze zde není rozpor (jak by například dnes naznačoval stálý sociokulturní pohyb proti stázi v organické evoluci lidského mozku): „jen proto, že sdílíme jistou úroveň vývoje jako druh, se může lidstvo realizovat nebo „utvářet“ tak výlučnými [odlišnými] způsoby“ (Hamilton 2003: 135).

<sup>77</sup> Ryleův známý příklad, z nějž vycházejí Geertz i Greenblatt, je rozdílný smysl úkonu, jenž se navenek jeví totožný – rychlého zavírání a otevírání pravého víčka (tik, mrkání, předstírané mrkání, výsměšné předstírané mrkání, nacvičované výsměšné předstírané mrkání atd., logicky *ad infinitum*). „[M]ezi tím, co Ryle nazývá ‚zřetelným popisem‘ toho, co nacvičující (parodista, mrkající, tikem trpící) dělá (‚rychle zavírá a otevírá pravé oko‘), a ‚zhuštěným popisem‘ toho, co dělá (‚dělá si legraci z kamaráda tím, že předstírá mrknutí, aby přesvědčil nic netušící přihlížející, že se připravuje spiklenecká akce‘), spočívá cíl etnografie: rozvrstvená hierarchie, v jejímž rámci dochází k produkci, vnímání a interpretování tiků, mrknutí, falešných mrknutí, parodií, nacvičování parodií a bez níž by tyto jevy vlastně neexistovaly [...]“ (Geertz 2000 [1973]: 17).

<sup>78</sup> Historika o „krádeži ovce, vraždě a spravedlnosti“ (ibid.: 21), již Geertz cituje ze svého terénního deníku v první kapitole své knihy („Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury“), se odehrává v roce 1912 v Maroku a Geertzovi ji o padesát šest let později vypráví jeden z jejích účastníků jménem Cohen. Geertz, stručně řečeno, v rámci své interpretativní (interpretací) teorie kultury dochází k obdobnému závěru jako v téže době White: mezi fikčním a historickým narativem z *hlediska sémiotické analýzy* není rozdíl; oba typy textu jsou ve stejné míře „něco udělaného“ a „něco vytvořeného“ – v původním významu slova *fictio*“ (ibid.: 26).

zapuštěn do předu, v němž vše souvisí se vším, do půdy, která umožňuje i nejnepravděpodobnější souvislosti přesvědčivě ukázat. Tak Geertzova metoda podle Greenblatta vlastně využívá postupů literární a estetické kritiky podobné minuciózním výkladům literárního díla u Williama Empsona (víceznačnost) nebo Kennetha Burka, jen je rozšiřuje na všednodenní událost a příběh: „zvláštní síla Geertzova díla pro nový historismus spočívala v jeho rozšíření těchto pojmů [imaginativní, drama, rukopis, znaky] na mnohem širší a méně povědomou škálu textů, než jakou si literární vědci dříve dovolili podrobit rozboru“ (ibid.: 27). Geertz je pro Greenblatta zajímavý proto, že rozšiřuje metody estetické a literárněvědné analýzy na soubor jakýchkoli kulturních projevů, jakéhokoli fragmentu symbolického úkonu nebo dění ve společenském světě.

Novohistorickou aplikací hustého popisu dochází k vzájemnému obohacení literárního a neliterárního textu: k přenosu aury z kanonického literárního díla na nahodilou epizodu a naopak k propojení zdánlivě autonomního „uměleckého“ textu se sítí přesvědčení, starostí, praxí, institucí, „harampádí“ (*flotsam and jetsam*) „všedního“ života a společenského celku: „Největší úkol nespočíval pouze ve zkoumání těchto jiných textů – v příjemně svrchované expanzi literární vědy přes její hranice, ale v tom, abychom literární a neliterární texty ukázali v takovém světle, že se vůči sobě budou jevit jako své vlastní husté popisy. [...] [J]ejich nesmazatelná rozdílnost – to, že ani jeden z nich není účelem tomu druhému, že si činí pronikavě odlišné nároky na skutečnost, že jsou nepoměřitelné a že je téměř nemožné zaměřit se na oba souběžně se stejnou pozorností – obdařovala toto spojení podmanivou silou“ (ibid.: 31).

V tomto vzájemném nasvícení textu a kontextu, textualizaci „pozadí“ a kontextualizaci díla, lze zaznamenat sporná místa. Kritika, která byla novému historismu – a to často i z vlastních řad – adresována, například poukazovala na to, že noví historikové obcházejí otázku, jak dochází k selekci daných textů, „jak literaturu co nejlépe vztáhnout k jiným aspektům společenské struktury a jaký status dát izolovanému textu nebo artefaktu, pokud náplň kategorií jako ‚reprezentativní‘ nebo ‚důležitý‘ je sama dílem konkrétní

politické historie, která vytváří kánon“ (Howardová 2007 [1986]: 91). (To je sofistikovanější, novohistorická verze kritiky toho, že nový historismus se nesnaží určit „typičnost“ textu nebo historiky.) Z pohledu historiografie, jež trvá na rozlišování mezi různými typy textových dokumentů a obecně mezi textem a (sociální) realitou, která je jeho půdou, formuluje kritiku Gabrielle Spiegel(ová): „[Kulturní historie] selhává proto, že odmítá rozlišit mezi textem a kontextem nebo mezi nimi ustavit srozumitelný vztah, který neústí v jejich vzájemné zapletení v rámci textově koncipovaného univerza“ (Spiegel 1990: 68). „[Ch]ceme-li kontextualizovat texty, nedosáhneme toho tím, že budeme pouze textualizovat kontext“ (ibid.: 71). Tato kritika, vedená z odlišných metodologických východisek, než jaká zastává nový historismus, poukazuje na paradoxy, které novohistorické myšlení provázejí.

Zmíněný dotek reálna má tedy spočívat v kulturním ozvláštnění, jehož je dosaženo vzájemnou konfrontací heterogenních textových typů.<sup>79</sup> Historka a její „zahuštění“, propletení s jinými příběhy nebo artefakty, mnohdy kanonickými, se tak stává paradoxním základem metodologie směru, jakkoli noví historikové zpochybňují možnost formulovat konkrétní metodologický půdorys – sadu otázek, vztahů, postupů a pojmů – pro historické zkoumání. V podobném smyslu – jako k seberozpornému postupu vědění – se k „historce“ (*anecdote*) obrací Joel Fineman v eseji „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction“ (Historie anekdoty. Fikce a fikce, Fineman 1989) nebo Catherine Gallagher(ová) ve stati „Counterhistory and the Anecdote“ (Kontrahistorie a historka, in Gallagher – Greenblatt 2000). Gallagher(ová) chápe historku jako jednu z forem kontrahistorických narativů, mezi něž patří v pojetí Raymonda Williamse i beletrie jako taková, „záznam zanořených, polovědomých struktur. [...] Jako ostatní kontrahistorikové se Williams stále vracel k hranicím, kde se projevují nesoulad a nesoudržnost, a zdůrazňoval, že moderní společenská zkušenost je plna kognitivních a emotivních

rozporů, kterým se zřídka dostává přímého výrazu. Pro Williamse byly však tyto rozpory čitelné především mezi řádky literárních děl, kde se ‚hegemonie‘ srazela s tím, čemu on říkal ‚zkušenost‘. Když četl literaturu pro to, co nebylo zcela řečeno, činil ze samotné literatury formu kontrahistorie“ (ibid.: 62).

Dotek reálna – sílu historiky a zhuštění popisu – je rovněž třeba vyložit jako pokus o překonání tendence, která bývá vytýkána metodám dekonstrukce, tj. tendence uchopovat veškeré dění tak, jako by bylo textem. Snaha vymanit se z mezí pantextuality motivuje úvahy Joela Finemana, podle nějž je historka událostí, neopakovatelnou singularitou, vychýlením z narativu a historie, a zároveň textem, tj. opakovatelnou reprezentací. V koncepci kulturně etnografické, potažmo novohistorické interpretace měl historku obdařit auroou reálnosti až hustý popis, nepředvídatelné usouvztážnění a ozvláštnění; posun od reálnosti hustého popisu k reálnosti historiky pozoruje však Greenblatt, jak bylo řečeno, již u Geertze. V novohistorickém rukopisu a sebereflexi je tak možno sledovat navracející se „touhu“ po reálném, která se stále otevírá nové reflexi a potřebě metody – a stále znovu jí uniká: „Na počátku byla má touha rozmlouvat s mrtvými.“ V týchž souvislostech lze vnímat i Greenblattovu pojmovou dvojici rezonance a úžasu, respektive kategorii úžasu a podivuhodného, jak s nimi autor pracuje v eseji „Rezonance a úžas“ (Greenblatt 1990, čes. 2007) nebo v monografii *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa* (1991, čes. 2004). Podle Greenblattova výkladu je úžas způsoben setkáním s jinakostí, anomálií vybočující z předpokládaných kulturních souvislostí, s událostí narušující kulturní kód; takový „úžas“ je však niterně spjat s rezonancí, se svým zpětným vřazením do povědomých souřadnic, včleněním do dílčích kulturních řad. V knize o „objevení“ Amerik Greenblatt sleduje, jak byl úžas, pocit podivuhodného kolonizován překódováním cizího chování do evropských kulturních rámců a současně jak sloužil jako kolonizující taktika. Podobně jako na historce je i na úžasu cosi paradoxního; jak to lapidárně vyjadřuje Claire Colebrook(ová): „Úžas je prchavý moment před tím, než se jej zmocní promluva, který je přesto stále promluvou (*discursive*)“ (Colebrook 1997: 218).

<sup>79</sup> Greenblatt se v další části textu věnuje užítí „historiky“ v literárněvědných expozicích Ericha Auerbacha ve slavné knize *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* (1946, první české vydání 1968).

\* \* \*

Ve vývoji novohistorického bádání lze (podobně jako v případě kulturního materialismu) sledovat brzký rozptyl: od alžbětinské a jakubovské kultury a divadla k otázkám koloniální moci a transkulturní interakce, sexuality a tělesnosti (ve smyslu diskurzivních konstruktů), k ekonomické kritice (souvislosti umění a ekonomické činnosti stejně jako estetiky, politických, sociálních a ekonomických teorií);<sup>80</sup> promítají se sem i další perspektivy, jako jsou

<sup>80</sup> K raným podsměrům a tendencím, často se protínajícím s dalšími, kupříkladu feminismem nebo postkolonialismem, patřil též *body criticism* („uvažování o těle“). *Body criticism* rozumí tělu nikoli jako objektivní biologické entitě ani v nějakém filosofickém, například fenomenologickém smyslu, nýbrž foucaultovsky jako průsečíku různých reprezentačních režimů, dispozitivů a způsobů vypovídání (od anatomie přes politickou teorii po výtvarné umění). Vlivná je rovněž práce Elaine Scarry(ové) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Bolest těla. Tvoření a ničení světa, 1985), jejímž výchozím bodem je nereprezentovatelná povaha bolesti (a z toho vyplývající důsledky pro politické a estetické myšlení). Zakladatelskou prací novohistoricky laděného *body criticism* je sborník studií koeditovaný Catherine Gallagher(ovou) a Thomasem W. Laqueurem *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Utváření moderního těla. Sexualita a společnost v 19. století, 1987). Thomas W. Laqueur (mj. autor knihy *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Utváření pohlaví. Tělo a gender od Řeků po Freuda, 1990) v úvodní studii sleduje novou tendenci konce osmnáctého století, která v lékařském diskurzu i v sociálních teoriích proměňuje pojetí pohlaví a jejich rozdílnosti u mužů a žen. Tělo přestává být vnímáno prostřednictvím jediného, paradigmatického modelu, jímž bylo tělo mužské (ženské pohlavní orgány jako inverzní podoba těch mužských), a objevuje se rozsáhlá anatomická, fyziologická, psychologická a sexuální diference mužského a ženského těla. Laqueur ukazuje, že tyto proměny nelze adekvátně pochopit, pokud je spojujeme například pouze s vývojem lékařské vědy (popis reprodukčního cyklu vaječníků, „objev“ ženského orgasmu apod.), neboť jsou součástí komplexu proměn, v němž hraje podstatnou roli například nutnost redefinovat pohlavně neutrální tělo, předpokládané liberálně politickou teorií. Ta potřebuje nový, „přirozený“ základ pro koncepci dělby práce, populační politiky atd. Revize ženské sexuality a reprodukční biologie (ženské tělo se v tomto genderovaném modelu stává tělem bez silných sexuálních puzeň a vjemů) byla podle Laqueura zásadní pro veškeré moderní sociální a politické myšlení a umožnila vznik celého spektra sociopolitických teorií devatenáctého století, od konzervativních (obhajujících přirozenou hierarchii) po pokrokové (feminismus).

intermediální otázky, feminismus, historie knihy a čtení nebo kulturní mobilita. Tyto posuny a prolínání byly z valné části umožněny strukturní podobností mezi historickou a kulturní diferencí a neznamenal rozpuštění nového historismu a kulturního materialismu v nových trendech literárních a kulturních studií, nýbrž spíše jejich úspěšné etablování v novou „akademickou ortodoxii“ (Montrose 1989).<sup>81</sup>

Odlišnosti obou spolu spjatých myšlenkových proudů nicméně vycházejí z rozdílných metodologických inspirací a geneze stejně jako z jejich odlišných cílů. Rozdíl především není, jak se někdy traduje, v provenienci; je nepřesné kulturní materialisty označovat za britské protějšky amerických nových historiků (Brannigan 1998). Nejedná se ani o dvě zvláštní odnože kulturních studií. Pro kulturní materialismus je příznačný silnější vliv díla, terminologických a konceptuálních řešení Raymonda Williamse; „mladší“ kulturní materialisté (především Alan Sinfield a Jonathan Dollimore) však chápou materialismus spíše ve smyslu kontrahegemonické agendy, již slouží konfrontace historických a aktuálních kulturních praxí a významů, nebo přecházejí k otázkám genderu, tělesnosti a k perspektivě kulturního konstruktivismu (Catherine Belsey[ová]), případně soustředí pozornost na proměnlivé podoby materiality kulturních „nosičů“ (Peter Stallybrass). V novém historismu převažuje vliv Michela Foucaulta a Geertzovy antropologie; uplatňuje se v něm též určitý kulturní formalismus (například Wilson a Dutton chápou snahu nahradit nálepku nový historismus poetikou kultury jako „formalistické zjemnění“, tendenci „nahlížet kultury antropologicky, jako seberegulující znakové systémy, které vymezuje jejich odlišnost vůči současnosti“, Wilson – Dutton 1992: 228; srov. Liu 1989). Podle Johna Brannigana „nový historismus směřuje k tomu, aby ukázal, že každý věk či každé období disponuje svými vlastními konceptuálními a ideologickými rámci, že lidé v minulosti nechápali pojmy jako ‚individuum‘, ‚Bůh‘, ‚skutečnost‘ nebo ‚pohlaví‘ stejným způsobem, jakým je jim rozuměno nyní. Kulturní materialismus směřuje k tomu, aby

<sup>81</sup> K novějšímu vývoji zde zařazených autorů viz jednotlivé úvody.

ukázal, že naše politické a ideologické systémy zacházejí s obrazy a texty minulosti tak, aby sloužily jejich vlastním zájmům, a že tyto obrazy a texty mohou být interpretovány z alternativních a zásadně rozdílných hledisek, a to často tak, že se situují do svých historických kontextů“ (Brannigan 1998: 119). Tento rozdíl je nakonec možné vnímat jako rozdíl v politické pozici: vůči relativizujícímu historickému rukopisu novohistoriků stojí strategicky angažované, intervenující psaní kulturních materialistů. V úvahu je třeba vzít rovněž to, že v praxi je snaha odlišit oba „proudy“ dána také taxonomickými zřeteli teoretického diskurzu.

Jak se těmto směrům, široce pojatým kulturně materialistickým přístupům k literatuře a dalším „kulturním“ sférám, daří dnes? Anebo abychom problém nejprve zúžili, vyjděme od otázky, kterou před časem položil David Inglis:<sup>82</sup> „Kdo dnes čte Raymonda Williamse?“ Inglisova odpověď je zprvu pesimistická: „obávám se, že téměř dvacet let od jeho smrti značí jeho jméno jen pár klíčových momentů v dějinách vývoje ‚kulturních studií‘“ (Inglis 2007: 166); jeho recenze a především recenzovaná kniha Paula Jonese *Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction* (Sociologie kultury Raymonda Williamse. Kritická rekonstrukce, 2006) jsou však známkami, že „starý nudný Raymond“ („dull old Raymond“) a jeho vize sociologie kultury vyčleňující *sekulární*, a přesto klíčové místo *tvůrčí* kulturní produkci, není mrtvá. Postoupíme-li o krok dál, příznaky živé přítomnosti kulturního materialismu v užším smyslu v současném (nebo téměř současném) myšlení o literatuře a kultuře nacházíme například v polemice Jonathana Dollimora s Neemou Parvinim o „dědictví kulturního materialismu“ (kupř. v otázce domnělého kulturněmaterialistického „antihumanismu“ nebo dosahu působení člověka, *human agency*, v širším historickém dění) na stránkách časopisu *Textual Practice* (č. 4, 2013), Sinfieldově poslední monografii *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism* (Shakespeare, autori-

ta, sexualita. Neukončený projekt kulturního materialismu, 2006), jež se symptomaticky navrácí na půdu shakespearovských studií, a v reakcích nani (Steve Mentz, Carmen Derkson[ová], Nicholas F. Radel) nebo třeba v textech Davida Hesmondhalgha, například v knize *Creative Labour* (Tvořivá práce, 2011, se Sarah Baker[ovou]), jejíž kapitola o „Zvláštní povaze tvořivé práce“ se opírá nejvíce právě o Williamse, „který tvrdí, že ti, kdo dělají tvůrčí práci, se více než jiní ve své profesi zabývají sdělováním zkušenosti (*communication of experience*)“ (Hesmondhalgh – Baker 2011: 52).<sup>83</sup>

Další podnětné současné cesty kulturně materialistických přístupů, a tím se vracíme jak k otázce vyřčené v předchozím odstavci, tak kdříve položené otázce rozmývajících se „hranic“ „materialistických“ přístupů a původních témat jejich předních představitelů, lze spatřovat ve studiu materiálních dějin textu a médií i materiality předmětů vůbec (Stallybrass, Jones[ová]), v koncepci kulturní mobility (Greenblatt), ve zkoumání vzniku ekonomických těl a moderních pojetí hodnoty (Gallagher[ová]) atd. V tomto bodě můžeme znovu konstatovat to, co jsem poznamenal již dříve: v poslední dekádě či dvou se nový historismus a kulturní materialismus natolik vstřebaly do anglofonního myšlení o kultuře, že se jejich principy staly neviditelným pozadím, vrstvou, vůči níž se formují další, zčásti navazující (např. *queer* teorie Eve Sedgwick[ové]), zčásti opozitní reakce (např. návrat ke spiritualitě Ewana Fernieho). Smysl přítomné antologie pak spočívá i v představení „prehistorie“ nejsoučasnějšího angloamerického uvažování o kultuře a literatuře českému čtenáři.

Jeden trend lze však sledovat napříč polem současné anglofonní kulturní reflexe: je jím jistá ztráta nebo oslabení ostře definovaného předmětu; v případě literární vědy – ztráta „literatury“ (srov. název monografie Jonathana Cullera *The Literary in Theory*, To literární v teorii, 2007, naznačující, že právě povědomí o důsažnosti specifik „literární“ re-prezentace a komunikace se vytrácí). Ještě

<sup>82</sup> David Inglis je britský sociolog působící na University of Exeter, zakladatel časopisu *Cultural Sociology* (Kulturní sociologie, 2007); v roce 1995 publikoval monografii o Raymondu Williamsovi.

<sup>83</sup> Zmiňme ještě, že Společnost Raymonda Williamse (The Raymond Williams Society), založená v roce 1989, vydává od roku 1998 časopis *Key Words: A Journal of Cultural Materialism*.

jedna, docela náhodná ilustrace téhož trendu,<sup>84</sup> jehož mnohé jiné projevy si může zainteresovaný čtenář libovolně doplňovat sám: na poslední mezinárodní konferenci Asociace kulturních studií v Tampere „Crossroads“ (červen 2014) se z celkových 130 panelů jen tři tematicky (aspoň zčásti) dotýkají literatury („Performing Identities in Film and Literature“, „Reading Affect“, „Autobiographical Performances of Memory“)<sup>85</sup> a převaha mediální a sociologické problematiky, zaměření například na digitální a vizuální média, způsoby utváření, sebeidentifikace a života nejrůznějších subkultur atd., je takřka naprostá.<sup>86</sup> Na tuto „daň“ za rozšíření metod, konceptů a oblastí studia kultury (a samotné říše „kulturního“) bude, domnívám se, české prostředí – a nyní mám opět na mysli konkrétně literárněvědné myšlení – reagovat, a do značné míry oprávněně, s nedůvěrou. Právě zde se ale, jak doufám, nakonec také ukazuje přínos *Textů v oběhu*: spatřuji jej v možnosti vzájemné konfrontace. Situaci co nejvíce zobecním. Perspektivou geneze anglofonního kulturního materialismu a kulturních studií může česká literární věda lépe nahlížet například otázky fikčních světů nebo (semi)autonomních uměleckých struktur v obcerstvivajícím světle, jímž je poznávání okruhů a cest kulturního zprostředkování a způsobů cirkulace, širšího institucionálního nebo společenského rámce umožňujícího komunikovat *prostřednictvím* literárních textů a rovněž *o nich*. A naopak: v českém prostředí „dosud“ živá citlivost vůči otázkám *poetiky* fikční a literární produkce a recepce a specifík *estetického zobrazování* (re-prezentace) jako alespoň dočasného vytržení zobrazujícího/zobrazovaného z automatizovaných souřadnic prakticky komunikačního diskurzu<sup>87</sup> (a tím i je-

<sup>84</sup> K tomuto příkladu nasměrovala mou pozornost Jiřina Šmejkalová, za což jí patří dík.

<sup>85</sup> „Performativní utváření identit ve filmu a literatuře“, „Afekt čtení“, „Autobiografické performance paměti“.

<sup>86</sup> Velmi zřetelná je rovněž „deuropeizace“, „globalizace“ a současně s ní „regionalizace“ a „partikularizace“ studií kultury.

<sup>87</sup> Zde nicméně znovu připomenu jeden z největších vkladů kulturně materialistických přístupů pro myšlení o literatuře: právě dílčí pole kulturní komunikace, například to literární (zčásti si zde přisvojuji bourdieuvský slovník), jsou svým vlastním

jich tvořivě proměny) může ono „poetické“, případně „literární“ do myšlení o literatuře a kultuře (ať už je nahradily „teorie“ nebo širší sociální, genderové, masmediální a další otázky) navracet.

Na závěr se zmíním o dvou „trendech“, které dle mého názoru překračují omezený rádius módních vln a naznačují dlouhodobější výhledy proměny studia literatury. Jedním z nich jsou již zmíněné inspirace (neo)materialistických, příp. posthumanistických filosofů a přístupů (Latour, Bryant, Deleuze, Haraway[ová]; Whitehead, Spinoza) a s nimi související podstatné transformace kulturních a literárních materialismů. V kontextu našeho tématu je třeba říci, že se zpochybněním antropomorfního pohledu na existenci („ontologie“, „ontokartografie“, „demokracie objektů“, „the humanimal“, „natureculture“, „hmyzí média“)<sup>88</sup> souvislost se směry, jímž jsme se zde věnovali, končí a dochází k podstatné transformaci jejich emancipačního záměru a energie (srov. např. *ecocriticism* nebo *animal studies*). Druhým, dosud spíše naznačeným směrem je, domnívám se, *spojení* otázek literární reprezentace a komunikace s perspektivou obecněji pojaté mediality a zprostředkování.<sup>89</sup> V obou případech je dle mého názoru potenciál přínosu zkoumání specifík historického fenoménu literatury (např. překračování

způsobem rovněž setrvačnými, historicky kontingentními a v jistém smyslu ideologickými systémy a *praxemi*.

<sup>88</sup> Z množství literatury odkazují pouze na Levi Bryant – Nick Srnicek – Graham Harman (eds.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* (Spekulativní obrat. Kontinentální materialismus a realismus, 2011); Jussi Parikka, *Insect Media: An Archeology of Animals and Technology* (Hmyzí média. Archeologie zvířat a technologie, 2010); Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Manifest druhů, které dělají společnost. Psi, lidé a jaké je být protějškem, 2003); Manuela Rossini – Tom Tyler (eds.), *Animal Encounters* (Zvířecí setkání, 2009).

<sup>89</sup> Nelze se ubránit dojmům, že přes bujení různých forem mediálních studií a teorií a dějin médií se tato obrovská produkce – s podstatnými výjimkami v rámci zkoumání intermediality, „interart poetics“, případně kulturní teorie, kulturních technik nebo také filosofie médií především v Německu, Skandinávii a USA – s oblastmi estetického a literárněvědného myšlení ve značné míře dosud mijí. (Náznamem vybírám z výše zmíněných výjimek v rámci velmi širokého metodologického rejstříku jména Jay David Bolter, I. O. Rajewsky [Rajewská], Werner Wolf, Espen Aarseth, W. J. T. Mitchell, Siegfried J. Schmidt, Friedrich Kittler nebo Bernhard Siegert.)



hranic zobrazení lidského vědomí; obnažení základních podmínek zprostředkovanosti myšlení a komunikace atd.) mimořádný.

## LITERATURA

### ALTHUSSER, Louis

1971 [1970] „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)“, in idem: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, přel. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press), s. 127–186

### ARNOLD, Matthew

2014 [1869] *Kultura a anarchie. Kritický esej o politice a společnosti*, přel. Jan Spousta, Jiří Ogrocký (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

### BACHTIN, Michail Michajlovič – VOLOŠINOV, Valentin Nikolajevič

1986 [1929] *Marxismus a filozofia jazyka*, přel. František Novosad, in iidem: *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka* (Bratislava: Pravda), s. 171–382

### BARKER, Chris

2012 *Cultural Studies: Theory and Practice* (London: Sage)

### BARŠA, Pavel – FULKA, Josef

2005 *Michel Foucault – politika a estetika* (Praha: Dokořán)

### BELSEY, Catherine

1980 *Critical Practice* (London: Methuen)

1985 *The Subject of Tragedy* (London: Methuen)

1989 „Towards Cultural History – In Theory and Practice“, *Textual Practice* 3, č. 2, s. 159–172

2003 „From Cultural Studies to Cultural Criticism?“, in Paul Bowman (ed.): *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice* (London – Sterling, VA: Pluto Press), s. 19–29

2011 *A Future for Criticism* (Malden, MA – Oxford: Wiley-Blackwell)

### BENJAMIN, Walter

2011 [asi 1927–1940] „N [Teorie poznání, teorie pokroku]“, in idem: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, přel. Martin Ritter (Praha: Oikoy-men), s. 120–163

2011 [1940] „O pojmu dějin“, in idem: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, přel. Martin Ritter (Praha: Oikoy-men), s. 307–316

### BENNETT, Tony

2005 „Culture“, in idem, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris: *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society* (Malden, MA: Blackwell Publishing), s. 63–69

### BOLTON, Jonathan (ed.)

2007 *Nový historismus/New Historicism*, přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková (Brno: Host)

### BONNELL, Victoria E. – HUNT, Lynn – BIERNACKI, Richard

1999 *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* (Berkeley, CA: University of California Press)

### BOURDIEU, Pierre

1977 [1972] *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press)

1993 *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press)

2010 [1992] *Pravidla umění*, přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host)

### BRANNIGAN, John

1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (New York: St Martin's Press)

### BURCKHARDT, Jacob

1996 [1905] *Úvahy o světových dějinách*, přel. Jiří Loser (Olomouc: Votobia)

### CALHOUN, Craig

2000 [1990] „Putting the Sociologist in the Sociology of Culture: The Self-Reflexive Scholarship of Pierre Bourdieu and Raymond Williams“, in Derek Robbins (ed.): *Pierre Bourdieu I* (London: Sage), s. 59–65

### COLEBROOK, Claire

1997 *New Literary Histories* (Manchester: Manchester University Press)

### CULLER, Jonathan

2007 „Doing Cultural Studies“, in idem: *The Literary in Theory* (Stanford, CA: Stanford University Press), s. 240–253

### DALY, Mcdonald

2011 „Cultural Materialism“, in Michael Ryan, M. Keith Booker (eds.): *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, sv. 3, *Cultural Theory* (Chichester: Wiley-Blackwell), s. 1003–1010

**DOLLIMORE, Jonathan**

- 1984 *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Brighton – Chicago, IL: Harvester – University of Chicago Press)
- 1991 *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press)
- 1998 *Death, Desire and Loss in Western Culture* (London – New York: Allen Lane – Routledge)
- 2001 *Sex, Literature and Censorship* (Malden, MA: Polity Press)

**DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Alan (eds.)**

- 1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

**DRAKAKIS, John**

- 1985 *Alternative Shakespeares* (London: Methuen)
- 2001 „Cultural Materialism“, in Christa Knellwolf, Christopher Norris (eds.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, sv. 9, *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 43–58; též dostupné z: *Cambridge Histories Online*, <http://dx.doi.org/10.1017/CHOL9780521300148> (přístup 27. 10. 2014)

**DURING, Simon**

- 2005 *Cultural Studies: A Critical Introduction* (London: Routledge)

**DURING, Simon (ed.)**

- 1997 [1993] *The Cultural Studies Reader* (London – New York: Routledge)

**DURKHEIM, Émile**

- 2004 [1893] *Společenská dělba práce*, přel. Pavla Doležalová (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

**DWORKIN, Dennis L.**

- 1997 *Cultural Marxism in Postwar Britain: History, the New Left and the Origins of Cultural Studies, Post-Contemporary Interventions* (Durham, NC: Duke University Press)

**EAGLETON, Terry**

- 2001 [2000] *Idea kultury*, přel. Jan Balabán (Brno: Host)
- 2006 [1976] *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (London: Verso)

**EAGLETON, Terry (ed.)**

- 1989 *Raymond Williams: Critical Perspectives* (Cambridge: Polity Press)

**ELIOT, T. S.**

- 1939 *The Idea of a Christian Society* (London: Faber and Faber)
- 1948 *Notes Towards the Definition of Culture* (London: Faber and Faber)

**ENGELS, Friedrich**

- 1972 [1890] „Engels Josephu Blochovi – 21.–22. září“, in Friedrich Engels, Karl Marx, *Spisy*, sv. 37, *Dopisy*, sv. 11, přel. Miluše Svatošová et al. (Praha: Svoboda), s. 534–537
- 1975 [1893] „Engels Franzi Mehringovi do Berlína – 14. července“, in Friedrich Engels, Karl Marx, *Spisy*, sv. 39, *Dopisy*, sv. 13, přel. Miluše Svatošová et al. (Praha: Svoboda), s. 115–119
- 1977 [1878] *Pana Eugena Dühringa převrat vědy (Anti-Dühring)*, přel. Miluše Svatošová et al. (Praha: Svoboda)

**FINEMAN, Joel**

- 1989 „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction“, in H. Aram Veese (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 49–76

**FOUCAULT, Michel**

- 1994 [1969] „Co je to autor?“, in idem: *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie*, ed. a přel. Petr Horák (Praha: Svoboda), s. 41–73
- 1999 [1976] *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)
- 2000 [1975] *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin)
- 2002 [1969] *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)
- 2007 [1966] *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš (Praha: Computer press)

**FROMM, Erich**

- 2004 [1961] *Obráz člověka u Marxe*, přel. Michael Hauser (Brno: L. Marek)

**GALLAGHER, Catherine**

- 1989 „Marxism and the New Historicism“, in H. Aram Veese (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 37–48
- 1992 „Raymond Williams and Cultural Studies“, *Social Text*, č. 30, s. 79–89

**GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen**

2000 *Practicing New Historicism* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

**GALLAGHER, Catherine – LAQUEUR, Thomas W.**

1987 *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Berkeley, CA: University of California Press)

**GARBER, Marjorie**

2003 *Quotation Marks* (New York – London: Routledge)

**GEERTZ, Clifford**

2000 [1973] *Interpretace kultur. Vybrané eseje*, přel. Hana Červinková, Václav Hubinger, Hedvika Humlíčková (Praha: Sociologické nakladatelství)

**GOLDBERG, Jonathan**

1986 *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts* (New York – London: Methuen)

**GOLDMANN, Lucien**

1967 [1952] *Humanitní vědy a filosofie*, přel. Otakar Hromádka (Praha: Svoboda)

**GORAK, Jan**

1988 *The Alien Mind of Raymond Williams* (Columbia, MO: University of Missouri Press)

**GRAMSCI, Antonio**

1959 [1929–1935] *Sešity z vězení*, ed. a přel. Jaroslav Pokorný (Praha: Československý spisovatel)

1971 [1929–1935] *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. a přel. Quintin Hoare, Geoffrey Nowell-Smith (London: Lawrence & Wishart)

**DE GRAZIA, Margreta – QUILLIGAN, Maureen – STALLYBRASS, Peter (eds.)**

1996 *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

**GREENBLATT, Stephen**

1980 *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago, IL: University of Chicago Press)

1983 „Murdering Peasants: Status, Genre and The Representation of Rebellion“, *Representations* 1, č. 1, s. 1–29

1985 „Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V“, in Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press), s. 18–47

1988 *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford: Clarendon Press)

2004 [1991] *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*, přel. Lucie Johnová (Praha: Karolinum)

2007 [1988] „Neviditelné střely“, přel. Olga Trávníčková, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový Historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 92–149

2007a [1990] *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (London: Routledge)

2007b [1990] „Rezonance a úžas“, přel. Olga Trávníčková, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový Historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 192–219

2010 *Cultural Mobility: A Manifesto* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

**GREENBLATT, Stephen (ed.)**

1982 *The Power of Forms in the English Renaissance* (Norman, OK: Pilgrim Books)

**GROSSBERG, Lawrence – NELSON, Cary – TREICHLER, Paula A. (eds.)**

1992 *Cultural Studies* (New York: Routledge)

**GUILLORY, John**

1993 *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

1997 „Bourdieu's Refusal“, *Modern Language Quarterly* 58, č. 4, s. 367–398

**HALL, Stuart**

1980 [1973] „Encoding/Decoding“, in idem et al.: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* (London: Hutchinson, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham), s. 128–138

1980 „Cultural Studies: Two Paradigms“, *Media, Culture and Society* 2, č. 1, s. 57–72

**HALL, Stuart – WHANNEL, Paddy**

1964 *The Popular Arts* (London: Hutchinson Educational)

**HAMILTON, Paul**

2003 *Historicism* (London: Routledge)

**HARRIS, Jonathan Gil**

2009 *Untimely Matter in the Time of Shakespeare* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press)

**HARTMAN, Geoffrey H.**

1997 *The Fateful Question Of Culture, Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine* (New York: Columbia University Press)

**HAUSER, Michael**

2007 *Prolegomena k filosofii současnosti* (Praha: Filosofia)

**HAWKES, David**

2012 „Against Materialism in Literary Theory“, *Early Modern Culture* 9, <http://emc.eserver.org/1-9/issue9.html> (přístup 28. 10. 2014)

**HERDER, Johann Gottfried von**

1941 [1784–1791] *Ideje k filosofii dějin lidstva*, in idem: *Vývoj lidskosti*, přel. Jan Patočka (Praha: Jan Laichter), s. 1–382

**HESMONDHALGH, David**

2006 „Bourdieu, the Media and Cultural Production“, *Media, Culture and Society* 28, č. 2, s. 211–231

**HESMONDHALGH, David – BAKER, Sarah**

2011 *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries* (Abingdon: Routledge)

**HIGGINS, John**

1999 *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism* (London: Routledge)

**HOGGART, Richard**

1966 [1957] *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments* (Harmondsworth: Penguin Books)

**HOWARDOVÁ, Jean E.**

2007 [1986] „Nový historismus ve studiích o renesanci“, přel. Marek Sečkař, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 54–91

**INGLIS, David**

2007 „Raymond Williams’s Sociology of Culture: A Critical Recon-

struction by Paul Jones“ (recenze), *Theory, Culture and Society* 24, č. 3, s. 166–169

**JANKOVIČ, Milan**

2005 „Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém“, in Miroslav Červenka et al.: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 821–964

**JONES, Paul**

2006 *Raymond Williams’s Sociology of Culture: A Critical Reconstruction* (New York: Palgrave Macmillan)

**KAMPS, Ivo**

1995 „Materialist Shakespeare: An Introduction“, in idem (ed.): *Materialist Shakespeare: A History* (London: Verso), s. 1–19

**KASTAN, David Scott – STALLYBRASS, Peter (eds.)**

1991 *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama* (New York: Routledge)

**KULTURA V MÉDIÍCH**

2004 *Kultura v médiích. Prezence a reflexe umění. Sborník referátů a diskusních příspěvků ze symposia uspořádaného 11. listopadu 2004 Obcí spisovatelů a Radou uměleckých obcí* (Praha: Obec spisovatelů ve spolupráci s Ministerstvem kultury ČR)

**LAING, Stuart**

1986 *Representations of Working-Class Life* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan)

**LEAVIS, F. R.**

1932 „Under Which King, Bezonian?“, *Scrutiny* 1, č. 3, s. 205–214

1948 *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London: Chatto & Windus)

**LEAVIS, F. R. – THOMPSON, Denys**

1964 [1933] *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness* (London: Chatto & Windus)

**LIU, Alan**

1989 „The Power of Formalism: The New Historicism“, *English Literary History* 56, č. 4, s. 721–771

**LOUŽIL, Jaromír**

2005 „K zápasu o J. G. Herdera u nás“, *Česká literatura* 53, č. 5, s. 637 až 653

**MACURA, Vladimír**

1995 [1983] *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H)

**MACHEREY, Pierre**

1966 *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero)  
1978 [1966] *A Theory of Literary Production*, přel. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul)

**MANDELBAUM, Maurice**

1971 *History, Man and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press)

**MARX, Karl**

2014 [1867] *Kapitál. Kritika politické ekonomie I. Výrobní proces kapitálu*, <http://marxists.org/cestina/marx-engels/1867/kapital/index.htm> (přístup 22. 10. 2014)

**MCROBBIE, Angela**

2006 [2005] *Aktuální témata kulturních studií*, přel. Denisa Šmejkalová (Praha: Portál)

**MILNER, Andrew**

1989 *Cultural Materialism* (Melbourne: Melbourne University Press)  
2002 *Re-Imagining Cultural Studies: The Promise of Cultural Materialism* (London: Sage)

**MILNER, Andrew – BROWITT, Jeff**

2002 *Contemporary Cultural Theory: An Introduction* (London: Routledge)

**MONTROSE, Louis**

1989 „Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture“, in H. Aram Veaser (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 15–36  
2007 [1986] „Literární studie o renesanci a předmět historie“, přel. Marek Sečkař, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 44–53

**MUKAŘOVSKÝ, Jan**

1966 [1942] „Místo estetické funkce mezi ostatními“, in idem: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 65–73

**MULLANEY, Steven**

1988 *The Place of the Stage: License, Play and Power in Renaissance England* (Chicago, IL: University of Chicago Press)

**MÜLLER, Richard**

2006 „Greenblattova podivuhodná historie“, *Svět literatury* 16, č. 33, s. 210–217

**PARVINI, Neema**

2012 *Shakespeare and Contemporary Theory: New Historicism and Cultural Materialism* (London: Bloomsbury Publishing)

**POPPER, Karl R.**

2000 [1936] *Bída historicismu*, přel. Jana Odehnalová (Praha: Oikymenh)

**PORTER, Carolyn**

1988 „Are We Being Historical Yet?“, *South Atlantic Quarterly* 87, č. 4, s. 743–786

**PROCHÁZKA, Martin**

2004 „Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky“, in Stephen Greenblatt: *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*, přel. Lucie Johnová (Praha: Karolinum), s. 221–233

**ROBBINS, Derek**

1997 „Ways of Knowing Cultures: Williams and Bourdieu“, in Jeff Wallace, Rod Jones, Sophie Nield (eds.): *Raymond Williams Now: Knowledge, Limits and the Future* (Basingstoke: Macmillan), s. 40–55

**SCARRY, Elaine**

1985 *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York – Oxford: Oxford University Press)

**SINFIELD, Alan**

1985 „Give an account of Shakespeare and Education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references“, in Jonathan Dollimore, idem (eds.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press), s. 134–157  
1989 *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Berkeley, CA – Los Angeles, CA: University of California Press)  
1992 *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Oxford: Oxford University Press)  
2005 [1994] *Cultural Politics – Queer Reading* (Abingdon – New York: Routledge)

2006 *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism* (Abingdon – New York: Routledge)

**SPIEGEL, Gabrielle M.**

1990 „History, Historicism and the Social Logic of the Text in the Middle Ages“, *Speculum* 65, č. 1, s. 59–86

**SPIVAK, Gayatri Chakravorty**

2000 „From Haverstock Hill Flat to U.S. Classroom: What's Left of Theory?“, in Judith Butler, John Guillory, Kendall Thomas (eds.): *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Theory* (New York – London: Routledge), s. 1–39

**STALLYBRASS, Peter**

1998 „Marx's Coat“, in Patricia Spyer (ed.): *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces* (New York: Routledge), s. 186–207

**STALLYBRASS, Peter – JONES, Ann Rosalind**

2000 *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

**STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon**

1993 [1986] *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

**TENNENHOUSE, Leonard**

1986 *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (New York – London: Methuen)

**THOMAS, Brook**

1991 *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**THOMPSON, E. P.**

1963 *The Making of the English Working Class* (London: Victor Gollancz)

**TILLYARD, E. M. W.**

2011 [1943] *The Elizabethan World Picture* (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers)

**TURNER, Graeme**

2002 *British Cultural Studies: An Introduction* (London: Routledge)

2012 *What's Become of Cultural Studies?* (London: Sage)

**VEESER, H. Aram (ed.)**

1989 *The New Historicism* (New York: Routledge)

**WELLS, Robin Headlam – BURGESS, Glenn – WYMER, Rowland**

2000 *Neo-Historicism: Studies in Renaissance Literature, History and Politics* (Woodbridge: D.S. Brewer)

**WHITE, Hayden**

1973 „Foucault Decoded: Note from Underground“, *History and Theory* 12, č. 1, s. 23–54

1989 „New Historicism: A Comment“, in H. Aram Veenser (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 293–302

2010 [1978] *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)

2011 [1973] *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě 19. století*, přel. Martin Kotásek (Brno: Host)

**WILLIAMS, Raymond**

1963 [1958] *Culture and Society, 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin)

1965 [1961] *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin)

1970 *The English Novel from Dickens to Lawrence* (London: Chatto & Windus)

1973 *The Country and the City* (London: Chatto & Windus)

1974 *Television: Technology and Cultural Form* (Glasgow: Fontana)

1977 *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press)

1978 „Problems of Materialism“, *New Left Review* 1/109, květen–červen, s. 3–17

1980 *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London: Verso)

1981a *Culture* (London: Fontana Paperbacks)

1981b *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* (London: Verso)

1985 „Afterword“, in Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press), s. 231–239

1989 *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. Tony Pinkney (London: Verso)

2001 [1958] „Culture is Ordinary“, in idem, John Higgins (ed.): *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell), s. 10–24

**WILLIAMS, Raymond – GARNHAM, Nicholas**

1980 „Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: An Introduction“,  
*Media, Culture and Society* 2, č. 3, s. 209–223

**WILLIAMS, Raymond – HIGGINS, John**

2001 *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell)

**WILSON, Richard – DUTTON, Richard (eds.)**

1992 *New Historicism and Renaissance Drama* (London: Longman)

**WILSON, Scott**

1995 *Cultural Materialism: Theory and Practice* (Oxford: Blackwell)

**WOODBIDGE, Linda**

2003 *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave Macmillan)

**WOODMANSEE, Martha – OSTEEN, Mark**

1999 *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics* (London – New York: Routledge)

**ŽIŽEK, Slavoj (ed.)**

1994 *Mapping Ideology* (London – New York: Verso)

## I. CÍRKULACE: TEXTY V OBĚŽÍCH

## K PIERRU MACHEREYOVÍ

TOMÁŠ CHUDÝ

Pierre Macherey (nar. 1938), dnes emeritní profesor na Université Lille Nord de France–Campus Lille III, je žákem, spolupracovníkem a také kritikem Louise Althussera; spolu s ním se podílel na vzniku a vydání *Lire le Capital* (Čist kapitál, 1965), klasického díla francouzského strukturalistického marxismu, tedy jednoho z nejvýznamnějších proudů západního marxistického myšlení. Svým teoretizujícím rozměrem však Machereyovo dílo z mezí strukturalistického marxismu či althusserianismu vyčnívá, přestože mu lze nepochybně nejlépe rozumět v kontextu rozmachu francouzského marxistického myšlení 60. let dvacátého století.

V jeho první samostatné knize, psané v kontextu francouzské debaty se strukturalismem, *Pour une théorie de la production littéraire* (Za teorii literární produkce, 1966), kterou vydal již jako osmadvacetiletý, je patrná snaha uchopit sféru literatury jako typ společenské produkce řeči a významu a zároveň jako autonomní oblast, specifickou formu, která se vymyká pouhé reprodukci historicky aktivních ideologických rozporů. Macherey přitom směřuje k formulaci neideologického pojetí literární teorie a kritiky (srov. závěr kapitoly 18, zde na s. 153). V jistém smyslu nejde o teorii literární produkce samu, ale opravdu jen o přípravné kroky k ní.

Klíčový z nich lze nazvat mnoha způsoby, z nichž jedním je kritika „spiritualistické koncepce struktury“ (srov. kapitolu „L’analyse littéraire, tombeau des structures“, Literární analýza, hrobka struktury), tedy takové, která jí přičítá schopnost beze zbytku zorganizovat části v určitý celek a která ji vnímá jako výraz určitého počátečního záměru. Přesto je podle Machereye pojem struktury snad nejvhodnějším mezi mnoha jinými nabízejícími se k popisu literárního díla, neboť ze všeho nejméně vnucuje představu jeho celkové koherence a skrytého řádu. Věnovat se je třeba spíše textu samotnému a otázkám, na které je odpovědí



(ty v zásadě u Machereye nahrazují ideologické konflikty a ukazují, nakolik se Macherey od ortodoxního marxistického pojetí odpoutává). Macherey chápe ideologii ve vztahu k literatuře jako určitou heterotopii, soubor rozptýlených významů nebo znaků; úlohou literární kritiky pak není kritika ideologie (a už vůbec ne kritika ideologie díla), nýbrž kritika ideologična (viz zvláště kapitolu „Lénine, critique de Tolstoi“, Lenin, kritik Tolstého). Jak je patrné, Machereyovo myšlení je ovlivněno sémiotikou a souzní rovněž s dalšími proudy francouzského humanitněvědného myšlení 60. let, v nichž dochází k otřesení některých základních předpokladů západní metafyziky (Derridova kritika metafyziky *arché* [původu], Foucaultova archeologie vědění a demystifikace dějin pravdy atd.).

Do předkládaného výběru jsou převzaty kapitoly 8–12 a 15–18 první části, nadepsané souhrnně „Některé základní pojmy“.<sup>1</sup> Obsahově jednotlivé kapitoly představují vlastně analogické dvojice, mezi nimiž převažují dva typy. Jednak jde o vztah odmítaného a přijímaného (hloubka a komplexita, pakt a smlouva a ostatně též tvorba a produkce), jindy o analýzu vzájemné provázanosti obou členů (např. iluze a fikce, vyčtené a nevyčtené). Zvolený pojmový výklad nepředstírá pevnou síť, přesto nabízí záchytné body pro porozumění tomu, co vůbec je literární dílo. Jde tedy o určitou jeho ontologii či anatomii. Z přeložených kapitol je patrné, jak dobře Macherey ovládá autory filosofického kánonu, jimiž se bohatě, i když spíše nepřímou inspiruje. Nejde však o nahodilou vazbu: jejím zásadním dokladem je i to, že Macherey se provázaností literatury a filosofie, jejich příbuzností a blízkostí úkolů zabýval celoživotně a věnoval jí dokonce druhou ze svých spíše literárněvědných publikací, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (Na co myslí literatura? Výkony lite-

<sup>1</sup> Nezařazeny ponecháváme kapitoly „Explication et interprétation“ (Výklad a interpretace) a „Implicite et explicite“ (Implicitní a explicitní), úzce se týkající teorie významu. Kniha má celkem tři části; v té druhé, „Quelques critiques“ (Některé kritikové) rozvádí Macherey zmíněné pojetí kritiky; ve třetí, „Quelques oeuvres“ (Některá díla), se v duchu svého pojetí věnuje kritické interpretaci děl Julesa Verna, Daniela Defoea, Jorgeho Luise Borgese a Honorého de Balzaka.

rární filosofie) z roku 1990. Tato provázanost proměňuje oba své účastníky zároveň: vztah k literatuře je podle Machereye na jedné straně charakteristickým rysem filosofie *à la française*,<sup>2</sup> na straně druhé literatura nepřejímá z filosofie hotovou soustavu myšlenek, ale produkuje vždy své vlastní myšlení, respektive umožňuje myslet na dříve nemyšlené, a tím vybízí ke svému filosofickému čtení.

Vedle tohoto programaticky interdisciplinárního přístupu jde v Machereyově teorii literární produkce o prvotní vymezení kontextu literárního díla. Příznačné je přitom to, že se z trojice proroků postmoderního myšlení – Freud, Marx, Nietzsche – drží spíše posledního z nich, anebo přesněji řečeno, dovádí jej k nejzazší mezi jeho výpovědi: odmítá převádět literární dílo na jeho nezjevný rozměr („hloubku“), onu „skrytou strukturu“ zjevného díla, krátce cokoli (ontologicky) mu předcházejícího. Podobně Marx i Freud pro Machereye představují analogii téhož: materiální vztahy i nevědomí jsou sice podmínkou literárního díla, ale spíše jakožto jeho absence, jeho neredukovatelná jinakost, nikoli něco, na co se dílo má převést. Dílo samo produkuje a nechává se unášet pohybem zvláštního druhu iluze, který má svoje pravidla přísné hravosti (iluze, z níž je upředena také každodenní mluva, plná ideologie), totiž fikce.

Z jiného úhlu se nedostatečnost staršího pojetí struktury pro Machereye jeví jako její staticnost, nezávislost na dějinách. Oproti ní je literární dílo vždy již vpleteno do dějinných souvislostí, představuje vlastně určitou historickou praxi, respektive její *prodloužení* i s jejími konflikty smyslu, na rozdíl od *reprezentace* dějinných událostí (Macherey používá spojení „donne à voir sans refléter“: „dává vidět, aniž by odráželo“), které by mu snad byly v nějakém smyslu vnější. Zde jde Macherey již ve stopách Louise Althussera. Proto chápe také filosofii oproti ideálu nezaujatého zkoumání jako vždy angažovanou, operativní praxi; nahrazením literární *tvorby* (která se nikdy nezbaví své teologické konotace) *produkcí* se pak snaží vystoupit z paradoxu, který plyne z „materialistického“ pojetí uměleckého díla, tedy něčeho, co je obvykle

<sup>2</sup> Tak označuje styl francouzské filosofie 19. a 20. století (Macherey 1998: 22–23).

považováno za „výtvar ducha“. Úloha filosofické praxe se v tomto paradoxu opět profiluje vyhraněněji než proces psaní literatury: na jejím počátku je přijetí determinujících podmínek, aby v jejich perspektivě mohla praxe generovat reflexi sebe samé, překročit a změnit ony podmínky, a tím i sebe (Macherey 1998: 39–41). Literární dílo naproti tomu vychází z jiné „svobodné nutnosti“: ze svobodného *užití řeči*, v němž teprve za pochodu produkuje svůj vlastní fiktivní horizont výpovědi, přičemž namísto označování svůj předmět *vyvolává*. Produkuje však stejně tak i vlastní řád vnitřní nutnosti, takže z díla nelze nic ubrat ani k němu nic přidat a – což je důležité – také je lze teoreticky poznat. Jinými slovy: dílo je determinované, ale ne predeterminované či odvíjející se od jednoho počátečního záměru; je improvizované, ale ne libovolné či nahodile sestavené.

Jen vidíme-li dílo takto dialekticky jako produkované, můžeme je zachytit v jeho neredukovatelné komplexitě, exponovanosti, determinovanosti a bezstřednosti (vyhýbající se ideologému středu, vnitřku či hloubky díla, což je zase podmínkou jeho skutečné autonomie). Totéž lze říci i o vztahu k dějinné situaci, dobovému čtenářstvu atp.: Macherey se k tomuto problému, zmíněnému v kapitole „Pakt a smlouva“, vrátil v samostatné stati „For a Theory of Literary Reproduction“ (Za teorii literární reprodukce).<sup>3</sup> Protože dílo jako koherentní výsledek předběžné či počáteční spolupráce mezi autorem a čtenářem je ve své původní dějinné situaci ze zřejmých důvodů nedosažitelné, začíná dílo jako takové existovat vždy až jako čtené, reprodukováné, a tím jako rozpolcené, neuzavřené, tedy v plurálu (větší, ale konečný počet variací jeho smyslu; tento náčrt teorie literární reprodukce koresponduje s rámcem teorie intertextovosti).

Dopad Machereyovy knihy byl zejména ve Francii značný, tak jak tomu bylo i u ostatních hlavních prací althusserovského okruhu, avšak o to více se vyskytlo také jejich dezinterpretací a po-

lemik s ní. Na rozdíl od Louise Althussera, který se po roce 1968 prakticky již odmlčel, Macherey po svém nedokončeném projektu teorie literárního díla napřel síly novým, respektive staronovým směrem. Vrací se ke Spinozovi, jemuž věnoval již svou diplomovou práci na École Normale Supérieure, a také k Hegelovi a dalším myslitelům, o nichž píše své monografie; stále pozornosti se u něj těší francouzští myslitelé 19. a 20. století. Mezi jeho posledními publikacemi figuruje *La parole universitaire* (Univerzitní řeč, 2011), jež přináší plejádu náhledů na instituci univerzity u různých autorů od Rabelaise přes Kanta, Hegela a Heideggera po Lacana a Bourdieua.

## LITERATURA

ALTHUSSER, Louis – BALIBAR, Étienne – ESTABLET,

Roger – MACHEREY, Pierre – RANCIÈRE, Jacques

1996 [1965] *Lire le Capital* (Paris: Presses Universitaires de France)

BALIBAR, Étienne – MACHEREY, Pierre

1974 „Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes“, *Littérature*, č. 13, s. 29–48

LEFEBVRE, Jean-Pierre – MACHEREY, Pierre

1984 *Hegel et la société* (Paris: Presses Universitaires de France)

MACHEREY, Pierre

1966 *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero)

1979 *Hegel ou Spinoza* (Paris: Maspero)

1989 *Comte. La philosophie et les sciences* (Paris: Presses Universitaires de France)

1990 *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (Paris: Presses Universitaires de France)

1992 *Avec Spinoza. Etudes sur la doctrine et l'histoire du spinozisme* (Paris: Presses Universitaires de France)

1998 *In a Materialist Way: Selected Essays*, ed. Warren Montag, přel. Ted Stolze (London: Verso)

2011 *La parole universitaire* (Paris: La fabrique)

<sup>3</sup> Otištěné poprvé in Macherey 1998, s. 42–51. V práci *Za teorii literární produkce* připravuje půdu tomuto pojetí myšlenka „parodické povahy“, která dílu odnímá jeho spontaneitu a činí z něj odvozený útvar.

# ZA TEORII LITERÁRNÍ PRODUKCE

PIERRE MACHEREY

## 8. AUTONOMIE A NEZÁVISLOST

Text, jak jsme právě viděli, má tedy svou vlastní pravdu; obsahuje ji *celou*.<sup>1</sup> Nic vnějšího nedovoluje jej soudit, protože takový soud by provázelo určité svévolné zkreslení. Znamená to, že pravdu díla je třeba hledat v *něm*, protože je v něm jednou provždy uložena? V tom případě by poznávat znamenalo *čist* ostrým pohledem, který by pronikal zdáním, dělicím nás od pravdy, a dosáhl by toho, že tajemství bude vyneseno na světlo. Znamenalo by to kritizovat a takovou četbou dílo ničit, aby se namísto něj objevilo to, kolem čeho je vystavěno. Je třeba se k tomu navrátit? Taková představa je naprosto neoprávněná, a to přinejmenším ze čtyř důvodů: zaměňuje četbu a psaní; rozkládá dílo na prvky tam, kde by bylo třeba studovat zákonitosti kompozice; domnívá se, že je v díle třeba pouze nalézt něco, co je v něm dáno; omezuje pochopení díla na jediný smysl. Zcela vyřešen není ani problém specifčnosti díla, vždyť na cestě k němu se nachází ještě mnoho iluzí.

Co míníme, když mluvíme o specifčnosti literárního díla? Především to, že je neredukovatelné. Nelze je převést na to, čím není. Je produktem specifické práce, a proto k němu nelze dospět plynulým navázáním na proces jiné povahy. Můžeme tedy říci, že jde o produkt určitého zlomu, začíná jím něco nového. Pochopit toto dostavení se či vynoření dosud neznámého znamená zakázat si jeho *záměnu* s tím, co je mu vnější. Jde naopak o to, snažit se

*odlišit* je tak, že přesně vyznačíme dělicí linii vůči jeho okolí, kterou zavádí. Abychom oprášili veskrze tradiční příklad, lze říci, že autorův život, nakolik se odehrává na jiné půdě, než je ta, z které vyrůstá dílo, nás o tomto díle nijak *nezpravuje*. Což neznámá, že by byl naprosto lhostejný, už jen proto, že nám ukazuje, jak spisovatel zvládl svým dílem *pozměnit* svůj život; velmi dobře to dokazuje jeden ze slavných a nadmíru paradoxních Proustových životopisů (Painter 1966 [1959, 1965]), který odhaluje autorovu existenci jako názorné svědectví jeho *Hledání* a objevuje, jak je dílem zcela určována; k zachycení života tedy nelze najít lepší prostředek, než je optika díla. A tak se z pohledu teoretické analýzy dílo rozvrhuje jako *střed* zájmu. To ale neznámá, že by samo bylo *středově vyvážené*.

Zvláštností díla je také jeho autonomie. Je samo sobě normou v tom smyslu, že si samo klade svá omezení *tím, že je buduje*. Nelze je tak chápat ve vztahu k jiným pravidlům než k těm, která jsou s ním fakticky *při díle*, jelikož zdroj jeho nutnosti nemůže být heteronomní. Proto by se literární díla měla stát předmětem zkoumání *zvláštní vědy* – bez ní nebudou nikdy pochopena. Různé obory, jako lingvistika, teorie umění, teorie dějin, teorie ideologií a teorie formací nevědomí, musí na tomto úkolu spolupracovat, neboť by byl bez této spolupráce nedokončený, a dokonce nesplnitelný. Zmíněné obory jej ale nemají plnit *namísto* zvláštní vědy. Velmi důležité je uvědomit si, že literární texty užívají jazyka a ideologie (což možná nejsou zase tak odlišné věci) nově. Určitým způsobem je vytrhují z područí jich samých a dodávají jim nový úděl, nutí je sloužit uskutečnění záměru, který jim ve vlastním smyslu přísluší.

Tam, kde dílo začíná, se projevuje určitý řez, který působí, že se dílo odpoutává od obvyklých způsobů mluvení a psaní, a který je vyděluje ze všech ostatních forem ideologického vyjadřování. Proto není možné pochopit to, co charakterizuje spisovatelský akt, tak, že jej připodobníme k nějaké zdánlivě příbuzné činnosti, která je ale ve skutečnosti radikálně odlišná. Přesto právě to činí Roland Barthes v předmluvě ke svým *Kritickým esejům*, když definuje písmo pomocí pravidel vyhýbavé zdvořilosti, kterými se řídí kompozice příležitostného dopisu. Tento řez není tak docela

<sup>1</sup> [Pozn. ed.: V předchozím výkladu, kapitolách 1–7, se Pierre Macherey soustředí na způsob, jakým má literární věda (*critique littéraire*) uchopovat literární dílo, výsledek literární produkce, má-li zůstat kritickou. Nesmí v takovém případě přistupovat k textu z hlediska estetické jednoty, nýbrž musí naopak pochopit, jak vzniklo jako projekt, akt specifické práce, jehož vlastní historické podmínky zůstávají dílu nepřístupny. Kritická teorie literární produkce se soustřeďuje nikoli na vědomí, nýbrž nevědomí textu, zaznamenané v jeho „povrchu“]

tím, co odděluje „umění“ od „skutečnosti“, není ani oním *pravým řezem* rozvírajícím se mezi ideologií a teoretickým poznáním a udržujícím jedno od druhého v uctivé vzdálenosti. Nejedná se totiž o racionální přerýv, který se provádí na rovině nástrojů poznání, ale o zvláštní diferencii, která se definuje tím, jak užívá způsoby zobrazování. Autonomie díla nezávisí na epistemologickém řezu v tradičním smyslu slova, ale sama zavádí svým způsobem jasnou a radikální odluku, která znemožňuje, abychom toto dílo, chceme-li je poznat, připodobňovali k něčemu jinému.

Přitom ale *nesmíme zaměňovat autonomii a nezávislost*. Dílo zakládá diferencii, která mu umožňuje být, jen tak, že nastoluje vztahy s tím, čím ono samo není, jinak by bylo docela neskutečné a vlastně i nečitelné, ba dokonce neviditelné. Pod záminkou vymýcení každého náběhu k redukci se dílo rovněž nesmí posuzovat *zvlášť*, jako by samo o sobě představovalo *úplnou* skutečnost. Tehdy by bylo naprosto oddělené, a nebylo by tak možné pochopit důvod, proč přišlo na svět. A tak by zůstalo bezdůvodné, jako jakýsi mytický výtvar radikálního zjevení. I když se dílo řídí pravidly, která mu jsou vlastní, nemohlo přesto nalézt prostředky k jejich rozvinutí jen v sobě. Představa naprosté nezávislosti obecně poukazuje k mytickému myšlení, kterému jde o to, osvědčit existenci již jednou ustavených entit, a které není schopno vysvětlit jejich ustavení. Diferenci mezi dvěma autonomními skutečnostmi lze pochopit jen tehdy, pokud uvidíme, že je vždy již určitou formou vztahu, určitým způsobem, jak být společně. O to více, že právě difference nejsou nikdy dány jednou provždy, nýbrž jsou výsledkem procesu diferenciaci a musí být bez přestání obnovovány a dobývány *navzdory* tomu, co má sklon je smazat. Vyjevují tak velmi přesnou podobu vztahu, který není empirický, ale kvůli tomu ještě není o nic méně skutečný, protože je výsledkem určité práce.

Literární dílo tedy nelze studovat tak, jako by bylo totalitou, která si sama dostačuje. Jak uvidíme, jestliže si samo dostačuje, pak to není na způsob totality. Nepodložené domněnky o jednotě a nezávislosti literárního díla prozrazují hlubokou neznalost povahy spisovatelské práce. Literární dílo je zejména ve vztahu

k řeči jako takové; skrze něj se vztahuje i k ostatním způsobům užití řeči, teoretickému a ideologickému, na nichž velmi úzce závisí. Prostřednictvím ideologií se vztahuje k dějinám společenských útvarů; k nim se vztahuje také díky vlastnímu postavení spisovatele a problémům, které před něj klade jeho osobní existence. Určité literární dílo konečně existuje jen v závislosti ale spoň na jisté části dějin literární produkce, která mu poskytuje nezbytné nástroje pro jeho práci.

Krátce řečeno, žádná kniha nepřichází *sama*: vždy ji doprovází soubor formací, ve vztahu k nimž získává svůj tvar. Na nich je tedy jednoznačně ve stavu *závislosti*, jehož projevy se neomezuji na kontrastní efekt. Tak jako každý produkt je dílo *druhotnou skutečností*, což neznamená, že by neexistovalo na základě svých vlastních pravidel. Dále uvidíme, že tato druhotnost (je-li pravda, že funkce díla je vždy parodická) je sama tím, co spisovatelovo dílo podstatně určuje.

## 9. OBRAZ A POJEM: KRÁSNÁ ŘEČ A ŘEČ PRAVDIVÁ

Spisovatelova činnost se nám od chvíle, kdy se ji už nesnažíme sledovat co do jejích účinků, ale osvobozujeme se od jejích pravidel a pokoušíme se ji *poznat*, zprvu musí jevit jako určitá práce. Tato práce se opírá o fakt řeči, přičemž bude třeba výslovně pojmenovat modalitu kontaktu s ní. Řekneme, že spisovatel dělá produkt řeči a že toto dílo je buď určitou formou řeči, nebo formou danou řeči. Víme přitom ale též, že takový produkt není jediným dílem řeči a že tato formulace k jeho definování nepostačuje. Veřejný projev, soukromý dopis, rozhovor, novinový článek, vědecký elaborát: ty všechny jsou také řečovým dílem, protože závisejí na předem dané existenci řeči. V těchto dílech se řečově projevují postoje velmi odlišné od spisovatelových. Nakolik se dobrovolně podřizují požadavkům upřímnosti, účinnosti, či dokonce zcela konvenční elegance, natolik se odlišují od literárního díla, které je tradičně řazeno mezi díla umělecká a v zásadě podléhá velmi specifickým nárokům estetického soudu. Nic na tom nemění ani to, že zde, přinejmenším v rámci tradice, k níž teoreticky stále ještě patříme,

máme pravomoc označit předmět za *krásný*,<sup>2</sup> že tuto ideu krásna utvořili spisovatelé v době renesance a že teorie umění, již máme k dispozici, je v jádru teorií literatury (ta je například klíčem k hegelovské estetice). V určitém okamžiku spisovatelé vynalezli jistý typ zákonitosti a podřídili se mu, přičemž jejich rozhodnutí zavazuje stále i nás. Oddáni výrobě *krásné řeči* se postavili tam, kde se setkávají přirozenost (existence řeči, která jim je jako taková dána i přesto, že aktivně přispívají k její proměně) a konvence (*estetické* posuzování *krásna*), a přivedli na světlo zvláštní a originální skutečnost, kterou je zapotřebí definovat: literární dílo. Spíše než rozložit spisovatelský výkon na prvky jeho promítnutím na dvě opačné osy, které se nemusejí nutně doplňovat, totiž osu řeči a osu umění, by bylo třeba tázat se po specifických rysech tohoto počínání.

Řeč spisovatele je novou řečí nikoli co do materiální podoby své existence, ale co do svého užití. Prozatím řekneme, že funkcí této řeči je nastolit iluzi. Její prvotní vlastností je její schopnost být *pravdivá*; je třeba jí *na slovo věřit* o to více, o č méně ji lze poměřovat něčím jiným. Odlišuje se tedy svou mocí evokovat, čímž buduje určitý smysl. Tento rozbor však nepřekračuje rovinu popisu. Řeč spisovatele totiž není jedinou, které je tato moc vlastní; navození *reálného účinku*, který literárnímu dílu propůjčuje jeho *nutnost*, patří k řeči jako takové a nedovoluje odlišit její specifické užití u spisovatele.

Nestačí říci, že literární dílo uspořádává nutnou řeč. Ve skutečnosti existuje více typů nutné řeči, vždyť určitou nutnost nepostrádá ani vědecký diskurz, a to díky své přísné formě. Tato nutnost vytyčuje myšlenkovému výkonu velmi přesné hranice, takže všichni vědci si musí rozumět přinejmenším v jedné předběžné

otázce: v tom, že pěstují stejný obor a mluví stejnou řečí. Jejich diskuse se pak řídí touto společnou příslušností. Horizont jejich diskurzu je horizontem racionality, totiž racionality pojmu, přísně postaveného na definicích. Moc definice je pak taková, že díky trvalosti pojmu v zásadě každý ví, že se stále jedná o tutéž věc, byť by se nacházel ve velkém odstupu. Nutnost takového rozumu není nutnost jakákoli ani nutnost čehokoli, ale nutnost určitá. Jazyk vědy a teorie je *pevný*, což ovšem neznamená, že by byl hotový a završený.

Avšak horizont, který vymezuje literární podnik, není horizontem rozumu, ale iluze. Povrch jeho diskurzu je místem, kde se určitá iluze odehrává. Mimo a nad rozlišování mezi pravdou a nepravdou jde o text jakožto zhuštěnou tkáň, která se řídí předpisy vlastní logiky (jednou z jejích částí by měla být stylistika). Poznamenejme mimochodem, že jakmile je jednou vytyčen prostor, v němž se literární diskurz spřádá, je již těžké vydávat spisovatelovu práci za klamání, z něž vzchází čistá iluze. Jestliže v tomto prostoru neexistuje žádná dělicí čára mezi pravdivým a nepravdivým, ve vztahu k čemu by bylo možné klamání postřehnout, když ne ve vztahu k jiné pravdě, ať už jde o pravdivost určitého světa nebo záměru, která stojí vně textu, a nemá tedy moc jej soudit? Iluzi, kterou text skrývá, či spíše která v sobě obsahuje jej, je-li opravdu konstitutivní, bychom neměli takto izolovat a redukovat. Zdaleka se nestaví proti skutečnosti, s jejíž podstatou by rozehrávala svou pochybnou hru, nýbrž musí v sobě určitou funkci skutečnosti nést.

Přítom se přísnost, která je mechanismu iluze vlastní, vymezuje především povahou předmětů, které ona svým pohybem unáší. Řekneme tedy, že iluze se netýká tolik definovaných pojmů, jako spíš podmanivých obrazů. Prvek *stylu* (slovo, forma nebo utvářenost kompozice) se *prosazuje* jako literární předmět především svou nutkavostí. Literatura existuje jen díky opakování a zdvojování v podobě variací; vědecký diskurz se naopak co možná nejvíce vyhýbá mnohomluvnosti a bez zábran se vyjadřuje elipticky. Prvky, jejichž jednota vytváří text, by neměly být nezávisle skutečné; na rozdíl od vědeckého pojmu, který je způsobilý k přenosu

<sup>2</sup> Estetika krásna byla ve skutečnosti možná *postavena na hlavu* a zpochybněna například ve chvíli, kdy chtěly určitý druh romantismu a surrealismu nastolit estetiku ošklivého, ale nebyla tehdy nahrazena jinou teorií. I když není pochyb o tom, že si surrealismus a Baudelaire uvědomili zásadní revoluci v umění, učinili to za cenu značného *teoretického ústupu*, totiž návratu k platonismu (jiný svět): tento ústup byl snad prakticky prospěšný, ale nebyl konečný. Zbývá totiž rozvinout teorii surrealistické revoluce, ale nebudou to surrealisté, kdo tak učiní.

a přesunu (z jedné teorie do druhé), jsou spjatý s určitým kontextem, který vymezuje horizont, v němž jediné mohou být čteny. Právě v rámci knihy, *této knihy* získávají svou sugestivní moc a stávají se reprezentativními, takže jakýkoli přesun je o něco ochuzuje. Vidíme, jak jsou spolu forma a obsah úzce a určitým zvláštním způsobem přísně (poeticky a již ne logicky) spjatý. Obraz skrývající se ve slově může být sice sám o sobě nutkavý, ale významným a účinným se stane teprve poté, co je zařazen do textu a vtažen do jeho vazeb.

Abychom uvedli jednoduchý příklad, Paříž *Lidské komedie* představuje literární předmět pouze do té míry, v níž je výsledkem spisovatelovy práce: nepředchází ji. Avšak v tomto předmětu se prvky, z nichž se skládá, a poměr, který tyto prvky sdružuje a dodává jim tak zvláštní soudržnost, určují navzájem. Odvozují svou „pravdivost“ jeden z druhého a z ničeho jiného. Balzakova Paříž není výrazem skutečné Paříže, konkrétní obecninou (zatímco pojem je obecninou abstraktní). Je výsledkem výrobní činnosti, podřizující se nikoli požadavkům skutečnosti, ale díla. *Neodráží* ani skutečnost, ani zkušenost, nýbrž utvářenost. Celý tento důmysl spočívá v zavedení složitého systému vztahů, díky němuž určitý prvek (obraz) nečerpá svůj smysl z jiného řádu, ale z místa, jež zaujímá v řádu knihy.

Pohyb výkladu není ničím jiným než průzkumem tohoto řádu, který rozšiřuje a zařazuje každý obraz tím, že mu určuje místo ve vztahu k jiným a k sobě samému. Právě toto neustálé *znovu-uchopování* dělá text textem a projevuje se nejjednodušším způsobem ve vztahu, který například semkne celou báseň kolem jejího názvu.

Balzac objevil velkoměsto jako líheň tajemství a smysl, který měl vždy bdělý, byla zvědavost. Ta je jeho múzou. Není nikdy ani komický, ani tragický, je zvědavý. Do spleti věcí proniká pokaždé s výrazem člověka, který věří a slibuje tajemství a který před vámi dokáže rozebrat celý stroj součástku po součástce s trpkým, živým a vítězoslavným potěšením. Podívejte se, jak se přibližuje ke svým novým postavám: pozorně si je měří ze všech stran jako nějaký vzácný úkaz, popisuje je, sochá,

definuje, přidá názor na ně, nechá vyniknout všechny jejich zvláštní rysy a slibuje přitom divy. Jeho úsudky a pozorování, tirády a průpovědi nepředstavují psychologické pravdy, ale podezření a metody vyšetřovacího soudce. Buší pěstmi do záhady, kterou je přece, bože, třeba objasnit... (Pavese 2010 [1952]: 47)<sup>3</sup>

Je třeba pochopit, že tento popis geniálního slídila není o nic více psychologický než „pravdy“, které odhaluje. Pocit zvědavosti zde má totiž alegorickou hodnotu. Postup vyšetřování, který autorovi přikazuje počínat si jako při honbě za dosud neznámým světem, je ukázkou procesu *singularizace*, na němž je dílo vystavěno (abychom připomněli myšlenku užitou na Tolstého Šklovským). V románu se fikční předmět nevyskytuje osamocen, nýbrž vetkán do určité spleti, vepsán do tohoto textu, který z něj činí příznak něčeho jiného, předzvěst dalšího pohybu, a neustále tento předmět rozšiřuje v další.

Dokud se s obrazem takto nezachází, nemá žádnou konzistenci, nedokáže být v sobě soudržný, ale klouže, překypuje, vylévá se a hledá svůj cíl jinde, když už jej nemůže nalézt v sobě. Pohyb výkladu čili prozkoumávání plní ve vztahu k obrazu stejnou roli jako provedení důkazu ve vztahu k pojmu. Balzakova Paříž je tak analogií knihy: když jí procházíme, hýbe se před našimi zraky, kterými ji zpracováváme, stále hlouběji se před nimi rozevírá a vyzývá vždy k nové honbě. Tato honba je konstitutivní, protože nakonec vyvolává sama svůj vlastní předmět. Románová skutečnost je neoddelitelně spojená s pohledem, kterým se jí dopátráváme, není-li na něm přímo závislá. Předmět vystupuje až na samé hranici pohledu na něj, není však nikdy *dokončený* a neustále uniká pevnému pohledu, nikdy nemůže být zcela zachycen, ovládnut a vyčerpán, protože je vždy třeba jej ještě prodloužit. Jak hned uvidíme, dokáže kniha *držet pohromadě* jen díky tomu, že zůstává neúplná. Stejně tak se ukazovaná věc jeví být nevyčerpatelná. Obraz uložený v knize dává iluzi skutečnosti skrze nikdy zcela nenaplněnou nutnost svého zmnožení, v sobě nebo v jiných.

<sup>3</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

Jestliže spisovatelův diskurz vytváří účinek skutečnosti, pak je to tím, že využívá nejzazší uchvácení obrazem (zdaleka se jím však nenechává sám okouzlit, naopak si s ním pohrává). Z toho, že nemůže nikdy skončit, těží příležitost k jeho ustavičnému *zno-vuuchopování* a tím buduje linii textu. Tato linie tedy není tak prostá, jak vypadá. Musí si vždy uchovat něco z propletení, které ji podněcuje.

Způsob, jakým spisovatel zužitkovává obrazy, a to jak jejich nedovyřčenost, tak jejich vlastnosti, odhaluje iluzorní povahu díla, nedokáže ale upřesnit povahu této iluze. Kdybychom rozbor zastavili v tomto bodě, nezbývalo by než považovat literaturu za čistý *klam*, protože by se redukovala na pouhou funkci určitého počtu pochodů.

Za touto ryze technickou skutečností musíme umět rozeznat systém produkce, který ji využívá. Co má dílo těmito prostředky dělat? K čemu mu slouží? Řečeno jinak: jaký typ přísnosti ustavuje onu logiku obrazů, logiku užitou na obrazy, díky níž tyto obrazy zakládají iluzi?

Zopakujme, že spisovatelský akt se celý uskutečňuje na úrovni výroku; představuje určitý diskurz a sám je jediné tímto diskurzem tvořen; veškerá jeho pravda či platnost vyvstává jen na tomto tenkém povrchu diskurzu. Tato definice je ale přece jen nedostatečná, především proto, že je prázdná a dokonale formální. Nadto každý diskurz, dokonce i běžná mluva, předpokládá dočasnou *nepřítomnost* toho, o čem je řeč, a co tedy odsouvá stranou a vykazuje na tichý okraj vyřčeného. Mluvení je výsostným aktem, který pozměňuje skutečnost, k níž se vztahuje. Říci „květina“ je podobné jako ji utrhnout. Tímto aktem náhle vytane „ta, kterou v žádné kytici nenajdete“, ona věc, jejíž chabé obrysy tvoří obrysy slova a která svou jedinou hloubku získává díky přechodnosti, jež dovoluje přejít od jednoho obrazu k druhému a jednotlivému obrazu vždy zapovídá, aby si sám dostačoval (viz Mallarmé 1897). Skutečnost vyhoštěná aktem promluvy až na temný horizont svého projevení tak bývá vyřčena pouze *daleko od sebe*, prostřednictvím své nepřítomnosti. Ke každé řeči patří to, že vytváří svůj vlastní předmět, jenž neexistuje nijak před tím, než je slovně vyjádřen.

Přiměřenost věcem, kterou vyslovuje diskurz, ať už jakýkoli, je sama o sobě vždy iluzorní. V promluvě to nejsou věci, které by nacházely diskurz sobě na míru, a tím by docházely výrazu, nýbrž je to naopak řeč, která mluví o sobě samé, o svých formách a svých věcech. Stát na straně věcí znamená stát na straně řeči.

Zdá se tedy, že spisovatelský diskurz se z vlastní volby netěší té výsadě iluze, že by mu dovolovala říci *něco jiného*. Každý diskurz předpokládá nepřítomnost či dočasné popření toho, čeho se týká, a nastupuje na místo uvolněné vyhoštěním toho, co říká. To platí o všední promluvě stejně jako o diskurzu spisovatele a týká se to také vědeckých výpovědí. Přeskupování pojmů zde objektivně konstituuje a určuje autonomní (což neznámá nezávislou) rovinu skutečnosti, již ovládají zvláštní zákonitosti. Literární výpověď nesestavuje pojmy, ale obrazy (které z povahy věci unikají definicím). Přitom uchvácení obrazem vybočuje, jak jsme viděli, z jeho běžné funkce. Je *použito* k jiným účelům než těm, jimiž se řídí obvyklá promluva, a musí dovolovat vybudování autonomního celku, literárního díla. Této obměny lze docílit přísným užitím obrazů, jež je přeskupuje v mezích *nutného textu*.

To nám dovoluje říci, že autonomie spisovatelského diskurzu se ustavuje na základě vztahu k jiným formám užití řeči: běžné mluvě a vědecké výpovědi. Svým nárokem na platnost a úsporností tento diskurz napodobuje teoretickou výpověď, po níž opakuje, ne-li od ní přesně přejímá, sevřenou linii. Nicméně svou mocí evokovat, jež jej nutí označovat určitou zvláštní skutečnost, napodobuje také každodenní řeč, tedy řeč ideologie. Můžeme proto navrhnout prozatímní definici literatury, vymezující ji její parodickou funkcí. Mísí skutečná užití řeči a dospívá díky těmto neustálým střetům k tomu, že *ukazuje* pravdu. Pokud literární dílo přímo nevynalézá řeč, pak s ní alespoň experimentuje a je tak zároveň obdobou jistého poznání a karikaturou obvyklé ideologie.

Na okraji textu vždy znovu narazíme na řeč ideologie, pro danou chvíli snad zastřenou, ale díky samotné této nepřítomnosti o to výmluvnější. Parodická povaha literárního díla je připravuje o jeho zdánlivou spontaneitu a činí z něj odvozené dílo. V něm spolu soupeří, spíš než že by se doplňovalo, několik odlišných

prvků různými způsoby své přítomnosti: „život“, který s sebou přináší všední mluva, jejíž ozvuky lze v literárním díle rozeznat, a odkaz k jeho neskutečnosti (kterou doprovází efekt reality), zatímco dokončené dílo (když k němu již nelze nic dodat) *ukazuje* nezavršenost ideologie. Literatura je mytologií svých vlastních mýtů a nepotřebuje žádného zvěstovatele, který by měl odkrýt její tajemství.

## 10. ILUZE A FIKCE

Právě jsme definovali literární diskurz za pomoci jeho parodické funkce, neboť spíše než reprodukování skutečnosti dovoluje rozporování řeči.<sup>4</sup> Nenapodobuje, ale spíše deformuje. Ostatně idea napodobování, je-li správně pochopena, v sobě obsahuje deformaci, pokud je pravda, jak se snaží říci Platón v jedné pasáži dialogu *Kratylos*,<sup>5</sup> že *podstatou napodobování je nepodobnost*; obraz naprosto shodný se zobrazovaným předmětem s ním splývá, a ztrácí tak svůj status obrazu. Podrží jej naopak jen díky odchylce, která jej odděluje od toho, co napodobuje. Tuto myšlenku dovedla do paradoxní podoby barokní estetika, když tvrdila, že čím více se odchylujeme, tím více napodobujeme. To nakonec dalo vzniknout teorii karikatury. V tomto smyslu veškerá literatura vposledku vykazuje barokní inspiraci.

Taková charakteristika je však stále čistě negativní. Bylo by ji možné považovat za dostatečnou, jen pokud by se podařilo ukázat, že i sama funkce spisovatelova diskurzu je zásadně negativní. Řekli bychom tedy, že kniha, sepsaná osvědčenou metodou, nevytváří pozitivní, ale umělou skutečnost, totiž iluzi. Právě tento termín „iluze“ jsme až dosud užívali.

Je to stejné, jako kdybychom literaturu připodobnili mytologii, určitému uspořádání znaků, které nahrazuje nepřítomnou skutečnost. Nakolik literatura evokuje a je navenek expresivní, natolik

klame. Její výpověď donekonečna lemuje okraj radikálního vyloučení, totiž vyloučení toho, o čem, jak se zdá, mluví a co nemá žádnou existenci. Protože by nás taková literatura nutila považovat slova za věci či naopak, byla by celá utkána z této lži, o to radikálnější, že je nevědomá a předchází aktu psaní, tak jako místo je zde dáno předem a jen číhá na to, co se ho chystá zaujmout.

Hovořili bychom tedy o literárním prostoru, který představuje scénu, na níž se toto obelstění odehrává. Veškeré psaní by bylo vykotlané takovýmto opominutím, přičemž přinejlepším by mohlo dosáhnout toho, že schválně obnaží pravdu své nepřítomnosti, jak to učinil Mallarmé. A odlišnosti, které od sebe dělí různé rukopisy, by nakonec odkazovaly k jejich společné povaze, jež je také svazuje: mluví, ale nic přitom neříkají. Spisovatelovo sdělení by nemělo předmět a veškerá jeho skutečnost by byla vykázána do zvláštního kódu, který by mu dával jeho formulační a komunikační prostředky.<sup>6</sup>

Neměli bychom tedy jinou teorii literatury než tu, která se zakládá na udavačství a spoluvíně; jak jsme již viděli, tyto dva postoje se nemusí nutně vylučovat. Spisovatel a kritik by v tomto případě podléhali stejnému mýtu řeči a kritická objektivita by se pak vlastně vyznačovala mnohomluvným přizpůsobováním se *fatalitě*, která by byla také důvodem její existence. Teoretická myšlenka *nutnosti* by se tím znehodnotila a velice literárním způsobem karikovala. „Literatura“ by jen řadou pochmurných proklamací vypovídala o absenci svých děl či o jejich nesmyslnosti. Díla by nebyla ničím, či přesněji byla by tímto „nic“ a skrze ně nanejvýš projevem určitého principu (literatura), jehož fungování lze studovat samo o sobě.

Toto pojetí literárních děl není dostačující, především proto, že přehlíží roli, jakou ve spisovatelově práci hraje *fikce*. Dílo není oním tkanivem iluze, jež by stačilo *rozpříst*, abychom pochopili jeho moc. Iluze, která *je při díle*, již naprosto není iluzorní ani prostě klamavá. Je iluzí *přerušovanou, uskutečňovanou*, naprosto proměňnou. Nevidět tuto proměnu znamená zaměňovat neliterární

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Lze zde pomýšlet jak na genitiv subjektivní, tak objektivní.]

<sup>5</sup> [Pozn. překl.: Nejde o citát, nýbrž o interpretaci, míněna je zřejmě pasáž 432a–c. Srov. ale také Faidón, 74a–d.]

<sup>6</sup> Takovou tezi představil Barthes v *Nulovém stupni rukopisu* (1953).



užití řeči, z něhož je dílo vytvořeno, a práci, již toto dílo nutí podstoupit a již právě jemu přísluší vykonat. Znamená to věřit, že ke psaní stačí snít.

Řeč iluze, jež představuje syrový materiál, s nímž spisovatel pracuje, je nositelem i zdrojem každodenní ideologie, oně věci, již si s sebou každý neseme a jež z nás samých činí věci. Jsme unášeni nekonečným proudem tohoto beztvareho diskurzu, kde se jeden obraz vyměňuje za druhý, aniž by bylo možné někdy nalézt onen společný prostředkující pojem, který by tuto řeč nesl, neboť je z ní neustále vylučován. Abychom lépe pochopili to, co určuje tuto všední situaci řeči, lze se inspirovat Spinozovým popisem života pohlaceného afekty.<sup>7</sup> Touha se zaměřuje na *imaginární* předmět a vyjadřuje se mnohomluvně, celá se žene za něčím nepřítomným, beznadějně nepozorná ke své vlastní přítomnosti; jde o nepřiměřený, bezmocný, neúplný, přerývaný a prázdný diskurz, který se pouští do hledání vyloučeného centra a je dokonce neschoopen sestavit v hotové podobě i rozpor. Tato nikdy neukončitelná řada se neustále prodlužuje v otevírající se falešné perspektivě. Touha ve vleku své zbytečnosti, od počátku vyvlastněná, nikdy neuspokojená a nutně předurčená jen k tomu, aby tak zůstala. Řeč na útěku, v patách skutečnosti, kterou může definovat jen negativně. Mluví pak o řádu, o hrdosti, o dokonalosti, o krásném a dobrém, ale také o náhodě, riziku a štěstí. Je blouzněním, mluvou, která přišla o svůj předmět, odchylující se od svého zjevného smyslu a postrádající subjekt, který by ji vyslovoval. Je bezradná, opuštěná, nestálá; poddávající se přívalovému vodopádu. K jednotlivci se existence dostává už v podobě velmi primitivní iluze, ba opravdového snu, který pořádá určitý počet nutných obrazů: člověk, svoboda, božská vůle. Je bezprostředně určená jistým způsobem užití řeči, jenž z ní činí beztvary text plný děr, neúnavně proklouzávající mezi prsty, usilovně se snažící *nic neříci*, protože ani není uzpůsoben k tomu, aby o něčem skutečně vypovídal.

Osvobození, tak jak je pojímá Spinoza, zavádí nový postoj k řeči. Je třeba zastavit jalovou řeč imaginace, ukotvit ji a sklenout to,

co je nedokončené, ve formu, určit to (ne že by to neurčité samo nepovstávalo z jistého druhu nutnosti, protože je lze poznat). Aby se uskutečnila tato změna, lze si představit dva druhy činností. Jednak teoretickou, která zajišťuje přechod k přiměřenému poznání, řeč fixuje a nutí ji vyjadřovat se pojmově; pro Spinozu není jiné cesty než tato. Kromě toho však je tu také estetická činnost, která řeč *zastavuje* tím, že jí dává vymezenou, ne-li dokončenou podobu. O ní Spinoza téměř mlčí. Mezi neurčitou řečí, již mluví imaginace, a textem, v jehož hranicích je tato mluva v několikerém smyslu *deponována* (zároveň sesazena, opuštěna a zachycena), je pronikavý rozdíl. Zdánlivý pohyb této řeči, který unáší slova, aniž by dosahoval postupu vpřed, je literárním dilem *zmražen*, přerušen a v této mezeře, jež onen pohyb vystavuje jemu samému, se buduje ten pravý odstup, který je podmínkou skutečného postupu, totiž diskurz knihy. Je to fixované snění, nutná a pravá fikce vydávající se směrem k určitému cíli. A proto je, zopakujme to, naprosto marné u knihy nařknout mýtus z toho, že jí údajně dodává zdání života. Kniha se přece točí okolo tohoto mýtu proto, že je vystavěna *na* iluzi, již vyvolává beztvář řeč, ale ve vztahu k tomuto mýtu zaujímá *pozici* současně s tím, jak nabírá formu; kniha je jeho zjevením. To neznamená, že kniha je sobě samé kritikou. Spíše nepřímo kritizuje svůj ideologický obsah, už jen proto, že se odmítá nechat zatáhnout do pohybu ideologie, aby mohla podat její *určité zobrazení*. Fikce, jež se nesmí zaměňovat s iluzí, je náhražkou, ne-li přímo ekvivalentem poznání. Teorie literární produkce nás musí poučit o tom, co kniha „poznává“ a jak to „poznává“.

A tak namísto útěku před iluzí, již vyvolává neurčitá mluva, kniha dosazuje přesné, byť ne jednoduché obrysy fikce. Fikce je totiž iluzí určenou a podstata literárního textu tkví v založení takové určitosti. Tím se také přesouvá *moc* řeči, vsazené do více či méně hotových mezí díla. Abychom se tedy dozvěděli, co je literární text, bude třeba se tázat, okolo jakého nového centra se odehrává práce fikce. Nejedná se o skutečné centrum. Kniha namísto ideologického decentrování iluze neposkytuje organizační středobod, okolo něhož by bylo možné uspořádat systém řeči jednou provždy; kniha pro takovýto systém vůbec nedává příležitost. Fikce není ani

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: *Etika* III, tvrzení 12 a 13.]

*pravdivější* než iluze; a lze dodat, že nemůže nastoupit ani namísto poznání. Přesto však fikce, usidlená v nepřiměřenosti, nachází prostředky, jak zde započít pohyb a proměnit vztah k ideologii. Ne proměnit ideologii samu, což je nemožné (ideologie, která se ze své povahy nachází vždy *jinde*, nezaujímá žádné opravdové místo, a nelze si ji proto doopravdy účinně podmanit). Do té míry, v níž je fikce předstíráním, nás zneužívá, ale toto její klamání není původní, jelikož se samo týká základnějšího předstírání, které ona zároveň ukazuje a zrazuje, a tím nám od něj odpomáhá.

Tam, kde se ve své beztvarosti dovršuje „život“, začíná dílo. Jsou tedy od sebe odlišené a kontrastují jeden s druhým; přesto jsou také od sebe neoddelitelné, ne proto, že by různými formami obdařovaly tentýž obsah, ale kvůli nutnosti, s níž jsou odsouzeny k tomu, aby neustále obnovovaly vzájemný protiklad.

A právě z toho důvodu, že dílo obsahuje takovouto fikci, jsou naprosto iluzorní všechny kritické snahy tuto fikci *redukovat* na jakékoli jiné užití řeči: na vnitřní slovo, na ideologickou nebo kolektivní promluvu. A tato fiktivní a neiluzorní povaha díla brání také tomu, abychom je *interpretovali*, tj. převáděli na neliterární formy výrazu. Jak uvidíme, poznávat neznamená interpretovat, ale vysvětlovat.

Velmi tedy záleží na tom, abychom rozlišovali tři podoby, jež řeči vtiskují její tři různá užití: iluze, fikce a teorie. Tyto tři diskurzy sestávají až na výjimky ze stejných slov, ale mezi těmito slovy se ustavují neporovnatelně odlišné vztahy, které od sebe dělí jistá trhlina, takže nelze plynule přecházet z jednoho diskurzu do druhého.

## 11. TVOŘENÍ A PRODUKCE

Řekneme-li, že spisovatel nebo umělec jsou tvůrci, pak se tím činíme závislými na humanistické ideologii. Tato ideologie člověka vysvobozuje z jeho sounáležitosti s vnějším řádem a navrácí mu jeho domnělou *pravomoc*. Protože napříště je podřízen již jen této jediné moci, stává se on sám vynálezcem svých zákonů a svého řádu. Tvoří. Co ale tvoří? Člověka. Humanistická myšlenka (vše

skrze člověka, vše pro člověka) se pohybuje v kruhu, je tautologická a bezvýhradně se oddává opakování jediného obrazu. „Člověk rodí člověka“, <sup>8</sup> totiž neustálým prohlubováním v sobě bez přerušování osvobozuje dílo již jednou dané; tvorba je tedy osvobozování. Přechodem od teologie k antropologii se odehrává napohled radikální změna. Člověk může tvořit jen nepřetržitě, tedy aktualizovat určitou moc; pak mu přirozeně uniká možnost vykonat něco nového. Tato mutace však znamená jen adaptaci.

Antropologie je tak pouhou ochuzenou teologií naruby – na místo Bohočlověka postavila Člověka, boha o sobě, který stále do omrzení omílá slova o své věčnosti a údělu, jež v sobě již nese. V rámci tohoto převrácení je opakem člověka tvořivého člověk odcizený. Zbavený sebe sama se stává sám sobě druhým. Stát se druhým (odcizit se), stát se sám sebou (tvořit): obě myšlenky tu mají stejnou hodnotu, pokud zapadají do rámce téže problematiky. Odcizený člověk je člověkem bez člověka, a to znamená člověkem bez Boha – bez toho Boha, který je pro člověka člověkem.

Když je otázka po „člověku“ položena takto, dostává se do neřešitelných rozporů: jak by se člověk mohl změnit, aniž by se stal jiným? Je tedy třeba jej chránit, dovolit mu, aby zůstal tím, kým je. Je třeba zakázat každou opravdovou změnu jeho statusu. Humanistická ideologie je z principu nezadržitelně a hluboce reakcionářská, jak v teorii, tak v praxi. Člověku-bohu se nadále připouští podnikat jen to, co mu dovolí zachovat jeho identitu a stálost. Změnit člověka znamená *de iure* jen vrátit mu to, co mu náleží: jeho dobro, i když je ve skutečnosti nikdy neměl ve své moci. Onen pomník humanismu, *Deklarace práv člověka a občana*, není institucí, ale deklarací, v níž se ruší odstup, který člověka odděloval od jeho práv, všeobecných, nezadatelných a věčných. Člověk byl předtím održten od sebe sama (tak humanistická ideologie vykládá „náboženské odcizení“) a k tomu, aby se *vše dostalo znovu do pořádku*, stačí jen přemístit jej opačným pohybem zpět. Odcizení není zhoubné samo o sobě, ale pouze ve své orientaci. Stačí pak

<sup>8</sup> V tomto smyslu je základním teoretikem humanismu Aristotelés. [Pozn. překl.: *Fyzika II*, 7.]

tuto orientaci změnit, a osvobodíme tím pravdu, která je zde uvězněna a opovrhována. Humanismus tak představuje pouze velmi povrchní kritiku náboženské ideologie. Nenapadá u ní ideologično, ale pouze konkrétní ideologii, již chce zaměnit za jinou.

Nejčistším produktem humanismu je náboženství umění. Roger Garaudy, jehož cílem je navrátit člověku „perspektivu“ tím, že jej vyše na „putování“, jež jej dovede do bezbřehého prostoru (káž by mu chybělo jen to!) sebe sama, je také svrchovaným ideologem umělecké tvorby. Inspiroval se neopatrným výrokem Gorkého (neopatrným, protože jde jen o heslo nepodpořené žádnou argumentací a z teoretického pohledu je ostatně zcela scestné), že „estetika je etikou budoucnosti“, a navrhuje, abychom se kvůli osvobození člověka vrátili od náboženství k umění, aniž by viděl, že takto vzývané umění je pouhou ochuzenou podobou náboženství. Umění však není dílem člověka, ale té síly, která je vyrábí.<sup>9</sup> Tou ale není náboženství, jež se ne náhodou usadilo na místě, které obývají všechny spontánní iluze spontaneity, a jež ve skutečnosti přece jen je určitým druhem tvoření. Předtím, než lidé mají k dispozici díla, která jsou jejich díly jen za cenu mnohých oklik, musí je *vypřít*. Ne nějakým magickým výkonem, ale pomocí skutečně produktivní práce. Jestliže člověk tvoří člověka, pak umělec vyrábí díla *za určených podmínek*. Není tedy dělníkem pracujícím na sobě, ale na té věci, která mu nejrůznějším způsobem uniká a patří mu vždy až jako hotová.

Různé „teorie“ tvorby mají společné to, že o tomto přechodu, který je produkcí, pojednávají s vyloučením hypotézy produkce či výroby. Lze buď tvořit trvale, a pak tvořit znamená osvobozovat něco dosaženého, co je paradoxně již dáno; anebo máme co dělat s příznakem. Tvoření je pak vpádem, zjevením, tajemstvím. V obou případech byly potlačeny příčiny vysvětlující změnu – v jednom se nic nestalo, v druhém se stalo něco nevysvětlitelného. Všechny spekulace o člověku tvůrci mají za cíl vyloučit skutečné poznání odhalující to, že „tvůrčí práce“ právě vůbec není prací, skutečným

<sup>9</sup> A tento výrobce není subjektem zaměřeným na svoje tvoření, nýbrž je sám jen součástí určité situace nebo určitého systému.

procesem, ale náboženskou floskulí, která dovoluje oslavit její skon a postavit jí pomník.

Stejně tak všechny úvahy o daru a umělcově subjektivitě (ve smyslu intimity) jsou *z podstaty věci* nezajímavé.

Lze proto pochopit, proč na těchto stránkách není používán výraz „tvorba“ a je systematicky nahrazován výrazem „produkce“.

## 12. PAKT A SMLOUVA

Dílo je tkanivem fikcí a neobsahuje vlastně nic pravdivého. A přece – nakolik není čistou iluzí, ale *přiznanou* lží, musí být považováno za hodnověrné. Není totiž jen ledajakou iluzí, nýbrž iluzí určitou. Svádí nás to říci, že jelikož musí být dílo uznáno takové, jaké se co do své litery jeví, předpokládá u svého čtenáře neustálou důvěru. Do té míry, v níž autor musí počítat s touto důvěrou, s touto vírou, bez níž by jeho dílo nebylo nikdy čteno, budeme v pokušení mluvit o paktu, tichém svazku, na jehož základě se uznává právo fikce být takovou, za jakou se vydává, a žádnou jinou.

Zdá se, že zavedením této představy paktu již přestáváme studovat podmínky produkce díla a přistupujeme k otázce jeho komunikace se čtenáři. Oba problémy spolu ve skutečnosti úzce souvisejí, a není proto třeba začínat s pomocí metodické lsti, která by byla jen nápodobou metodické přísnosti, tím, že dílo uzavřeme do něho samého, abychom je poté vydělili a předhodili čtenářstvu, a abychom tak kvůli názornosti budili zdání, že problematika vnitřní–vnější (již rozvineme vzápětí) se překrývá s až příliš jednoduchým časovým rozčleněním (dílo bylo napsáno *předtím*, než je čteno). Nepřichází ale v úvahu zastavovat se u příliš mechanického rozlišení, kdy je tu nejdříve dílo o sobě, potom dílo pro druhé. Ve skutečnosti je při studiu literární produkce nevyhnutelné, že narazíme na problém jejího tradování. Když ale tyto problémy metodicky oddělujeme, odmítáme je směřovat a zaměřovat jeden za druhý (což se děje, když se spisovatelova podstata charakterizuje tak, že on je sám svým prvním čtenářem), neznamená to, že mezi nimi vyhlašujeme absolutní a na libovůli založené oddělení.

Podmínky sdělování knihy (či přinejmenším některé z těch nejdůležitějších) totiž vznikají současně s ní, a nemohou proto být vůbec pokládány za předem dané. To, co utváří knihu, utváří také její čtenáře, třebaže se jedná o dva různé procesy, jinak by kniha byla napsána podle neznámo jakého diktátu, byla by dílem samotných čtenářů a její funkce by se redukovala na čistou ilustraci.<sup>10</sup> Je tedy třeba se vyhnout tomu, aby se problémy, které kladé dílo, převáděly na problémy jeho šíření. Čili jedním slovem: nesmíme jen nahrazovat mytologii tvůrce mytologií čtenářstva.

Literární dílo není jen výrazem objektivní dějinné situace, která by mu jednou provždy, dokonce předtím, než je vytvořeno, přidělila určité čtenářstvo; jak víme, vždy takovéto omezení překračuje:

Avšak obtíž nespočívá v tom pochopit, že řecké umění a epos jsou vázány na určité formy společenského vývoje. Obtíž je v tom, že nám ještě stále poskytují umělecký požitek a v určitém smyslu platí jako norma a nedostižný vzor. (Marx 1971 [1857–1859]: 64)

Homérské básně se sice neobjevily v kulisách falešné věčnosti, nicméně nepřestávají být čteny. Měli bychom v tom rozeznat náznak zásadního problému, přestože řešení, které poté Marx v *narážce* navrhuje (moderní člověk poddávající se kouzlu řeckého umění se podobá otci, který v sobě uctívá své vlastní dětství; slovy, kterými by jistě nepohrdl Gombrowicz, jde o situaci, kdy zralost hledá nezralost a nevyspělost), nás nemůže uspokojit. Je očividné, že jde o řešení ideologické povahy. Dílo mohou pochopit i jiní než ti, pro které je podle všeho vytvořeno. Není přece uzavřeno v hranicích, které kolem něj vytyčí jeho bezprostřední četba.

<sup>10</sup> To je třeba číst jasně: nikoli tak, že by snad kniha produkovala nějakou záhadnou mocí své čtenáře, ale tak, že podmínky, jež určují produkci knihy, určují též formy jejího sdělování. Obě tyto modifikace probíhají současně a jsou na sebe napojené. Tato otázka by přirozeně zasluhovala zvláštní teoretické pojednání. Její vůdčí princip by bylo možné hledat v následující Marxově poznámce: „Výroba tedy vyrábí nejen předmět spotřeby, nýbrž i způsob spotřeby, nejen objektivně, nýbrž i subjektivně“ (Marx 1971 [1857–1859]: 46).

Přesto můžeme být v pokušení podsouvat za představu takového objektivního paktu, který váže autora a podřizuje jej konečné situaci, představu paktu subjektivního, který není tak přímo donucující a jímž se nastolí mezi autorem a jeho možnými čtenáři ještě předtím, než začne účinkovat zprostředkování dílem, určitý druh tiché důvěry (nikoli pro jednotlivý případ, ale obecně). Autorovi se věří na slovo, čtenář do něj může vložit svou víru. Ještě předtím, než se objeví dílo a narýsuje kolem sebe pomyslný prostor, by tak byla dána možnost vztahu mezi jeho výpovědí a tím, kdo ji přijímá. Konečně jak jsme viděli, kniha nevyslovuje nějakou pravdu, již by bylo možné ohodnotit kritériem vnějšího souladu; je pravdivá o sobě, to znamená uvnitř hranic, jež jsou s ní (ne-li přímo jí samou) vytyčeny. Podle otřepaného popisu, jež postačí naznačit, čtenář *vstupuje* do knihy jako do jiného světa, ledaže by šlo o něco jiného než svět; aby mohl číst, musí připustit určité množství předpokladů, ať již explicitních nebo implicitních, mezi nimiž se zdá být podstatný tento: je to jen kniha a nic jiného. Bez něj už nebude číst, ale snít nebo se nudit. Tento postoj ostatně nemusí být vědomý. Postačí, že bude implicitně připuštěn, aniž by byl skutečně rozpoznán. V této úvaze je pak logicky tím, co zaručuje specifický ráz knihy a její autonomii, právě předběžnost nejasného a paušálního paktu, díky níž se ustavuje *půda* imaginárního, na níž dílo *zaujme* své místo. V perspektivě takové úmluvy by bylo dovoleno vše, a libovůle by se stala pravdou.

Předpokládá-li se taková úmluva, pak se tím udává možnost dvojího kompromisu: jednoho ze strany autora, který své dílo vydává čtenářstvu; druhého ze strany jeho čtenáře, který samotným gestem, jež mu knihu otevírá, přijímá to, že když mu propůjčí svou víru, zkompromituje se. Tato představa paktu nás tedy znovu přivádí k podobám kritické iluze, s nimiž jsme se již setkali. Zavádí mezi autorem a čtenářem falešnou symetrii, a tedy zmatení; předchází dílu a předpokládá předběžnou půdu, na níž dílo zaujme své místo (což do literární kritiky znovu zavádí principy aristotelské fyziky). Konečně také zaměňuje fikci za iluzi, když čtenáře odkazuje na jeho víru a autora zase odsuzuje k zavedení libovůle.

Je proto třeba uznat, že „pojem“ paktu je nepřiměřený, protože spočívá ve špatném způsobu kladení problému. Problematika důvěry je mravního rázu, nestuduje dílo jakožto produkt literární činnosti, nýbrž mu dává jiný smysl; když ale přestaneme číst, dostáváme se na okraj knihy. Problém, který musí spisovatel vyřešit, nestojí takto mlhavě a arbitrárně (uvěří mi?), nýbrž jinak, zcela určitě: jak si *počínat*, aby mě četli? A tak přestože mezi knihou a tím, kdo ji dostane do ruky, může vzniknout jisté spřeženectví, je třeba pochopit, že má pouze následující účinek: čtenář se může cítit uchvácen autorovou iniciativou (nebo tím, co za ni považuje: viděli jsme, že otázka stojí zcela jinak a že akt psaní nevyplývá prostě jen z individuálního rozhodnutí), na níž se volky nevolky podílí; naopak to ale neplatí. Tomu, co autor zdánlivě předkládá k věření (připustíme prozatím tento výraz navzdory jeho nepřesnosti), sám nevěří a ani tomu nemůže věřit. Nestačí mu vkládat do textu důvěru, jak by to učinil, kdyby se, jak se říká, svou „tvorbou“ nechal unést. Knihu jako zkonstruovanou fikci, i když je různě zvnějšku determinovaná skutečnými podmínkami své produkce (je autonomní, ale ne nezávislá), přece v její faktické existenci nic nepředjímá. Nic jí na její vlastní půdě nepředchází, dokonce ani příslib místa, jež by mohla obsadit. Kdyby existoval pakt, byl by uzavřen jen čtenářem se sebou samým, nebo mezi čtenářem a autorem jakožto svým prvním a nejlepším čtenářem.

Vracíme se tak znovu k pro nás již známému principu. Jakkoli dokonalý popis postojů, které četba vyžaduje, nemůže nahradit teorii literární produkce. Kdyby autor byl čtenářem svého díla, znamenalo by to, že ono existovalo ještě předtím, než bylo napsáno, v podobě nezávislé předlohy. Zároveň je však také pozorná kritika díla, která vyzdvihuje podmínky jeho založení, zásadně odlišná od četby, protože se nespokojuje s oceněním falešného souladu v něm, ale odhaluje je v jeho diferenci s ním samým a v nerovnoměrnosti jeho rozvinutí.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Při tom však zásadní roli hraje studium čtenářských postojů, které by se mohlo stát předmětem kulturní sociologie, byť zde tento bod nerozvíjíme. Z takového popisu by bylo možné vyvodit skutečné, ideologické, „kulturní“ podmínky literární

To samozřejmě neznamená, že kritika přispívá k rozpadu knihy, ke zboření iluze v ní. Studium literárních děl nepředpokládá ani slepou víru, ani principiální nedůvěru. Víra a nedůvěra by totiž představovaly dvě krajní podoby téhož stranického postoje. Znalost díla není o nic více poznamenána opozicí důvěra–nedůvěra než protikladem mezi vírou a věděním. I když však nepřináší opravdové poznání, ale jen jeho obdobu, může sama být předmětem vědění. Proto je třeba *přistoupit na všechno, co řekne*, protože v její doslovné podobě se nikdy nezračí radikální nepochopení. Kdyby kniha byla jen libovůlí zasazenou do abstraktního prostoru, jež slibuje pakt, stala by se příležitostí k mýlce. Není totiž správné domnívat se, že *ustavovat fikci* je totéž co předstírat. Spisovatel není napodobitelem ani platónským výrobcem simulakra. To by pak byl skutečně vydán na pospas chuti a nevědomosti čtenářstva, které by dílo podnítilo v prostoru svého nepochopení:

Pěkný to jest poměr básnického napodobitele k moudré znalosti toho, co tvoří! [...] Ale jistě přece bude provozovati své napodobovací umění, i když neví o každé jednotlivé věci, které jsou její špatné nebo dobré stránky; avšak, jak se podobá, bude napodobovati to, co krásného na ní vidí obyčejní a nic neznající lidé. (Platón 2001 [asi 387–366 př. n. l.]: 313)

Spisovatel však psaní nepředstírá, nýbrž se oddává činnosti, která je skutečná. I když jeho podnik někdy vypadá jako blouznění, není blouznivý, už proto ne, že se završuje v díle. Kritika začíná tam, kde končí klinika. „Skutečnost“, kterou dílo ukazuje, není arbitrární, ale konvenční. Je totiž svázána určitými zákony. Nejasnou představu paktu bychom tedy mohli nahradit představou

komunikace jakožto formy uznání. Bez těchto podmínek by spisovatel nemohl vyprodukovat žádné dílo. Tato produkce však zase na oplátku může ovlivnit počáteční podmínky, aniž by si ovšem pro sebe mohla nárokovat to, že dokáže zajistit cesty, kterými se bude takováto proměna ubírat. V jedné příbuzné oblasti podávají vynikající příklad výsledků, které může takový postup přinést, Bourdieu a Darbel (1966).

smlouvy. Pak zřetelně vyvstane to, že spisovatelova činnost je opravdu *konstitutivní a utvářející*.<sup>12</sup>

## 15. VYŘČENÉ A NEVYŘČENÉ

To, co kniha říká, přichází z jistého ticha. Když se její výpověď objeví, znamená to, že je zde „přítomné“ to, co nebylo vyřčeno, látka, které kniha dává formu, pozadí, na němž modeluje figuru. Kniha si tedy sama nedostačuje, protože ji nutně provází *určitá absence*, bez níž by vůbec nebyla. Poznat knihu předpokládá, že bereme v úvahu také tuto absenci.

Proto se zdá prospěšné a oprávněné se u každé produkce tázat po tom, co mlčky předpokládá, aniž by to říkala. Explicitní vyžaduje implicitní, buď všude kolem sebe, nebo po sobě, neboť aby se podařilo něco říci, musí existovat něco jiného, *co se říci nesmí*. Právě tuto absenci *určitých slov* vykázal Freud na nové místo, na něž se sám jako první postavil a které paradoxně *nazval* nevědomí. Vše vyřčené, má-li být opravdu vyřčeno, je obklopeno vrstvou nevyřčeného. A otázka je, proč ono samo tento zákaz nevyslovuje. Je možné jej vůbec poznat ještě předtím, než jej budeme chtít přiznat? O tom, co neříká a možná ani nemůže říci, promluva *neříká, že je nepřítomné*. Naopak opravdové popření by nás vhánělo do přítomnosti naruby zakázaného výrazu a neponechávalo by mu dokonce ani nárok na absenci.

Lze říci, že promluva se stává dílem od okamžiku, kdy vyvolá takovou absenci. To, co je na každé promluvě podstatné, je její ticho, tedy to, co přivádí k mlčení. Ticho dodává viditelnému jeho podobu. Je to banální?

<sup>12</sup> Přitom však nesmíme zapomínat na to, že představa smlouvy má pouze obraznou hodnotu: naznačuje, že je zde problém, aniž by jej však dokázala vyřešit; ba dokonce je mylná do té míry, v níž navozuje dojem spontánního rozhodnutí, ať už individuálního nebo kolektivního. Této voluntaristické mytologie se lze zbavit jen objektivním studiem vztahů, které dílo sjednocují s jeho čtenářstvem nebo je staví proti němu. [Pozn. ed.: Zde v originále následují kapitoly 13 a 14, „Explication et interprétation“ (Výklad a interpretace) a „Implicite et explicite“ (Implicitní a explicitní), které v kontextu teorie literární produkce otevírají otázky významu.]

Můžeme o tomto tichu říci, že je skryté? A čím vůbec je? Podmínkou existence, východiskem, metodickým počátkem, anebo nezbytným základem – ideálním vyústěním, absolutním prvo-počátkem, který dodává úsilí smysl? Prostředkem, nebo formou navazování?

Lze toto ticho přinutit, aby promluvalo? Co říká to, co není vyřčeno? Co *chce* říci, co znamená? Do jaké míry představuje také ukrývání určitý způsob promluvy? Z toho se stává otázka: Je možné vyvolat v přítomnosti, v naší přítomnosti to, co je skryté? Mlčení jako pramen vyjadřování. Je to tak, že říkám to, co neříkám? Odtud obrovské nebezpečí, jež navíc podstupují ti, kdo chtějí všechno říci; ostatně to, co dílo neříká, možná ani neskrývá. Možná mu to jen *chybí*.

Absence promluvy však využívá jiných *prostředků*. To ona přece dodává promluvě její přesnou polohu tím, že jí postupuje a vyznačuje pole působnosti.

Promluvou se mlčení stává zásadním středobodem výrazu, ohniskem jeho největší viditelnosti. Promluva končí tím, že už nám nic neříká. Ptáme se pak mlčení, protože to ono mluví.

Tím, co vyvstává z ticha, je promluva; pokud ovšem naopak ta nenechává zhlédnout ticho.

Tyto dva způsoby vysvětlení odkazem na to, co je latentní či skryté, nejsou stejně důsledné. Druhý totiž ponechává latenci jen mizivou hodnotu, protože tehdy skrze absentující promluvu prosvítá její absence, a to znamená určitá přítomnost, již stačí jen *vystihnout*. Obvykle panuje shoda na tom, že je nutné vztáhnout promluvu k jejímu opaku, jenž jí dává existovat, jako je to u pozadí a figury. Ale v naší situaci rovnováhu odmítáme a usilujeme jen o to, abychom ji zrušili a vychýlili: pozadí, nebo figura? Zde jsme dospěli k veškerým dvojznačnostem představy o prvopočátku a o stvoření. Nepřiznaná koexistence viditelného a skrytého, podíl viditelného na skrytém; viditelné je jen tím skrytým, avšak pod jinou podobou. Problém spočívá jen v *přechodu* od jednoho k druhému.

První způsob znázornění je hlubší do té míry, nakolik dovozuje znovuzískat formu druhého, aniž by se nechal vtáhnout do

mechanistické problematiky přechodu. Aby se tiché pozadí stalo nezbytným prostředkem výrazu, nemusí ještě přestat být smyslu- plné. Nepředstavuje jediný smysl, ale to, co dodává smysl smyslu. Ne že by nám cokoli říkalo, poněvadž je tu proto, aby neříkalo nic, ale zcela přesně prozrazuje podmínky, za nichž se objeví promlu- va, a tedy její meze, a tím jí dává skutečný význam, aniž by však samo za sebe mluvilo. To latentní je prostředkujícím článkem, ale to ještě neznamená, že je odsouváme do druhé linie; znamená to jen, že nepředstavuje nějaký další smysl, který by jako zázrakem nakonec *rozptýlil* ten první. Lépe tak uvidíme, že smysl spočívá ve *vztahu* explicitního a implicitního, a nikoli na jedné nebo druhé straně této hranice. V tomto druhém případě bývá třeba si vybrat, a to znamená, tak jako vždy, buď překládat, nebo komentovat.

To, co je v díle důležité, je to, co neříká. Nejde o kvapný pohled; o to, co odmítá říci, což by již samo o sobě bylo zajímavé, a na tom vystavět metodu spočívající v *přeměřování zamlčeného*, ať už při- znaného nebo ne. Spíše je důležité to, co dílo *nemůže říci*, protože se zde za určitého tichého pochodu hraje o to, jak bude promluva utvořena.

Vše tedy závisí na otázce, zda se vůbec lze tázat této absence promluvy, která každému mluvení předchází jako jeho podmínka.

*Ptát se po skrytém.* – U všeho, co člověk nechá vystoupit na světlo, se lze ptát: co to má zakrýt? Od čeho to má odvést pohled? Jaký přesudek to má vzbudit? A pak ještě: kam až sahá rafinovanost této přetvářky? A v čem se mu nezdařila? (Nietzsche 2004 [1881]: 218)

Pro Nietzscheho jde o „tázání po skrytém“, „Hinterfrage“, tedy otázky, které přicházejí zezadu, drží se v záloze, přepadávají nás a jsou nastraženy jako léčky.

„Lze se ptát“: tak se ptá Nietzsche, a ještě předtím, než uká- že, jak se ptát, zdůrazňuje nutnost *klást otázky*; je jich totiž více.<sup>13</sup> Jejich předmětem či terčem je „vše, co člověk nechá vystoupit

na světlo“. Vše: nietzscheovské tázání – které je pravým opakem výsledku, protože, jak uvidíme, nakonec postaví do otázky i samo sebe – má tak obecný teoretický záběr, že lze uvažovat o tom, že je oprávněné přenést je na jinou oblast, totiž na oblast literární produkce. To, co „vystupuje na světlo“, je právě dílo, totiž všech- na díla. Pokusíme se tedy pokračovat a obecný návrh přenést na zvláštní oblast.

„Vše, co člověk nechá vystoupit na světlo“: německý origi- nál toho zde zřetelně říká více a lépe než francouzský překlad.<sup>14</sup> *Lassen* znamená zároveň dělat, nechat dělat i přimět. Toto slovo vystihuje lépe než kterékoli jiné onen pohyb literární produkce, který je nikoli dvojznačný, ale komplexní. Dovoluje jej zahlédnout pod jedinou podmínkou, že v něm nebudeme chtít ani v nejmen- ším hledat obrysy magického zaklínání, ať už v podobě inspira- ce, navštívení múzy nebo stvoření. Produkovat znamená nechat vystoupit na světlo a poskytnout pohled. Že se snad přitom nejed- ná o násilné zbavení čehokoli, to dobře ukazuje otázka: „Co to chce [zakrýt]?“ Nechat zahlédnout znamená také mnohem spíše než nějaké rozhodnutí určité potvrzení, výraz aktivní síly, který přesto nevylučuje jisté autonomní dění na straně viditelného.

Tázání dovoluje odhalit následující zásahy: „zakrývání“, „od- vedení pohledu“ a o něco dále „přetvářku“. Všechny je zjevně spojuje určitý řád. Zakrývat znamená nečinit viditelným; odvádět pohled (*détourner*) znamená sice ukázat, ale nenechat zahléd- nout, bránit v zahlédnutí toho, co je právě ukazováno; nebo též v jiném smyslu slova vidět, a nenechat vidět. To také dobře vyjad- řuje obraz přetvářky, neboť jednat s přetvářkou stále znamená jed- nat. Vypadá to tedy tak, jako by se pouze přesouval důraz, neboť dílo se zjevuje sobě samému a druhým na dvou různých rovinách: jednak činí viditelným, a také činí neviditelným. A to nejen proto, že ukázat jednu věc vyžaduje, abychom neukázali jinou, ale proto, že od té samé věci, již ukazujeme, se pohled odvádí. Odehrává se tu zvrstvení toho, co znamená mluvit a říkat. Jestliže autor neříká

<sup>13</sup> [Pozn. překl.: Ve francouzské verzi znějí úvodní slova Nietzscheova aforismu: „questions insidieuses“, tedy „základné otázky“]

<sup>14</sup> [Pozn. překl.: Kauzativní prvek, jehož se autor dovolává, je podobný jako v čes- kém „nechat“, „necht“, kde je obsažen týž volní aspekt.]

vždy to, o čem mluví, pak nemluví nutně o tom, co říká. Vždyť smysl tohoto tvrzení a této otázky je dvojí: promluva vyvolává předpoklad jakožto soud; současně však právě proto, že se uchyluje k *vyvolávání* (*évocation*), ukazuje jej jako předpoklad. Tato promluva neříká: Toto je soud, nýbrž vyvolává předpoklad. Podněcuje spíše určitou alegorii soudu. Promluva existuje proto, že chce vyvolat takovou alegorii a její zjevení připravuje. Takovou roli v ní hraje viditelné a neviditelné, ukázané a zakryté, řeč a ticho.

Dostáváme se tak ke smyslu předchozích otázek. „A pak ještě“: zde se odehrává přechod na novou rovinu systematického řádu, takřka jeho převrácení. Bylo by možné říci, že se teď ptáme po předešlých otázkách. Tato otázka, již se dovršuje kladení nástrah, staví do otázky první otázku, vykresluje tak současně obrysy struktury díla i jeho „kritiky“:

promluva {  
otázka 1 } → otázka 2

Můžeme tak být na pochybách, zda se první otázka do nějaké míry neodvíjela od určitého *nedopatření*. Protože se přetvářka týká všeho, není důvod se domnívat, že je všudypřítomná a bez hranic, zatímco ona je podmíněným mlčením, jež závisí na ještě tišším okraji, totiž na nemožnosti přetvářky, v níž máme co do činění se samotnou pravdou řeči.

Přirozeně nesmíme v tomto vyvážení promluvy, v jejím rozdělení na řečené a nevyřčené, jež je možné jen díky tomu, že ji činí závislou na základní pravdě, na plnosti výrazu, vidět odraz hegelovské dialektiky, právě té, již Nietzsche, který je stejně jako Marx nepřítelem idolů, strpí jen převrácenou vzhůru nohama. Pokud někdo chce za každou cenu nalézt odkazy na tyto otázky v poetické formě, měl by je raději hledat ve Spinozově díle. Přechod od přetvářky k nedopatření včetně tohoto kardinálního momentu „a pak ještě“ je také pohybem, jenž nás přenáší k třetímu druhu poznání. A nietzscheovské otázky klade Spinoza v jedné ze svých slavných knih textu, který se jednu dobu zdál být modelem všech knih, totiž Písmu.

Pravou léčkou promluvy je tedy její tichá pozitivita, která z ní činí opravdu aktivní instanci. Také nedopatření je stejně tak věcí toho, kdo nechává dění vystoupit na světlo, jako toho, kdo klade první otázky a jehož nazýváme kritikem.

Na rozdíl od pravého ocenění díla, které v rukou drží poslední otázku, jsou si kritika v běžném smyslu slova (kdy je kritik tím, kdo se zastavuje u první otázky) a autor skutečně rovni. Zůstává však možná jiná kritika, diferencovaná, která klade druhou otázku.

Labyrint dvou otázek – bludiště naruby, protože vede směrem k rozhodujícímu vyústění – bez ustání obnovuje volbu mezi určitou falešnou jemností a pravou jemností. Jedna vidí autora z pohledu kritika a jako kritika; druhá jej soudí až tehdy, když zaujme pozici v expresivní pravdivosti promluvy obecně a jeho promluvy zvláště. A tak dílo, vytržené z hranic své empirické přítomnosti, začíná nabírat význam.

## 16. DVĚ OTÁZKY

A tak výkon kritiky není jednoduchý, nýbrž nutně předpokládá, že se zvrstveně nad sebou kladou dvě otázky. Řekne se: abychom poznali dílo, je nutné z něj vystoupit; v druhém kroku však výsledek přistupuje k dílu ne již z jiného úhlu pohledu, odjinud – takže by se překládalo do jiného jazyka nebo převádělo na jinou míru –, ale ani ne tak úplně z jeho vnitřku, z toho, co říká a co za vyřčené prohlašuje, tedy tam, kde údajně zní naplno. Je proto třeba předpokládat, že dílo má své *okraje*, totiž to, co je ještě v něm, ale ne již tak docela, a odkud lze zahlédnout jeho zrození, jeho produkci.

Problém kritiky spočívá ve spojení obou otázek a netkví jen v jedné nebo druhé z nich, nýbrž v principu, podle něhož, jak se zdá, se obě rozrůžňují. Komplexita kritiky pak vyplývá z *rozlišování* mezi oběma otázkami. Uchopit toto rozlišení znamená zaujmout hledisko nespojitosti, a to ze všeho nejdříve vyžaduje ji ustavit. Otázky totiž nejsou dány samy o sobě ve své konkrétní podobě či snad natolik samostatně, že by mezi nimi vedla neko-nečná dělicí linie. Je tedy nejprve třeba tyto otázky položit, a to současně, což obnáší také jejich rozhraničení.



Klíčové je uznat tuto současnost, která vylučuje každou myšlenku na prvenství některé z nich. Dovoluje to totiž již na počátku zaplašit dotěrný přízrak estetického legalismu. Díky tomu, že otázka, o níž se domníváme, že zaměštnávala mysl spisovatele, není jednoduchá, ale rozdělená svým odkazem na jinou otázku, nebude moci problém, který má kritika *výslovně* vyřešit, spočívat pouze ve vtěsnání daného námětu do mezí pravidel platnosti (krása) a souladu (věrnost). Otázka formálních mezí kladených na výraz dokonce již ani nebude jednou z platných stránek problému, ale bude jako oddělitelná složka zcela potlačena. Pokud vědomé úsilí uskutečnit spisovatelský projekt začíná nutně tím, že nabírá podobu ideologického požadavku (mít *co říci*), a ne přijetím pravidel (což znamená v první řadě vyčlenění toho, co se říci nesmí), stojí před úkolem stanovit si podmínky možnosti tohoto podniku, tedy nástroje, skutečné prostředky takové praxe. Mezi nimi mohou své místo nalézt i pravidla, budou-li *přímo* upotřebitelná.

Opravdový problém tedy nespočívá v omezení pravidly nebo v absenci takového omezení, ale v nutnosti vymyslet formy výrazu či je prostě jen nalézt. Ne snad ideální formy nebo ty, které se zakládají na principu překračujícím podnik samotný, ale takové, které by mohly bezprostředně sloužit jako výrazový prostředek pro určitý obsah; ani otázka hodnoty těchto forem nemůže sahat za hranice tohoto bezprostředna. Tyto formy však přesto neexistují jen způsobem bezprostřední přítomnosti, jelikož mohou přežít své upotřebení – a uvidíme, že nás to staví před vážný problém. Mohou se *opakovat*, pouze změní svou hodnotu na něco, co je třeba stanovit a co o všem rozhoduje. Ve skutečnosti se tyto formy neobjeví jen tak z ničeho nic, nýbrž na konci dlouhých dějin, kterými prochází práce na ideologických tématech. Dějiny forem, jež budou od toho okamžiku nazývány *tématy* v přísném smyslu slova, odpovídají dějinám ideologických témat; jsou s nimi dokonce přesně souběžné, což lze snadno ukázat na dějinách jakékoli „myšlenky“, například Robinsona. Forma se zpřesňuje či obměňuje, aby odpovídala novým požadavkům myšlenky, ale dokáže se také proměňovat nezávisle či zůstat stále stejná, což zase

zakřivuje linii ideologických dějin. Ale ať už tyto dějiny postupují jakkoli, vždy odpovídá jedno druhému, a tak bychom mohli říci, že shoda mezi nimi je automatická. Tím se ovšem prozrazuje, že tyto dvojce dějiny jsou jen úběžníky jediné povrchní otázky díla, která není sama o sobě dostačující, protože se zakládá na paralelismu. Interpretační rovina určená tímto paralelismem dostane smysl jen tehdy, pokud bude vynesena na světlo jiná rovina, k níž ji váže její rozhodující vztah, totiž rovina otázky po této otázce.

Hledání podmínek možnosti díla se završí odpovědí na výslovnou otázku, ale nebude moci pátrat po podmínkách těchto podmínek ani zahlédnout, že sama tato odpověď vyvolává další otázku. Přesto druhá otázka se bude nutně klást uvnitř první, či dokonce skrze ni. To tato druhá otázka pro nás vymezuje pole dějin. Představuje dílo, jak stojí ve vztahu k dějinám. Jde o vztah zvláštní povahy, ne však travestovaný, což ale zase neznamená nevinný. Proto je zapotřebí ukázat, jak lze prostřednictvím studia psaného projevu nechat vyvstat podmínky tohoto projevu, jež si sám nemůže uvědomovat, čímž se nechce říci, že je neuchopuje. Dílo se s otázkou otázek potýká jako s překážkou; uvědomuje si pouze ty podmínky, které si klade či jichž užívá. O tomto latentním povědomí, které nutně existuje, protože bez něj by zde nebylo uskutečněné dílo o nic více, než kdyby chyběly jeho výslovné podmínky, lze podat zprávu, odvoláme-li se na *nevědomí díla* (nikoli jeho autora). Toto nevědomí však nepůsobí ani jako zdvojení – naopak vyvstává v průběhu literární práce samotné; je zde při díle –, ani jako prodloužení jejího explicitního záměru, protože podléhá zcela jinému principu. Nesmíme zdvojovat tvůrčí pseudo-vědomí o tvůrčí nevědomí. Existuje-li nějaké nevědomí, pak nemůže být tvůrčí, pokud předchází jakékoli produkci jako její podmínka. Jde ještě o něco jiného než o vědomí. To, co hledáme, se podobá oné souvislosti, kterou uznává Marx, když požaduje, abychom za každým projevem ideologie viděli materiální vztahy vyvěrající ze společenské infrastruktury, avšak nikoli proto, aby tento projev vysvětlil jako prostou emanaci z této infrastruktury, což by bylo totéž jako říci, že ideologie je jen ekonomik v jiné podobě. Z toho by pak plynula možnost *převést* ideologii na ekonomii. Pro Marxe

a také pro Engelse však není myslitelné studium ideologického projevu, tedy určité debaty na úrovni ideologie, aniž bychom vzali v úvahu pohyb na rovině ekonomické. A to ne proto, že by na ní šlo o další debatu, o další podobu debaty a další podobu této debaty, ale proto, že jde o debatu o této debatě. Ustavení *určité* ideologie předpokládá vztah ideologického k ekonomickému.

Problém díla, pokud ovšem existuje, je tedy kladen v tomto díle a jím samým. Je však něčím naprosto jiným než vědomím problému. Proto se opravdový výklad musí držet na několika rovinách současně, aniž by je však přestával uvažovat zvlášť v jejich specifičnosti:

1. První otázka, pro dílo pravým způsobem niterná ve smyslu určité intimity, zůstává rozptýlená. Jinak řečeno, je tam, aniž by tam byla, rozdělena mezi několik určení, která jí dávají status kvazipřítomnosti. Protože je co do litery roztroušená, je třeba ji rekonstruovat, integrovat, rozeznat. Kdybychom však tuto práci prezentovali jako dešifrování, neměli bychom pravdu. Tajemství v ní není ukryto, v žádném případě se totiž *neskrývá*, neklade žádný odpor této inventuře, která je pouhou klasifikací a mění přinejlepším jeho formu; tajemství při ní neztrácí nic ze své povahy, tedy ze svého lesku ani ze své záhadnosti.

V této první fázi se tudíž jedná, abychom tak řekli, o strukturu. Mezitím jsme však pokročili dále a zastavit se u struktur by znamenalo jen sesbírat rozptýlené částčky. Nesmíme se domnívat, že jsme tím ustavili systém. Jaký systém? A jaký je jeho vztah k jiným systémům? A co vztah k tomu, co netvoří systém?

2. Jakmile tato otázka vystoupí ze svého šerosvitu, je třeba nalézt její smysl a její dosah. Bylo by možné říci: vepsat ji do dějin ideologie, jež poskytují provázanost otázek a souvislý proud problematik. Ale toto vepsání se nevyměřuje prostou polohou dané otázky ve vztahu k jiným otázkám či přítomností dějin nacházejících se vně tohoto konkrétního díla, jež by mu propůjčovaly zároveň jeho oblast působnosti a jeho místo. Tyto dějiny nestojí vůči dílu v jednoduchém vztahu vnějškovosti, protože jsou v něm přítomny natolik, nakolik dílo k tomu, aby se mohlo objevit, potřebuje tyto dějiny, které jsou jediným principem jeho skutečnosti,

tím, k čemu se musí uchýlit, aby zde našlo své výrazové prostředky. Tyto dějiny, které nejsou jen dějinami děl stejné povahy, dílo skrzskrz určují tím, že mu dodávají jeho skutečnost, ale také to, čím není, a to je nejdůležitější. Abychom předběhli příklad, který bude rozebrán vzápětí: jestliže Jules Verne chtěl být představitelem určitého ideologického stavu, pak nemohl chtít být jím takovým, jakým ve skutečnosti byl. Chtl být představitelem určitého stavu; vyjadřoval tuto reprezentaci – to jsou dva různé výkony, při jejichž protnutí vznikne určitý konkrétní podnik, zde produkce jistého počtu knih. Právě odchylka mezi těmito dvěma způsoby „reprezentace“ vyměřuje v díle oblast toho, co je jeho absencí. Tyto způsoby představování nelze zhodnotit za pomoci týchž znaků, protože nejsou stejné povahy.

Musí tedy být možné dotazovat se díla na základě věrného a ohleduplného popisu jeho vlastního charakteru, který však bude něčím jiným než jen dalším vyložením jeho obsahu, kupříkladu v systematizované podobě. Rychle si totiž uvědomíme, že popsat dílo, tedy držet se uvnitř něj, můžeme jen tehdy, když se rozhodneme současně vystoupit za ně, například kvůli tomu, abychom vynesli na světlo to, co nutkavě říká *musí*, má-li říci to, co říká *chtělo*. Je třeba to vynést na světlo ne jen proto, že by snad dílo chtělo něco z toho neříci a zatajit (to by byla jiná záležitost), ale jistě proto, že něco z toho říci nechtělo. Nemůže tedy být ani řeči o tom, že bychom zaváděli historický výklad, který by byl vnějším nátěrem díla. Naopak je třeba ukázat určité rozpolcení uvnitř něho samého. Toto rozdělení, toto nevědomí, jímž jsou pro ně dějiny, které se odehrávají za jeho vnějšími okraji a překračují je, je *jeho* nevědomím do té míry, v níž je ovládá; proto se lze vydat po cestě od ovládaného díla k tomu, co je ovládá. Znovu zopakujme: nejde o to, zdvojit dílo určitým nevědomím, ale odhalit v samotném jeho vyjadřovacím gestu to, co jím není. Pak budou dějiny rubem toho, co je napsáno.

Uvnitř díla samotného také najdeme důvod, proč z něj vystoupit. Na základě výslovné otázky a skutečné odpovědi na ni – přičemž podobu otázky lze vyčíst z této odpovědi – bude možné snadno položit otázku po této otázce, a to nikoli již jednu oddělenou od druhé. Takový pokus přináší samá překvapení. Zjišťujeme,

že hledáme-li smysl díla – ne ten, který si samo dává, ale ten, který je drží –, pak vyjdeme-li z něho samotného, naskytá se nám připravená látka, již od počátku formovaná otázkou, kterou mu budeme klást. S opravdovým vzdorováním dílu se setkáme jinde – lze říci, že u čtenáře. To ale nebrání tomu, aby předmět byl zcela připravený pro zkoumání (jistě nepředvídané), neboť dílo – je až trapné to připomínat – neříká to, co neříká. Je-li tomu tak, pak provádíme přesný opak interpretace v běžném smyslu slova či komentáře, který daný smysl zdvojuje dalším, vposledku totožným s prvním. Interpretace by hledala *záminky* (*prétextes*) díla, ale zde navrhovaný výklad nachází svůj předmět již *hotový* a spokojí se s tím, že podá jeho *pravdivou ideu*.

Použijeme-li konkrétní příklad, který budeme studovat dále,<sup>15</sup> dospějeme k následujícímu: „problém“ Julesa Verna se sám od sebe dělí do *dvou otázek*. Důležité je, že toto roztržštění na dvě složky nevybočuje za hranice problému a ponechává mu tak veškerou jeho soudržnost. Nehledáme tedy například dva Julesy Verny ani nedáváme přednost jednomu z nich před jinými možnými. Protože se jedná o literární předmět, krystalizuje tento problém v tom, co lze nazvat tématem, jímž je v abstraktní podobě podmanění si přírody; také v ideologickém provedení, které mu dodává podobu *motivů*, například cesty nebo též Robinsona (jímž se zdá být Verne ideologicky posedlý, protože jej najdeme, byť jen v náznaku, ve všech jeho knihách). Toto téma lze studovat na dvou různých rovinách:

1. Užití tématu: nejprve dobrodružné příběhy jeho formy, mezi nimiž najdeme – jakkoli je tato shoda slov epizodní – formu dobrodružného příběhu. To nás přivádí k zájmu o problémy spisovatele při práci.

2. Smysl tématu: ne ten, který existuje o sobě, nezávisle na díle, nýbrž ten, který téma skutečně dostává uvnitř díla.

*První otázka:* dílo se rodí z tajemství, jež je třeba *přeložit*.

<sup>15</sup> [Pozn. ed.: Míňena je rozsáhlá 21. kapitola obsažená v třetím oddílu Machereyovy knihy (nazvaném „Quelques oeuvres“, „Některá díla“), věnovaná výkladu díla Julesa Verna.]

*Druhá otázka:* dílo se uskutečňuje tím, že své tajemství zjevuje.

Současné položení obou otázek vymezuje zlom, nekonečně blízký kontinuitě a bezmezně od ní odlišný. Tento zlom je nyní třeba podrobit zkoumání.

## 17. VNITŘEK A VNĚJŠEK

Až dosud jsme hovořili zejména o tom, co se odehrává *uvnitř* díla; také byla řeč o jeho hranicích, ale tím jsme možná znovu upadli do prostorových metafor, které přece jinak odmítáme.

Je třeba upřesnit, že hranice není prostředníkem, místem přechodu či interakce mezi vnitřkem a vnějškem nebo chronologické výměny mezi nějakým před a po (nejprve dílo o sobě, potom dílo pro druhé). Tato hranice není oddělením, frontou, na níž se dá vybojovat nezávislost, nýbrž prostředkem určité autonomie.

Tento bod je velice důležitý, neboť umožňuje vyhnout se tomu, abychom podlehli empiristické ideologii vnitřku, podle níž dílo v sobě uzavírá vřelou intimitu svých tajemství a své prvky sestavuje tak, aby jim dodalo dostatečné uspořádání typické pro hotový a centrovaný celek. Tehdy je veškerá kritika imanentní.

Je třeba zbavit se těchto obrazů kritického blouznění a vidět, že dílo nemá ani vnitřek, ani vnějšek, či spíše že jeho vnitřek je jako vnějšek, obnažený a roztržštěný. Takto je dílo *vydáno* oku, jež je rabuje jako svou kořist, či lépe jako tělo *stažené z kůže*. Ukazuje své rozpárané břicho, neboť ukázat se takto pro ně teprve znamená se uzavřít. To, co neříká, to ukazuje znamením, které nelze *slyšet*,<sup>16</sup> ale které je třeba *vidět*. Kritika tak v sobě alegoricky spojuje užití sluchu a zraku, neboť to, co nelze slyšet, je třeba umět rozeznat pohledem. Opět se zdá, že dílo se neobrací na toho, kdo je čte jednoduše, ale komplexně.

Podstatné je zejména pochopit, že dílo není jako nějaký vnitřek, který by byl obecně ve vztahu k nějakému vnějšku. Tak totiž přišly na svět všechny omyly kauzálního výkladu.

<sup>16</sup> [Pozn. překl.: Fr. entendre, „(u)slyšet“ i „pochopit“.]

To nám dovoluje vyřešit velmi jednoduše otázku *oddělitelných ideologických výroků*,<sup>17</sup> které v díle najdeme, přestože zdánlivě náleží k jiné výrokové rovině. Nejedná se o našité záplaty, vypracované na jiné půdě, než je půda díla, a přenesené do něj tak, jak leží a běží. Tyto výroky nejsou do díla jen tak vneseny, nýbrž jsou jím přetvořeny, takže dostávají jiný smysl, než je ten, který měly na začátku, a stávají se opravdovými součástmi díla.

## 18. HLOUBKA A KOMPLEXITA

Diskurz díla svou neúprosnou linearitou zavádí určitý druh nutnosti. Postupuje kupředu, odvíjí se nevyhnutelně, v rámci, jež mu předurčují jeho vlastní meze. Tato jeho dráha je křehká jen zdánlivě, neboť nic nedovoluje ji přerušit, změnit, doprovodit ji jiným diskurzem, od něhož by dostala onu látku (*étouffe*),<sup>18</sup> jež jako by mu chyběla. Text je nastolen ve své systematické štihlosti a nelze udělat nic pro to, aby ze sebe vystoupil či aby byl sám se sebou konfrontován při hledání nějaké pravé hutnosti. Nemáme-li upadnout do normativní iluze, nelze ke knize tak, jak se předkládá, nic dodat; není tu nic, co by mohlo být opraveno.

Přesto nejde o to, abychom na text pohlíželi podřízeně, tj. zaslepeni. Je třeba jej vidět přesně takový, jaký je. Nepostačuje již jen mechanická věrnost, kterou diktuje pouhý soulad. Je tedy snadné shledat ji hlubokou, jako záhadu nebo masku, za níž se schovává cosi neodbytně a trýznivě přítomného; což opět znamená znázorňovat text jako uhlazený zdobný povrch, ve své dokonalosti klamný. Klade-li se problém takto, pak je k poznání díla třeba masku strhnout, nebo dovodit, proč je nutná: ukázat, že psaním se narušuje samotný diskurz; psaní s konečnou platností jak ukazuje, tak maskuje, nabízí se i vyhýbá, a to sobě samému i druhým.

Nicméně tato představa skryté pravdy či utajeného smyslu nás nakonec o ničem příliš nepoučí a je nadevše nuzná a klamná.

<sup>17</sup> Vypůjčil jsem si tento výraz od Alaina Badioua; viz k tomuto tématu studii o Balzakovi ve třetí části. [Pozn. překl.: Není součástí tohoto výboru.]

<sup>18</sup> [Pozn. překl.: Fr. *étouffe*, jak „hmota“, tak „námět“, „téma“.]

Výměna mezi hloubkou a povrchem, kterou navrhuje, nakonec jen abstraktně převrací problém vzhůru nohama a ponechává jej beze změny, pouze prohodí jeho pojmy. Tehdy se zdá, že diskurz díla ve své průhledné fakticitě říká opět totéž jinak. Myslet dílo z dvojice protikladů skutečnost – zdání znamená zbořit normativní iluzi jen proto, abychom upadli do iluze interpretativní; nahradit zdánlivou textovou linii tou pravou, která se nachází uložena za ní. A tím se zavádí obrazná představa prostoru textu (toho, v němž se odehrává ona výměna), určité hloubky; tento nový rozměr je však jen zopakováním předchozího, takže hloubka je výsledkem zdvojení, které je ideologicky plodné, ale z teoretického pohledu sterilní (protože toliko dílo vsazuje do perspektivy, ale doopravdy nás nepoučí o tom, co je pro ně samo určující).

Kniha však není jakousi formou, jež by tak jednoduše skrývala nějakou podstatu, vnitřek či obsah. Kniha nic neskrývá, nezadržuje ani nestřeží žádné tajemství. Je naprosto celá čitelná, nabídnutá pohledu, vydaná. Přesto však její dar není tak snadné přijmout a ani on sám nesnáší spontánní přijetí. Dílo, upovídané svým úporným mlčením, se prostě jen nevystavuje pohledu takové, jaké je. Neumí vše říci *najednou*; k tomu, aby posbíralo a sjednotilo to, co říká, nemá jiných prostředků než svůj před zrak rozprostřený diskurz. Jak jsme viděli (v kapitole „Rub a líc“;<sup>19</sup> nesmíme však zaměňovat vidění a pochopení), textová linie se rozbíhá více směry; nerozpletnutelně se v ní mísí konec a počátek. Na druhou stranu oproti tomu, co bychom si mohli myslet, kdybychom sledovali jen tuto linii, ona není jedinečná, ale uspořádaná podle klíče skutečné rozmanitosti. Literární dílo ze své povahy nutně nemůže říci pokaždé jen jednu věc, ale přinejmenším dvě, jež spolu jdou ruku v ruce a prolínají se, aniž bychom si je však museli plést. Jeho forma je tedy složitá; linie jeho diskurzu, hustší, než se na první pohled zdála, je nabitá reminiscencemi, retušemi, reprízami a také absencemi; a ani předmět tohoto diskurzu, který je sám také mnohočetný, se nezatahuje do sebe v dokonalém zdvojení, ale naopak se rozvíjí v tisíce tváří, jež jsou právě

<sup>19</sup> [Pozn. překl.: 6. kapitola knihy, která není součástí tohoto výboru.]

tak oddělenými, nesouvislými, ba navzájem nepřátelskými skutečnostmi. Tento diskurz, dalek toho, aby říkal či neříkal něco, co by bylo jeho tajemstvím, si uniká, tak jak je napnutý mezi všemi těmito protikladnými určeními, a již si nenáleží.

Spíše než na jeho mytickou hloubku je tedy třeba se díla ptát na jeho skutečnou komplexitu. Protože je polapeno v mezích přísné rozmanitosti, podřizuje se jednomu zásadnímu požadavku: aby řeklo jednu věc, je třeba, aby řeklo jinou, která není nutně stejné povahy; do vazeb jednoho jediného textu sdružuje několik různých linek, jež od sebe nelze oddělit. Nemůže proto být vůbec řeči o izolaci toho, co se k sobě nutně vztahuje, nýbrž toliko o tom, že necháme zhlédnout jeho vzájemné uspořádání. To, co dílo říká, není ani jednou z těchto linek, ale jejich diferencí, jejich kontrastem, onou prohlubní, která je odděluje a zároveň spojuje.

To lze vidět na prostém příkladě. Stylistika dovoluje rozeznat některé problémy, které spisovatel musí vyřešit, když je postaven před určitá konkrétní klíčová rozhodnutí: mezi dokonavou a nedokonavou minulostí nebo mezi vyprávěním v ich-formě či v er-formě, abychom zmínili jen ty nejjednodušší situace. Tato rozhodnutí lze vysvětlit, ale předtím, než jsou takto ospravedlněna, je třeba, aby byla provedena. Spisovatelská činnost se však „neřídí“ ani výlučně, ani přímo zákony stylistiky, které jsou již definovány. Právě naopak je to ona, co je určuje. Spisovatel není někým, kdo „provozuje stylistiku“, ať už to ví nebo ne; jeho dílo nemá charakter pouhé aplikace. Spisovatel čelí jistým konkrétním problémům, na něž psaním nalézá řešení. Oproti těm, které přináší stylistika, nejsou tyto problémy ani řešení, které je teprve opravdu konstituuje, nikdy jednoduché. Spisovatel vždy musí vyřešit několik problémů naráz, a to na různých rovinách; žádné rozhodnutí nikdy nepřichází osamoceně. Interpretovat znamená právě omezit výklad na to, že si vybereme jen jedno jediné takové rozhodnutí. Takovýto prostý přístup uplatňuje Sartre ve svém slavném textu o Camusově *Cizinci*.<sup>20</sup> Pravý výklad se však vždy

týká složené skutečnosti, v níž se nutně setkává více určení; porovnává a uvádí do souladu účinky zákonů příslušejících do různých oblastí skutečnosti. Proto ve tkáni díla vždy narážíme na mezery a rozpory, bez nichž by neexistovalo. Je tedy třeba říci, že pohyb textu je sice systematický, ale že jej nikdy nelze přivést k tomu, aby založil jednoduchý a ucelený systém.

Jednou z klíčových příčin této complexity je to, že dílo nikdy nepřichází samo, nýbrž je vždy určováno existencí dalších děl, která mohou náležet do jiných oblastí produkce. Neexistuje žádná první kniha ani kniha nezávislá a naprosto nevinná, vždyť novost a originalita se v literatuře právě tak jako jinde vymezuje vždy prostřednictvím vztahů. A tak je kniha pokaždé místem směny: její autonomie a koherence platí určitou cenu za tuto alteritu, jež příležitostně může obnášet také jejich alteraci.<sup>21</sup>

Číst doopravdy, tedy umět číst a vědět, co to znamená, obnáší nenechat z této mnohosti nic uniknout. Především nad rámec pouhého výčtu prvků, z nichž se ona skládá, to znamená vidět ani ne tak spojitost, soulad nebo jednotu, které představují značné zkreslení a idealizaci, jako spíše příčinu jejího vzniku. Zopakujeme: nejde o to, postřehnout skrytou strukturu, k níž jako by poukazovalo zjevné dílo, ale o to, ustavit onu absenci, kolem níž se osnuje skutečná komplexita. Tak snad budou moci být vymýceny ty druhy iluze, které až dosud literární kritiku držely v poutech ideologie: iluze tajemství, iluze hloubky, iluze pravidla, iluze souladu. Bude-li dílo uznáno jako decentrované, exponované, determinované a komplexní, pak má šanci, že se dočká své teorie.

Přeložil Tomáš Chudý

<sup>20</sup> [Pozn. překl.: Autor k tomuto tématu odkazuje na kurz Renée Balibar (ově) o Camusově *Cizinci* na univerzitě v Tours, jehož výsledkem byla studie, později zařazená

jako samostatná kapitola „La rédaction fictive dans L'Étranger d'Albert Camus“ (Fiktivní stylizace v Camusově *Cizinci*) do Balibar 1974: 231–292.]

<sup>21</sup> [Pozn. překl.: Ve francouzštině slovní hříčka: *altérité* – „jinakost“, *altération* – „narušení“, „znehodnocení“]

## LITERATURA

BALIBAR, Renée

1974 *Les français fictifs: Le rapport des styles littéraires au français national* (Paris: Hachette)

BARTHES, Roland

1967 [1953] *Nulový stupeň rukopisu*, přel. Josef Čermák (Praha: Česko-slovenský spisovatel)

BOURDIEU, Pierre – DARBEL, Alain

1966 *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public* (Paris: Minuit)

MALLARMÉ, Stéphane

1897 *Divagations* (Paris: Bibliothèque Charpentier)

MARX, Karl

1971 [1857–1859] *Rukopisy „Grundrisse“. Ekonomické rukopisy z let 1857–1859*, sv. 1, přel. Mojmír a Ruth Hrbkovi (Praha: Svoboda)

NIETZSCHE, Friedrich

2004 [1881] *Ranní červánky. Myšlenky o morálních předsudcích*, přel. Věra Koubová (Praha: Aurora)

PAINTER, George D.

1966 [1959, 1965] *Marcel Proust*, 2 sv. (Paris: Mercure de France)

PAVESE, Cesare

2010 [1952] *Řemeslo života*, přel. Kateřina Vinšová (Kutná Hora: Tichá Byzanc)

PLATÓN

2001 [asi 387–366 př. n. l.] *Ústava*, přel. František Novotný (Praha: Oikoymenh)

## K RAYMONDU WILLIAMSOVI

RICHARD MÜLLER

Raymond Williams (1921–1988) byl velšský teoretik a historik kultury, literatury a společnosti, zakladatel „kulturního materialismu“, autor několika románových cyklů a jedna z hlavních osobností, které inspirovaly vznik kulturních studií. Zrod Williamsova kritického stanoviska lze stručně charakterizovat jako polemiku se dvěma dobově dominantními směry uvažování o kultuře a umění: leavisismem a marxismem. Williams na jedné straně odmítá estetické koncepce Franka R. Leavise, T. S. Eliota a nové kritiky, v nichž „vysoká kultura“ má v celku společnosti hierarchicky výsadní postavení a filologický kritik pracuje pod zástěrkou nepolitické profesionality. Na straně druhé odmítá rovněž dějinný determinismus marxismu i jeho výklad „nadstavby“ (včetně literatury a umění) jako sféry přeludných idejí, která je determinována ekonomickou „základnou“. Williamsovu vlastní pozici lze charakterizovat jako soustavnou historickou rekonstrukci kategorií a pojmů kulturní, estetické nebo filozofické reflexe – především ústředního pojmu kultury (*culture*); protějškem této kritiky slov je současné hledání nového myšlenkového rámce, jenž ve svém založení ani mezi řádky nepřipouští jakoukoli estetickou, politickou nebo ideologickou parcelaci společnosti a tvůrčí činnost neomezuje čistě metafyzickým, antimateriálním nebo ahistorickým smyslem.

Po studiích na University of Cambridge, která přerušila druhá světová válka, a působení v Oxfordu (vzdělávání dospělých) se Williams v roce 1961 vrátil na Cambridge na katedru dramatu, kde pracoval až do konce své akademické kariéry (1983). Williams byl spjat s první vlnou britské tzv. nové levice (E. P. Thompson, Perry Anderson, Stuart Hall aj.). Stál u zrodu časopisu *New Left Review* (1959), byl spoluautorem tzv. *May Day Manifesto* (1967–1968, první verze tohoto manifestu předešla o rok pařížské květnové události),

a patřil tak k veřejně nejaktivnějším intelektuálům Británie 50. až 70. let minulého století.

V průběhu 50. let publikoval Williams tři monografie týkající se dějin, teorie i estetiky dramatu (*Drama from Ibsen to Eliot*, Drama od Ibsena k Eliotovi, 1952, a *Drama in Performance*, Drama na jevišti, 1954) a filmu (*Preface to Film*, Uvedení k filmu, 1954, společně s Michaellem Orromem). Až tituly *Culture and Society, 1780–1950* (Kultura a společnost v letech 1780–1950, 1958), *The Long Revolution* (Dlouhá revoluce, 1961) a *Communications* (Sdělovací prostředky, 1962) však vzbudily širokou pozornost a formulovaly základy kritické perspektivy nových „kulturních studií“ (dalšími iniciátory tohoto interdisciplinárního myšlenkového proudu byli v britském kontextu Richard Hoggart nebo Stuart Hall). Kniha *Kultura a společnost v letech 1780–1950* je genealogií pojmu „kultura“, zrodu tohoto pojmu, jeho vnitřních antinomií a opozic i jeho nejrůznějších implikací (kultura proti společnosti; kultura jako to, co je vnitřně lidské, proti vnějšímu významu civilizace; civilizace jako dosažený stav, který je ohrožen; kultura jako řád dosažený sekulárním vývojem, jehož hybatelem je člověk sám; první komparativní pojetí kultury v linii Vico, Herder, Montesquieu, Pugin, Ruskin, Morris; atd.). Williams především sleduje, jak se – od konce 18. století u Williama Cobbetta (tomuto britskému esejistovi a politikovi později věnoval monografii s názvem *Cobbett*, 1983) až po Leavise a George Orwella – utváří linie myšlení o vztahu „kultury a společnosti“, tj. jak se „umění“ a „tradice“ předem vyjímají z dosahu určitých společenských vrstev a skupin (významná je v tomto ohledu koncepce „kultury“ u Matthewa Arnolda v knize úvah *Kultura a anarchie*, 1869, čes. 2014). Zaznamenává rovněž zrod pojmu „masy“ i „masmédií“ a jejich konotací. („Ve skutečnosti žádné masy neexistují. Existují pouze způsoby vnímání lidí jako mas“, Williams 1963 [1958]: 289.)

*Dlouhá revoluce* se v intencích předchozí práce soustředí na vývoj vzdělání a čtenářské veřejnosti. Souběžně s revolucemi industriální a demokratickou (rozšiřování volebního práva) probíhá podle Williamse ještě jiná, třetí revoluce, spojená s šířením gramotnosti a dalších pokročilých komunikačních dovedností

a aktivního procesu vzdělávání na celou společnost. Práce *Kultura a společnost v letech 1780–1950*, *Dlouhá revoluce*, *Sdělovací prostředky* a později též *Television: Technology and Cultural Form* (Televize. Technologie a kulturní forma, 1974) měly iniciační význam pro kulturní i mediální studia, neboť zaprvé vypracovaly základy pro rozšíření významového pole pojmu „kultura“ (kultura jako „celkový způsob života“, Williams 1963 [1958]: 16), zadruhé rozšířily kategorie kulturních forem a médií (film, televize a veřejná média obecně, veškeré vrstvy řeči atd.) a zatřetí rozložily exkluzivistické pojetí předmětů a cílů estetické nebo literární analýzy pomocí historizující dimenze, v níž se toto pojetí jeví jako úzce specializovaná podoba určité kulturní praxe (zde stojí Williams i proti jinde paralelním zájmům a přístupům představitelů frankfurtské školy). „Kultura je obyčejná,“ tvrdí Williams ve stejnojmenném eseji (Williams 2001 [1958]), ale tato gnóma nemá negovat dílčí opozice mezi vzdělanou elitou a obyčejnou komunitou (městem/venkovem, uměním/ne-uměním nebo kulturou/společností), nýbrž nabízí způsob, jak takto předdefinovaný prostor myšlení a jednání chápat – spolu s vlastní pozicí v něm – v historické perspektivě. „Snad bude možné [...]“, píše Williams v knize *Kultura a společnost v letech 1780–1950*, „uchopit teorii kultury jako teorii vztahů mezi součástmi celkového způsobu života“ (Williams 1963 [1958]: 12).

K témuž cíli směřuje i pojem „struktury zakoušení“ (*structures of feeling*).<sup>1</sup> Ten vyjadřuje celkové tendence žité zkušenosti (spojení, jak upozorňují komentátoři Williamsova díla, čerpá i z Leavisevy koncepce „života“) v určité dílčí komunitě a kultuře určitého času (vymyká se tedy marxistické kategorii „třídy“). Struktury zakoušení, které mimo jiné proměňují generaci od generace a skupinu od skupiny vnímání týchž děl, jsou v konkrétních kulturně a historicky situovaných společenstvích (národních, generačních, řečových atd.) pociťovány jako cosi přirozeného. Tento pojem v souladu s Williamsovým směřováním implikuje propoje-

<sup>1</sup> K němu srov. též výklad v úvodní studii „Obměny kultur, ohyby materiality. K myšlení kulturního materialismu a nového historismu“ na s. 44–45.

ní materiální zkušenosti, idejí a umění, institucí a celé organizace společnosti.

V další fázi – díly *Modern Tragedy* (Moderní tragédie, 1966), *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Anglický román od Dickense po Lawrence, 1970) a *The Country and the City* (Venkov a město, 1973) – se Williams vrací zpět na pole literatury. *Venkov a město* je rozsáhlou analýzou obrazů venkova (a vesnice) v anglickém literárním kánonu. Tato analýza počíná zpozorováním tendence nacházet starší, idylicky pojmávaný způsob venkovského života v blízké minulosti, „za nejbližším kopcem“, a zánik tohoto života chápat jako cosi, co se právě odehrálo. Williams sleduje tuto nostalgickou projekci v textech svých současníků až po středověkou poetickou vizi *Piers Plowman* (asi 1360–1387) Williama Langlanda. Hlavním motivem Williamsovy knihy se stává vědomí, že skutečnou, „žitou“ historii rurálních oblastí je obtížné uchopit, neboť opozice venkov/město tvoří jednu z centrálních symbolických dualit, které umožňují myslet sociální a ekonomické změny spojené s vývojem kapitalismu v Anglii. Tato anamnéza vposled nastoluje poznání, že jakkoli autentická a homogenní rurální civilizace nikdy neexistovala, je předpokladem samotné myšlenky kánonu anglické literatury („stará Anglie“) i onoho pojetí kritiky, které minoritní kulturu filologických specialistů staví do moralistní opozice vůči masové civilizaci.

Kniha *Marxism and Literature* (Marxismus a literatura, 1977), jejíž část zde předkládáme, představuje sumu i teoretické upřesnění Williamsova dosavadního díla. Formuluje též základy projektu „kulturního materialismu“, definovaného jako „teorie specifík materiální kulturní a literární produkce v rámci historického materialismu“ (Williams 1977: 5). Tento projekt zahrnuje dvě hlavní teze: 1. kultura, majíc historickou podstatu, je společenským a materiálním procesem produkce (sebeutváření společnosti různými formami vzájemných lidských interakcí), 2. umění a literatura jsou zvláštními společenskými způsoby užití materiálních prostředků této produkce-sebeutváření. Ačkoli práce nese v názvu slovo „marxismus“ a přináší polemické komentáře k mnoha jeho termínům, z několika důvodů ji nelze považovat za marxistickou teorii.

Především rozbíjí klasickou marxistickou dichotomii ekonomické základny (materiální produkce) a kulturní (náboženské, estetické, filozofické) nadstavby. Pro Williamse je každá praxe materiální a praxe je každá činnost, jíž lidé ustavují, udržují nebo proměňují specificky lidské vztahy – ať fyzicky, k přírodě, nebo sociálně, jeden k druhému. Zároveň žádná z praxí není historicky primárnější než jiná. Odmítnutím hierarchie a determinismu se Williamsova „sociální teorie literatury“ vymyká marxismu a lze ji spíše chápat (tak např. in Milner 1989) jako kritiku marxismu z pozic poststrukturalismu a dekonstrukce nebo jako postmarxistickou teorii.

V návaznosti na Gramsciho rozbor hegemonie (a antihegemonie) zde Williams rovněž zavádí pojmy dominantních, reziduálních a emergentních prvků, které vyjadřují konfliktní povahu historických tendencí a institucí v celku společnosti a kultury. Přes hegemonickou povahu dominantních společenských forem (hegemonie značí v gramsciovském smyslu ideové i materiální zevšeobecnění jisté dílčí ideologické redukce) je podle Williamse praktické vytváření nových, emergentních chápání skutečnosti možné (tak například pojetí estetické autonomie bylo na konci 18. století emergentní). Literární produkce pak, jako jeden ze zvláštních druhů praxe (jazyka a zápisu), není kulturně formativní pro své obsahy, nýbrž proto, že zapojuje své původce v konkrétních, hmotných podobách jisté praxe (jednoduše řečeno: zacházení se slovy). Jak shrnuje Claire Colebrook(ová): „Kultura je materiální, protože cirkulace významu musí vždy nabýt nějaké konkrétní materiální formy: v tisku, filmu, performanci nebo ztělesněné lidské praxi“ (Colebrook 1997: 152). Zde přeložená třetí část s názvem „Literární teorie“ je v podstatě rozsáhlou historickou kritikou literárněteoretických a estetických kategorií jako „literatura“, „umění“, „psaní“, „estetická situace“, „znak“, „forma“, „žánr“, „konvence“ „autor“ nebo „tvořivost“. Williams důsledně ukazuje, že tyto kategorie, zdánlivě obecné a nadčasové platnosti, jsou ve skutečnosti vázány na konkrétní historický společenský pohyb, dějinnou podobu určitých praxí – včetně „teorie“ samotné.

V poslední fázi Williamsova díla v 80. letech – v dílech jako *Towards 2000* (K roku 2000, 1983) a *The Politics of Modernism*:



*Against the New Conformists* (Politika modernismu. Proti novým konformistům, 1989) – je nejzřetelnějším tématem kritická analýza kulturní „politiky“ postmoderny v době pozdního kapitalismu a vymezení nového režimu „nomádkého kapitalismu“ (pojem, jímž Williams předjal některé dnešní otázky tzv. globalizace).

Dílo Raymonda Williamse, ač přímo spjato s britskou novou levicí, se stalo zvláště v 60. a 70. letech dvacátého století součástí širšího pohybu v západním humanitněvědném myšlení, v němž se klíčové problémy individua, umění a společnosti stavějí nově například z hlediska logiky praxe a společenské akumulace kapitálu (sociologie Pierra Bourdieua) nebo z hlediska heterogenní povahy kulturních systémů a diskontinuity epistemických řádů (historická analýza diskurzu Michela Foucaulta). (Jak Bourdieu, tak Foucault ale považují předpoklad sebeutváření sociálního celku a jeho subjektů prostřednictvím činného jednání a lidské interakce za silně problematický; ani pro Williamse však toto sebeutváření není nic samozřejmého nebo vědomého, reflektovaného.) Vedle přímé inspirace Antoniem Gramscim (pojem hegemonie; zde je též jeden ze styčných bodů mezi Williamsem a francouzským marxistou Louisem Althusserem, přestože v jiných otázkách – především pokud jde o lidskou subjektivitu – zastávají spíše protichůdné názory) nebo Lucienem Goldmannem (pojem kolektivního, transindividuálního subjektu) lze poukázat i na nepřímou návaznost na Bachtinovo chápání jazyka v jeho sociálně historické dimenzi (viz Eagleton 1989).

K přímým pokračovatelům Williamsova kulturního materialismu patří Jonathan Dollimore a Alan Sinfield, kteří nejprve v oblasti renesančních studií (*Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Shakespeare politický. Nové kulturněmaterialistické studie, 1985) a později i v dalších kontextech a aplikacích rozvíjeli svou vlastní verzi tohoto směru kritického myšlení. V kontextu marxismu navázal na Williamsovo životní dílo a komentoval ho jeho žák Terry Eagleton a podstatný vliv Williamsovy „genealogické“ rekonstrukce a reformace pojmu kultury lze sledovat v postkoloniální teorii (Edward Said aj.), ve feminismu (Terry Lovell, Janet Wolff[ová]) nebo v mediálních studiích (např. Nicholas Garnham).

## LITERATURA

### BRANNIGAN, John

1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (New York: St. Martin's Press)

### COLEBROOK, Claire

1997 *New Literary Histories* (Manchester: Manchester University Press)

### DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Alan (eds.)

1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

### EAGLETON, Terry (ed.)

1989 *Raymond Williams: Critical Perspectives* (Cambridge: Polity Press)

### HIGGINS, John

1999 *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism* (London: Routledge)

### JONES, Paul

2006 *Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction* (New York: Palgrave Macmillan)

### MILNER, Andrew

1989 *Cultural Materialism* (Melbourne: Melbourne University Press)

### WILLIAMS, Raymond

- 1963 [1958] *Culture and Society, 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin)
- 1965 [1961] *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin)
- 1970 *The English Novel from Dickens to Lawrence* (London: Chatto & Windus)
- 1973 *The Country and the City* (London: Chatto & Windus)
- 1974 *Television: Technology and Cultural Form* (Glasgow: Fontana)
- 1977 *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press)
- 1983 *Towards 2000* (London: Chatto & Windus)
- 1992 [1984] „Devatenáct set osmdesát čtyři v roce 1984“, přel. Kateřina Hliská, *Světová literatura* 37, č. 1, s. 135–137
- 2001 [1958] „Culture is Ordinary“, in idem, John Higgins (ed.): *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell), s. 10–24

### WILLIAMS, Raymond – HIGGINS, John

2001 *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell)

### WILSON, Scott

1995 *Cultural Materialism* (Oxford: Blackwell)

# LITERÁRNÍ TEORIE

RAYMOND WILLIAMS

## 1. ROZRŮZNĚNOST PSANÍ

Literární teorii nelze oddělit od teorie kultury, může však být rozlišena v jejím rámci. To je hlavní problém, který stojí před každou sociální teorií kultury. Tento problém je třeba řešit ve všech ohledech, jak v obecném rozměru, tak v jednotlivostech, je ovšem nutné přesně vymezit způsoby rozlišování (*modes of distinction*), které z tohoto řešení vyplývají. Některé z nich se stávají způsoby faktického oddělení, což má závažné teoretické i praktické důsledky. Stejně nebezpečí však hrozí i tehdy, když se dopustíme opačné chyby, tedy když podlehneme nutkání zevšeobecnovat a spojovat, takže ztratíme ze zřetele reálná specifika a rozdíly praxe a zanedbáme je nebo redukuje na imitace obecnějších forem.

Z teoretického hlediska je věc komplikována tím, že v moderní kultuře jsou hluboce zakořeněny dva velmi vlivné způsoby rozlišování. Jedná se o údajně vzájemně oddělené kategorie „literatury“ a „estetická“. Obě tyto kategorie mají pochopitelně historické zakotvení: jsou výrazem určitého vývojového stadia buržoazní kultury od poloviny 18. do poloviny 19. století. To však nesmíme jen přezíravě konstatovat. Každý z těchto způsobů stejně jako mnoho následných vymezení obsahuje prvky, které není možné redukovat na historickou reakci ani na zmatené projektivní zobecňování. Spíše se musíme pokusit o analýzu mimořádně složitých tlaků a hranic, které se prostřednictvím těchto konceptů v jejich nejslabších formách nesprávně ustálily a které se prostřednictvím jejich nejrozvinutějších forem snažily prosadit jako nová kulturní praxe.

Historický vývoj konceptu „literatury“ jsme už prozkoumali: od jeho spojení s gramotností k důrazu na klasické vzdělání i tištěné knihy a dále, v nejzajímavější fázi, k vyzdvížení „tvůrčího“

nebo „imaginativního“ psaní jakožto zvláštního a nepostradatelného druhu kulturní praxe. Podstatné je, že prvky tohoto nového konceptu literatury se vztahovaly ke konceptům starším, například jako součást pokusu vydělit „literární tradici“ jakožto formu tradice „klasického vzdělání“. Ještě zásadnější však je, že nejživější součásti nového konceptu směřovaly k její specializaci a ohrazení (*specialized and contained*),<sup>1</sup> a to zcela novým způsobem.

Specializace spočívala v interpretaci „tvůrčího“ či „imaginativního“ psaní za pomoci dosud slabého a nejednoznačného konceptu „fikce“ nebo prostřednictvím působivějších, ale ještě spornějších pojmů „imaginace“ a „mýtu“. Ohraničení částečně vycházelo z této specializace, zásadně je však podporoval koncept „kritiky“; ten představoval na jednu stranu účinnou proceduru výběru a ovládnutí „tradice“ a na stranu druhou také klíčový posun od kreativity a imaginace jako aktivních tvůrčích procesů ke kategoriálním abstrakcím, demonstrovaným a potvrzeným okázalou humanistickou spotřebou: kritika jako „kultivace“, „rozlišování“ nebo „vkus“.

Specializace ani ohraničení nového konceptu literatury se nikdy zcela nezavršily. V neustávající reálné praxi psaní to ostatně ani není možné. Oba procesy nicméně napáchaly hodně škody a tím, jak literární teorii ovládly, se staly hlavními překážkami pochopení jak teorie, tak praxe. Stále je například obtížné zamezit tomu, aby se každý pokus o literární teorii téměř *a priori* nezvrátil v teorii kritiky – jako by všechny zásadní otázky týkající se literární produkce byly pouhými obměnami otázky „jak *posuzujeme?*“. Zároveň, podíváme-li se na skutečné psaní, vytvářejí paralyzující kategorizace a dichotomie „faktů“ a „fikce“, „diskurzivního“ a „imaginativního“ či „reference“ a „emoce“ propast nejen mezi díly a čtenáři (příčemž pak zpětně způsobují zádrhele „kritické teorie“), ale i mezi autory a díly v aktivní fázi jejich utváření.

<sup>1</sup> [Pozn. ed.: Pozdější debata mezi novými historiky a kulturními materialisty o jevech *subversion* (subverze) a *containment* (absorpce) dává těmto pojmům, nově spojeným, zvláštní význam (viz úvodní studii „Obměny kultur, ohyby materiality“, s. 79–82); zde tedy překládáme jako „ohraničení“.]

Rozrůzněnost je druhou nejviditelnější vlastností psaní, přičemž tou první je specifická praxe objektivního materiálního uspořádání (*composition*) jazyka. Jakkoli je tato rozrůzněnost reálná, je pochopitelně i věcí interpretace. Může mít silnější i slabší formy. Jsou-li kategorie sloužící specializaci a ohraničení v nepříliš rozvinuté fázi, bude rozrůzněnost stěží něčím více než rozlišováním různých „forem literatury“ – poezie, drama, román – nebo forem v rámci těchto forem – „lyrika“, „epika“, „vyprávění“ apod. Ne že by nebylo důležité tuto variabilitu rozpoznat: naopak je to nezbytné, i když ne vždy s pomocí těchto tradovaných a často reziduálních (*residual*) forem.<sup>2</sup> Zcela zásadním omezením je však hranice vedená mezi všemi těmito variantami a jinými, tedy „neliterárními“ formami psaní. Předburžoazní klasifikace se zpravidla opírala o samotné psaní, jako v případě relativně zjevného rozdílu mezi veršem a jinými typy uspořádání (*composition*), obvykle vyjadřené typicky feudálními nebo aristokratickými pojmy „vznešenosti“ či „důstojnosti“. Je příznačné, že i v rámci tohoto dělení verše běžně zahrnovaly to, co bychom dnes nazvali „historické“, „filozofické“, „deskriptivní“, „naučné“, nebo dokonce „výchovné“ psaní, stejně jako to, co bychom označili jako „imaginativní“, „dramatické“, „fikční“ nebo „osobní“ psaní a zkušenost.

Buržoazní vytváření a přetváření všech těchto hranic bylo složitým procesem. Na jedné straně šlo o výsledek, nebo přesněji řečeno prostředek důsledné sekularizace, racionalizace a konečně i popularizace určité rozsáhlé oblasti zkušenosti. Každému z těchto procesů mohou být v jeho různých fázích přiřazeny rozdílné hodnoty, ale v případě historie, filozofie i sociálního a vědeckého popisu je zřejmé, že nové způsoby rozlišování typů a metod psaní

<sup>2</sup> [Pozn. překl.: *Residual – dominant – emergent* překládáme jako reziduální – dominantní – emergentní. Jde o důležitou pojmovou trojici, které Williams věnuje jednu z kapitol knihy (II.8). Tyto pojmy, stručně řečeno, označují prvky určité kultury z hlediska jejich historické pozice – od reziduálních jakožto doposud aktivních aspektů přetrvávajících ze starší kulturní formace před ty dominantní, aktuálně hegemonné, po emergentní, tj. právě se tvořící a vznikající. Kultura je tedy v každém svém okamžiku vnitřně dynamickým útvarům a nelze ji postihnout uceleným statickým popisem.]

byly nerozlučně spjaty s novým rozlišováním jeho záměrů. „Vznešenost“ a „důstojnost“ byly v některých oblastech nevyhnutelně nahrazeny „praktičností“, „účinností“ nebo „přesností“. Jiné intence byly buď ochotně opouštěny, nebo přímo s opovržením odmítány. Pojem „literatura“ jakožto jádro „klasického vzdělání“ se pro zastřešení těchto proměnlivých intencí sice nadále užíval, ale pod tlakem vývoje, zejména ve druhé polovině osmnáctého a první polovině devatenáctého století, tato praxe ustala. „Literatura“ se stala na jedné straně přijímanou či odmítanou alternativou – říší imaginace a fantazie, popřípadě emocionálních obsahů a účinků – anebo, na straně druhé a podle přesvědčení těch, kdo se jí věnovali, poměrně vzdálenou, nicméně opět „vyšší“ dimenzí – sférou kreativity v protikladu k oblasti racionality a praktičnosti. Při takovéto komplexní interakci je pochopitelné také to, že se vydělená literatura – v mnoha svých konkrétních formách – sama proměnila. V „realistickém“ románu, zejména v jeho opozici vůči „romanci“, v novém dramatu (společensky zaměřeném, sekulárním a aktuálním) a v nových zvláštních podobách biografie a autobiografie mnoho takovýchto sekulárních, racionalistických či populárních podnětů proměnilo formy psaní zevnitř nebo vytvořilo literární formy nové.

To mělo dva hlavní důsledky: zkreslení (*falsification*) – tj. falešné distancování – „fikčního“ nebo „imaginárního“ (včetně s nimi související „subjektivity“) a potlačení faktu psaní – aktivního značícího formálního uspořádání (*active signifying composition*) – v rámci toho, co bylo označováno jako „praktické“, „faktické“ nebo „diskurzivní“. Tyto důsledky jsou přitom úzce propojeny. Přejít od „tvořivosti“ k „fikci“ nebo od „imaginace“ k „imaginárnímu“ znamená pod tlakem interpretace jistých konkrétních forem zkreslit skutečnou praxi psaní. Krajně negativní definice „fikce“ (nebo „mýtu“) – popis toho, „co se (ve skutečnosti) nestalo“<sup>3</sup> – očividně závisí na pseudopozitivním vymezení jeho protikladu, „faktu“.

<sup>3</sup> [Pozn. překl.: Vymezení pochází z pojednání novoplatónského filosofa Sallustia (4. stol.) *De deis et mundo*, části IV: „haec quidem nunquam facta sunt, cum semper sint“. (V řeckém originálu: „tauta de egeneto men oudepote, esti de aeí.“)]

Skutečné rozpětí hlavních forem – epiky, romance, dramatu a vyprávění –, ve kterých otázka „faktu“ a „fikce“ vyvstává, je však širší: co se opravdu stalo; co se bývalo mohlo stát; co se opravdu stává; co se může stát; co se běžně (typicky) stává/stávalo. Podobně se krajní negativní definice „imaginárních postav“ – „kdo neexistoval/neexistuje“ – v praxi promítá do řetězce možností: kdo takto existoval; kdo býval mohl existovat; kdo by mohl existovat; kdo běžně (typicky) existuje. Reálné psaní využívá (implicitně nebo explicitně) všech těchto propozic, avšak nejen ve formách, které jsou historicky vyčleňovány jako „literatura“. Příznačné „ošidné“ formy (ošidné kvůli zkreslené definici), jako jsou historická díla, paměti a biografie, využívají podstatnou část uvedené škály, a vzhledem k tomu, že mnoho epických děl, romancí, dramát a vyprávění pracuje s reálnými postavami a událostmi, budou se obě tyto oblasti nepochybně zásadním způsobem překrývat, ba v mnoha případech budou totožné.

Reálný rozsah psaní stejně tak vzdoruje každé snaze redukovat „tvořivou imaginaci“ na „subjektivitu“ a odporuje i souvisejícímu tvrzení, že „literatura“ je „vnitřní“ nebo „ukrytá“ pravda a další druhy psaní pravda „vnější“. Tyto teze vposledku závisejí na typicky buržoazním oddělení „individu“ a „společnosti“ a na starším idealistickém oddělení „mysli“ a „světa“. Psaní ve většině svých forem tyto umělé kategorie znovu a znovu překračuje, a krajní případy lze dokonce popsat opačným způsobem: autobiografii („co jsem prožil“, „co se mi stalo“) jako „subjektivní“, ale (ideálně) „faktické“ psaní; realistickou fikci nebo naturalistické drama („lidé, jací jsou“, „svět, jaký je“) jako „objektivní“ (vypravěč nebo i vyprávěný fakt uzavřený v příslušné formě), ale (ideálně) „tvůrčí“ psaní.

Plný rozsah psaní je však ještě širší. Kupříkladu argumentaci lze odlišit od vyprávěcích nebo popisných forem, ale v praxi jsou některé formy vyprávění (exemplární případy) nebo popisu (tento typ osoby, tento typ chování) v mnoha formách argumentace pevně zapuštěny. Navíc už sám fakt zaměření na adresáta (*address*) – stěžejní prvek argumentace – je jistou *situací* (*stance*) (někdy stálou, jindy proměnlivou), srovnatelnou s prvky, které

lze v jiných textech charakterizovat jako vyprávěcí či dramatické. To platí i v očividně extrémním případě, kdy je situace „neosobní“ (vědecký článek); sám praktický druh psaní zde vyvolává (konvenční) absenci subjektivity, aby dal vzniknout kýženému „nestrannému pozorovateli“. Rozrůzněnost psaní je tedy neustále patrná: jak v rozpětí od autorova postoje k výběru prostředků, tak ve využití široké škály explicitních či implicitních propozic, které určují a řídí formální uspořádání (*composition*) textu. Mnohé z toho, co bývá označováno jako literární teorie, se tento fakt snaží buď zamlžit, nebo bagatelizovat. První úkol každé sociální teorie tedy spočívá v tom, analyzovat formy, které předurčily jisté (ztvářňované) volby a jistá (kategorická) vyloučení. Rozvoj těchto forem, vždy podřízený důsledkům reziduálního třídění, nakonec je součástí určitých společenských dějin. Dichotomie fakt/fikce a objektivní/subjektivní tedy představují teoretický i historický klíč k elementární buržoazní teorii literatury, která řídí a předurčuje rozrůzněnost reálného psaní.

Je zde nicméně ještě další nezbytný klíč. Rozrůzněnost tvůrčí praxe byla zprvu uznána, ale následně zcela zatlačena do pozadí přesunem pozornosti od záměru k účinku. Nahrazení gramatických a rétorických disciplín (které se zabývají různorodými záměry a jejich realizací [*performance*]) kritikou (soustředěnou na účinek a teprve jeho prostřednictvím na záměr a provedení) bylo hlavním intelektuálním posunem buržoazní éry. Každý typ disciplíny se v tomto období přiblížil k jednomu z pólů: gramatika a rétorika ke psaní, kritika ke čtení. Sociální teorie však vyžaduje aktivaci obou pólů. Nikoli pouze jejich interakci, tedy pohyb od jednoho pevného bodu, přístupu nebo záměru k jinému, ale jejich hluboké propojení v reálně existujícím uspořádání (*composition*). O něco takového se nyní pokoušejí disciplíny označované (nicméně jen reziduálně) jako teorie komunikace a estetika.

Pozornost musíme nejprve věnovat právě vymezení „estetiky“. Z teorie vnímání se estetika v osmnáctém, a především v devatenáctém století vyvinula v novou specializovanou formu popisu odezvy na „umění“ (které bylo samo nově definováno – namísto dovednosti jako schopnost „imaginace“). „Konzumentovi“, této

abstraktní figuře, která se objevila v buržoazní ekonomii jako protějšek stejně abstraktně chápané (tržní či zbožní) „produkce“, v teorii kultury odpovídá „estetika“ a „estetická odezva“. Veškeré problémy s rozrůzněností záměrů a provedení tak bylo možné bagatelizovat či obejít pouhým přesunem energie k tomuto opačnému pólu. Umění včetně literatury mělo být vymezeno svou schopností vyvolat tuto zvláštní odezvu: původně vnímání krásy, poté čistou kontemplaci objektu pro něj samotný a bez jiných („vnějších“) ohledů a pak též kontemplaci „utváření“ objektu – jeho jazyka, jeho dovedné výstavby, jeho „estetických vlastností“. Taková odezva (tedy schopnost ji vyvolat) se mohla ukrývat v divadelní hře, básni nebo románu právě tak jako v díle historickém nebo filozofickém (a vše se pak považovalo za „literaturu“). Stejně tak ovšem mohla v dané hře, básni či románu chybět (a pak to „nebyla literatura“, „nebyla skutečná literatura“ nebo šlo o „špatnou literaturu“). Ve svých moderních podobách je tedy koncept „literatury“ ústředním příkladem regulující a třídící specializace v oblasti „estetická“.

## 2. ESTETICKÉ A JINÉ SITUACE

Je však zřejmé, že z historického hlediska je vymezení „estetické“ odezvy zdůrazněním určitých lidských významů a hodnot, které dominantní společenský systém zredukoval, nebo se je dokonce snažil zcela vyloučit, a můžeme ji přímo srovnat s vymezením a vyzdvížením „tvůrčí imaginace“. Její dějiny jsou z velké části dějinami protestu proti instrumentalizaci veškeré zkušenosti (proti jejímu přetváření v něco „užitečného“) a proti převádění všech předmětů ve zboží. Na toto nesmíme zapomínat, i když je třeba dodat, že forma tohoto protestu v daných společenských a historických podmínkách takřka nevyhnutelně vedla ke vzniku nových druhů privilegované instrumentalizace a specializovaných druhů zboží. Ona povýtce lidská odezva však byla reálná. Zachovala si svůj význam a nepostradatelnost ve sporech odehrávajících se ve dvacátém století v rámci marxismu, kdy například vůči (reziduální buržoazní) redukci umění na sociální inženýrství

(„ideologii“) nebo odraz základny v nadstavbě (primitivní „realismus“) stála tendence – soustředěná kolem Györgye Lukáče – rozeznávat a bránit „zvláštnost estetičnu“. <sup>4</sup> („Zvláštnost“ [*specificity*] je překladem Lukácsova klíčového termínu *különösség* – maďarsky, nebo *Besonderheit* – německy; jak ukázal Fekete [1972], překlad těchto výrazů je obtížný a „speciálnost“ [*speciality*] i „osobitost“ [*particularity*], které byly užity, jsou zavádějící; Fekete sám překládá „svěbytnost“ [*peculiarity*].)

Lukács se snažil definovat umění způsobem, který by ho jednoznačně odlišil od „praktického“ i „magického“. „Praktické“ je zde chápáno jako limitované svým zasazením do rámce konkrétních historických forem, například do omezené praxe kapitalistické společnosti, která je běžně zvětčována v „realitu“ a k níž tvoří umění nepostradatelnou alternativu. (Opakuje se zde, jako u Lukáče často, krajní idealismus počátků tohoto hnutí.) Estetičnu je však zároveň třeba odlišit od „magického“ a „náboženského“. Ty totiž své představy (*images*) předkládají jako objektivně reálné, transcendentní a s nárokem na víru. Umění své představy předkládá prostě jako představy, uzavřené a reálné samy o sobě (což odpovídá izolovanosti „estetická“), přitom však reprezentuje určitou *lidskou* obecnost: nefalšované zprostředkování mezi (izolovanou) subjektivitou a (abstraktní) univerzalitou, zvláštní dění „identického subjektu-objektu“.<sup>5</sup>

Tato definice je nejvýraznější současnou formou vymezení ryze „estetické“ praxe v protikladu k omezené „praktičnosti“ i zavvržené „tvorbě mýtů“. Plynou z ní však zásadní nesnáze. Jedná se v podstatě o kategorický výrok, který lze hájit na příslušné úrovni abstrakce, avšak jakmile jej vnímáme v kontextu komplexního sociálního a kulturního světa, stává se značně problematickým. Tyto potíže se pochopitelně podobají těm, jimž čelil formalismus po svém klíčovém pokusu vymezit umělecký objekt (*art-object*)

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Williams zde zřejmě odkazuje na Lukácsovu práci, jejíž vybrané kapitoly byly do češtiny přeloženy pod názvem „Zvláštní jako estetická kategorie“, Lukács 1976b [1957]. Tohoto překladu se zde držíme.]

<sup>5</sup> [Pozn. překl.: Takto uvažuje zejména Lukács 1976a [1963]: 374–377.]

jako věc samu o sobě, kterou je třeba zkoumat výhradně jí příslušejícím způsobem a pomocí specifických „prostředků“ a „postupů“. Základem byla hypotéza zřetelně odlišitelného „poetického jazyka“. Problém nespočívá v kategorickém rozlišení mezi estetickými záměry, prostředky a účinky na jedné straně a odlišnými záměry, prostředky a účinky na straně druhé, nýbrž v nutnosti udržet tuto distinkci i při rozšíření na neodmyslitelný společensko-materiální pohyb (*social material process*).<sup>6</sup> Toto dění je nezbytnou součástí jak obecných společenských podmínek tvorby a recepce umění, které nelze z celkového společenského pohybu vyjmout, tak reálně probíhající tvorby a recepce, jež propojují materiální procesy v jistém společenském systému užívání a transformace materiálu (včetně jazyka) materiálními prostředky. Formalisté, hledající „zvláštnost“ nikoli jakožto kategorii, nýbrž v tom, co chtěli vymezit jako specifický „básnický jazyk“, ve svých detailních analýzách do této kritické slepé uličky zamířili dříve a zřetelněji. Jednou z možností, jak se z těchto potíží dostat ven (anebo o krok zpět), byla přeměna veškeré společenské a kulturní praxe na „estetické“ formy ve výše uvedeném smyslu. Toto řešení (či vytěsnění) lze zřetelně sledovat v „uzavřených formách“ strukturalistické lingvistiky i ve strukturalisticko-sémiotických literárních a kulturních studiích. Další, zajímavější možností bylo posunout definici estetického směrem k „funkci“, a tedy „praxi“, na rozdíl od jejího situování do konkrétních objektů či prostředků.

Nejlepším představitelem tohoto zajímavějšího, byť pouze zdánlivého řešení je Jan Mukařovský, například ve své studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (Mukařovský 2000 [1936]). Mukařovský s ohledem na rozmanitost praxí snadno ukazuje, že

<sup>6</sup> [Pozn. ed.: V celém svém díle se Williams snaží o soustředěnou analýzu konkrétních mechanismů těchto velkých „společensko-materiálních pohybů“. Tuto ambici má jím postupně rozvíjený pojem „struktura zakoušení“, který je napojen na historické proměny společnosti, i pozdější, již zmíněné pojmy „dominantní“, „reziduální“ a „emergentní“.]

neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny. (ibid.: 84)

Své příklady volí nejen z uznávaných umění, v nichž se estetická funkce jeví jako definující znak, nicméně může být nahrazena, potlačena, eliminována či zapomenuta, ale také z oblasti „hraničních“ případů užitého umění, řemeslné výroby, ze škály činností spojených se stavitelstvím a architekturou, krajinářstvím, společenským chováním, přípravou a podáváním pokrmů či nápojů a různými funkcemi oděvu. Mukařovský shledal, že existují

– v umění i mimo ně – věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsoblost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském. (ibid.: 85)

Co tedy je estetická funkce? Mukařovského propracovaná argumentace ústí v radikálním rozrůznění původně singulárních pojmů, s nimiž však i nadále pracuje. Umění není zvláštním druhem objektu, nýbrž objektem, u něhož je – obvykle v kombinaci s funkcemi jinými – estetická funkce *dominantní*. Umění, spolu s jinými věcmi (zejména s krajinou a oděvem), nám poskytuje estetickou libost, tu však nelze interpretovat jako smysl pro krásu nebo pro vnímanou formu: ačkoli ty jsou pro estetickou funkci zásadní, jsou historicky i společensky proměnlivé a v reálných případech zcela konkrétní. Estetická funkce zároveň „není epifenomenem funkcí jiných“, ale je „spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě“ (ibid.: 147).

Mukařovského významné dílo lze nejlépe vyložit jako předposlední fázi rozkladu specializujících a regulujících kategorií buržoazní estetické teorie. Téměř všechny původní výhody této teorie byly po právu, nebo lépe řečeno s nezbytnou nutností, odmítnuty. „Umění“ jako kategoriálně vydělená oblast nebo soubor

objektů, „estetično“ jako izolovatelný mimospolečenský fenomén: oboje bylo rozbito návratem k variabilitě, relativitě a rozrůzněnosti reálné kulturní praxe. Ideologická funkce specializovaných abstrakcí „umění“ a „estetična“ je nyní mnohem zřetelnější. Tím, co tyto pojmy na abstraktní rovině reprezentují, je určité stadium dělby práce. „Umění“ je typem produkce, kterou je třeba vnímat odděleně od její dominantní buržoazní normy: produkce zboží. Pak je nutné jej – ovšemže iluzorně – oddělit od „produkce“ zcela, popsat novým výrazem „tvorba“, separovat od materiálních procesů jeho vlastního vzniku a konečně odlišit od produktů stejného nebo velmi blízkého druhu – „umění“ od „ne-umění“, „literaturu“ od „pseudoliteratury“ nebo „populární literatury“, „kulturu“ od „masové kultury“. Tato zužující abstrakce je pak natolik silná, že pod její záštitou nacházíme způsoby, jak zanedbat (nebo coby marginální odmítnout) onu nemilosrdnou přeměnu uměleckých děl v komodity, k níž v rámci vládnoucích forem kapitalistické společnosti dochází. Umění i jeho teorii je zapotřebí pomoci ještě radikálnější abstrakce odstříhnout od společenských procesů, v nichž jsou nicméně nadále obsaženy. Hlavním nástrojem tohoto manévru je právě estetická teorie. Ve svém soustředění na recepční stavy, na psychologické odezvy abstraktně určeného druhu, popisuje dělbu práce při spotřebě odpovídající abstraktnímu pojetí umění jakožto dělby práce při produkci.

Mukařovský tedy tuto tradici estetické teorie rozbil zevnitř. Obnovil reálně existující vazby, třebaže v pojmech úmyslného oddělení. Estetická funkce, estetické normy, estetické hodnoty, všechny jsou svědomitě sledovány až k historické společenské praxi, zároveň však jsou jako samostatné kategorie takřka zoufale obhajovány. Důvod je jasný. Jelikož dominantní prvky lidského jednání v rámci jisté specifické vládnoucí společenské formy vylučují nebo podceňují důvěrně známé a naléhavé aspekty lidských záměrů a reakcí, může se zdát, že je nutné definovat a bránit určitou specializovanou a privilegovanou oblast – „umění“ a „estetično“ – i v okamžiku, kdy už je jasné, že spojitost a průnik uvedených dvou oblastí jsou nevyhnutelné: když je „oblast“ redefinována jako „funkce“.

Nyní je zapotřebí v této argumentaci učinit další krok. To, co Mukařovský abstraktně vymezil jakožto funkci, je třeba chápat spíše jako sled situací, v nichž se v rámci rozpoznatelných formací spojují specifické záměry a reakce, aby pak vytvořily jisté rozpětí konkrétních faktů a účinků. Je nabíledni, že jedním ze základních rysů takových situací je dostupnost děl, vytvářených proto, aby tyto situace navozovala, a dalším pak existence institucí, jež takovou příležitost poskytují (*příležitost* je ovšem *funkcí* pouze potenciálně). Jak nám však ukazuje historie, takovéto situace jsou velmi proměnlivé a často smíšené; s díly i institucemi je tomu pak stejně. V tomto bodě musíme nahradit specializující kategorii „estetična“ a na ní závislé kategorie jednotlivých „umění“ zcela rozdílným slovníkem, obsahujícím pojmy jako „dominantní“, „přidružené“ a „podřízené“, který museli v posledním stadiu přísné specializace zavést formalisté a sociální formalisté. To, v čem prvně jmenovaní spatřovali hierarchii specifických forem a druhů hierarchii praxí, je zapotřebí rozšířit na oblast, která tyto hierarchie vymezuje i narušuje: na samotný celkový společensko-materiální pohyb.

Odhlédneme-li od nesnází dosavadních teorií, nepředstavuje to zásadní problém. Každý, kdo z osobní zkušenosti zná reálnou rozrůzněnost psaní a neméně skutečnou různorodost oněch forem psaní, které se vydělily jakožto literatura, je obeznámen se škálou záměrů a reakcí, jež se neustále mění ze zjevných v latentní a naopak. Zmatek, který zákonitě velmi často vzniká, je důsledkem oboustranného tlaku uznávaných, ale neslučitelných teorií. Máme-li uvěřit, že veškerá literatura je „ideologie“ – v prostém slova smyslu, že jejím dominantním záměrem (z něhož pak vyplývá i naše jediná reakce na ni) je sdělování nebo vnucování „společenských“ či „politických“ významů a hodnot –, nezbývá nám nic jiného než takovou koncepci literatury nakonec odvrhnout. Máme-li uvěřit, že veškerá literatura je „estetično“ – v prostém slova smyslu, že jejím dominantním záměrem (a naší jedinou reakcí) je krása jazyka nebo formy – můžeme u této teorie setrvat o něco déle, ale nakonec se od ní stejně odvrátíme. Někteří se budou potácet od jednoho názoru k druhému. Většina se v praxi spokojí s nicneříkajícím konstatováním složitosti tohoto problému

nebo bude obhajovat autonomii své vlastní (obvykle konsenzuální) odpovědi.

Mnohem snazší však je prostě se vyrovnat s faktem, že existuje značně široká škála intencí a účinků, a čelit jí právě *jako této škole*. Veškeré psaní nese reference (*references*), významy a hodnoty. V konečném důsledku není možné je potlačit ani nahradit. Nicméně prohlásit „veškeré psaní nese“ je jen způsob, jak říci, že jazyk a forma jsou konstitutivními prostředky reference, významu a hodnoty a že nemusí nutně být totožné s takovými druhy reference, významu a hodnoty (nebo se jimi nemusí vyčerpávat), které odpovídají obecným referencím, významům a hodnotám (nebo se s nimi mohou sdružovat), jež nacházíme, v jiných kontextech i v souhrnu, také jinde. Tento poznatek se vytratí, omezíme-li jej na „krásu“, třebaže potlačit nebo vytěsnit reálné prožitky, na které tato abstrakce poukazuje, je v konečném důsledku rovněž nemožné. Účinky mnoha druhů psaní jsou velmi tělesné: změny fyzických rytmů nebo fyzického uspořádání – prožitky zrychlování a zpomalování, rozpínání a zvyšování intenzity. Zdálo se, že jsou to právě tyto prožitky, různorodější a složitější, než mohou sdělit obecná označení, které měla vyjádřit kategorie „estetická“ a které se teorii redukcující psaní na „ideologii“ nepodařilo popřít ani vysvětlit jako nahodilé. Tyto kategorie však byly součástí záměrně rozdělující společnosti, a nemohly proto připustit další zřejmé jevy: otupění, ukolébání, souznění, podrobení, které jsou – přísně vzato – rovněž „estetickými“ prožitky: estetickými účinky, ale také estetickými intencemi. To, co můžeme reálně, i když v rozmanitých podobách rozpoznat v konkrétních dílech, je třeba spojit s komplexními formacemi (*formations*),<sup>7</sup> situacemi a příležitostmi, kterými jsou takové intence a reakce umožňovány, modifikovány, podporovány nebo potlačovány.

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: Pojmem formace (*formation*) v užším slova smyslu označuje Williams „hnutí a tendence uměleckého a intelektuálního života, které mají značný a někdy rozhodující vliv na aktivní rozvoj určité kultury a zároveň různorodý a nezávislý vztah k formálním institucím“ (Williams 1977: 117).]

Je tedy zapotřebí odmítnout „estetično“ jako samostatnou abstraktní dimenzi i samostatnou abstraktní funkci. Je třeba odmítnout „estetiku“ do té (nemalé) míry, do jaké je na těchto abstrakcích založena. Zároveň je nutné si uvědomit a zdůraznit specifické záměry a reakce, které jsou shrnovány pod označení „estetické“, v opozici vůči ostatním záměrům a reakcím, zejména vůči věcnému informování a přesvědčování v nejužším smyslu. Pocho-pitelně nemůžeme teoreticky vyloučit možnost, že v rámci takto vytvořené skupiny objevíme jistou invariantní kombinaci prvků, dokonce i když si zároveň budeme vědomi, že invariantní kombinace, jaké byly doposud popsány, závisejí na procesech nadhistorického přisvojování a výběru. Mimoto se pomocí takovéhoho seskupování nestanovuje hodnota, a to ani ta relativní. Zaměření na jazyk nebo formu, trvale či přechodně dominující nad ostatními prvky a způsoby chápání významů i hodnot, je vždy konkrétní: někdy jde o intenzivní a nenahraditelné prožitky, při kterých se tyto základní součásti lidského dění přímo stimulují, posilují nebo rozšiřují. Jindy, v opačném extrému, jde o vyhýbání se jiným bezprostředním spojením, únik z aktuální situace nebo privilegovanou lhostejnost k lidskému dění jako takovému. („Pokud vám u nohou umírá člověk, není vašim úkolem mu pomoci, ale všimnout si, jakou barvu mají jeho rty.“ [Ruskin 1903: 388–389].)

Hodnota nemůže spočívat v koncentraci, dominanci nebo v prvcích, které je vyvolávají. Podstatu hodnot najdeme v *proměnlivých* střetech záměrů a reakcí ve *specifických situacích*. Klíčem k analýze a od ní zpět k teorii je tedy chápání konkrétních situací, ve kterých se objeví to, co bylo vymezeno – a vytěsнено – jako „estetický záměr“ a „estetická reakce“. Takové „situace“ nejsou pouhými „okamžiky“. V pestrém historickém vývoji lidské kultury jsou neustále organizovány a rozbíjeny a patří k nim zřetelné, ale velmi proměnlivé formace, které je uvádějí do chodu, udržují, obklopují a ničí. Dějiny těchto formací jsou konkrétními a rozmanitými dějinami umění. Abychom však mohli aktivně vstoupit do jakékoli etapy těchto dějin, musíme se naučit chápat specifické základní prvky – konvence a způsoby zápisu



(*notations*)<sup>8</sup> – které jsou materiálními klíči k záměrům a reakcím a v obecném smyslu oněmi prvky, jež společensky a historicky určují a vyznačují estetické i jiné situace.

### 3. OD MÉDIA KE SPOLEČENSKÉ PRAXI

Je zřejmé, že každý popis „situací“ je společenský, má-li však být popisem kulturní praxe, zůstává zjevně neúplným. Tím, co obvykle následuje (a co bylo ve starší, nicméně stále uznávané teorii považováno za postačující), je upřesnění kulturní praxe, pokud jde o její „médiu“ (*medium*). O literatuře se říká, že je to zvláštní druh díla vytvořeného v médiu jazyka. Vše ostatní, i když to není nepodstatné, je okrajové vzhledem k situaci, v níž bylo dílo započato nebo v níž je vnímáno. Dílo má své „médiu“.

Určitý důraz na tento fakt je opravdu zapotřebí, nicméně definici díla jako existujícího v jistém „mediu“ je třeba velmi pozorně prozkoumat. Již jsme se zabývali inherentním dualismem myšlenky „zprostředkování“ (*mediation*), ale ve svých užitích tento pojem obvykle nadále označuje aktivitu: aktivní vztah, anebo, což je zajímavější, specifickou transformaci materiálu. Na pojmu „médiu“ je pozoruhodné, že původně definoval aktivitu zdánlivě autonomního objektu nebo síly.<sup>9</sup> To bylo obzvláště zřetelné, když slovo na začátku sedmnáctého století získalo první složku svého moderního významu: „zrak vyžaduje tři věci – objekt, orgán a médium“ (Burton 1838 [1621]). Jak je patrné, popis reálné činnosti vidění, což je ucelená a komplexní interakce mezi vyvinutými orgány zraku a přístupnými vlastnostmi viděných věcí, příznačně narušuje zavedení třetího pojmu, kterému se bez

ohledu na onen vztah připisují specifické vlastnosti. Tato představa o intervenujících, v zásadě příčinných substancích, na nichž údajně závisí různé reálné děje, prodělala ve vědeckém myšlení dlouhý vývoj, sahající až k „flogistonu“ a „kalorickému fluidu“.<sup>10</sup> V případě hypotetické substance účastníci se určitého přírodního děje byla tato představa nicméně přístupná opakovanému pozorování a mohla jím být korigována.

Jakmile však byla tato hypotéza aplikována na lidské činnosti, zejména na jazyk, věci se změnily. Bacon píše, že myšlenky jsou „vyjadřovány prostřednictvím (*by the Medium*) slov“ (Bacon 1996 [1605]: 230); jedná se o příklad již zkoumané pozice, podle níž myšlenky existují před jazykem a jsou poté vyjadřovány jeho „médiem“. Tato konstitutivní lidská aktivita je tedy převedena do abstraktní roviny a objektivizována. Slova se chápou jako objekty – věci, které lidé berou a skládají do konkrétních forem, aby vyjádřili nebo sdělili informace, které už před touto prací s „médiem“ měli. V mnoha různých podobách přetrvává toto pojetí i v některých moderních teoriích komunikace. Jeho extrémním případem je předpoklad nezávislých vlastností „médií“, které podle jedné z těchto teorií určují nejen „obsah“ toho, co je sdělováno, nýbrž také společenské vztahy, v jejichž rámci komunikace probíhá. V tomto vlivném typu technologického determinismu (např. u McLuhana, 2011 [1964]) je „médiu“ (metafyzicky vzato) pánem.

Musíme si povšimnout také dalších dvou vývojových posunů v myšlení o „mediu“. Počínaje osmnáctým stoletím byl tento pojem v angličtině často užíván k popisu toho, co bychom nyní nazvali sdělovacím prostředkem.<sup>11</sup> Užíval se zejména pro noviny: „prostřednictvím (*through the medium*) [...] vaší tiskoviny“; „váš časopis [...] jedním z nejlepších médií“. Ve dvacátém století se

<sup>8</sup> [Pozn. překl.: Výraz *notations* překládáme jako „způsoby zápisu“; podle Williamsa je tím, co je produkováno psaním, materiální zápis (v opozici k verbální promluvě), nikoli však ve významu pouhého alfabetského řetězce znaků, nýbrž jakožto „vztahy, vyjádřené, nabízené, testované a upravované v rámci celkového společenského pohybu“ (Williams 1977: 171–172; srov. též zde pozn. 14).]

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: Tomuto tématu se věnuje rovněž John Guillory ve zde zařazeném textu „Zrod pojmu médií“; zaměřuje se také na starší historii pojmu, avšak interpretuje jej odlišně.]

<sup>10</sup> [Pozn. ed.: Pojem „kalorické fluidum“ pochází od Johanna Joachima Bechera (1635–1682), který v roce 1667 vysvětlil hoření substancí zvanou flogiston. Podle něj ji obsahují hořlavá tělesa a během spalování se uvolňuje. Antoine Lavoisier (1743–1794) pak postuloval kalorikum, tj. fluidum, které je substancí tepla.]

<sup>11</sup> [Pozn. ed.: Do češtiny byl význam slova „médiu“ jako sdělovacího prostředku přejat nikoli přes němčinu (odkud pochází význam „prostředník při spiritistické seanci“), nýbrž právě prostřednictvím angličtiny.]

stalo běžným označení novin jako „médiá“ reklamy, což ovlivnilo následně pojmenování tisku a rozhlasového a televizního vysílání jakožto „médií“ (*the media*). „Médium“ nebo „médiá“ je tedy na jedné straně termín pro společenský nástroj či instituci obecné komunikace (jde tudíž o relativně neutrální význam) a na straně druhé výraz pro sekundární nebo odvozené užívání nástroje nebo instituce (například pro reklamu), která má očividně ještě jiný, primární účel. V obou případech je však „médium“ formou společenské organizace, tedy něčím zcela odlišným od představy prostředkující komunikativní substance.

Zároveň s tím se nicméně intenzivně rozvíjelo pojetí prostředkující substance, především v oblasti výtvarného umění: „médium oleje“ či „médium akvarelu“. Tento vývoj v podstatě započal u relativně neutrálního vědeckého významu nositele určité aktivní substance. „Médiem“ (*medium*) v malířství byla jakákoli kapalina, do níž se mohla přimísit barviva. Význam pojmu se pak rozšířil na samu směs, tedy na konkrétní praxi. Následně se přenesl na všechny ostatní druhy umění. „Médiem“ se stal příslušný materiál, s nímž daný typ umělce pracuje. Porozumění „médiumu“ bylo pochopitelně nezbytnou podmínkou získání odborných dovedností a praxe. Potud se neobjevil žádný větší problém, a to ani z dnešního pohledu. Započal tím však nám již důvěrně známý proces zvěčnění, podporovaný vlivy formalismu. Došlo k vyabstrahování vlastností „médií“, jako by právě ony praxi definovaly a nebyly ve skutečnosti jejími prostředky. Tato interpretace pak potlačila plný smysl praxe, jež musí být vždy definována jako práce s určitým materiálem za specifickým účelem v rámci jistých nutných společenských podmínek. Tuto reálnou praxi je však snadné nahradit (často pouhým nepatrným rozšířením nezbytného důrazu na znalost, jak s materiálem nakládat) činností určenou nikoli samotným materiálem, což by bylo příliš hrubé vymezení, ale právě onou projekcí a zvěčněním práce s materiálem zvaným „médium“.

Stále však jde o projekci a zvěčnění praktické činnosti. Zaměření na „médium“, které přinejmenším vymezuje prostor, kde se odehrává pracovní proces, je i v takto omezené formě mnohem přijatelnější než ty koncepce „umění“, které se téměř zcela odřízly

od jeho původního obecného smyslu coby dovedné práce (stejně jako se pojem „poezie“ odchýlil od významu, v němž ústřední důraz spočíval na „tvoření“ a „tvůrci“).<sup>12</sup> Tyto dva procesy – idealizace umění a zvěčnění média – byly ve skutečnosti propojené, a to vlivem zvláštního historického vývoje. Umění se idealizovalo, aby mohlo být odlišeno od „mechanické“ práce. Jedním z důvodů byl nepochybně prostý třídní důraz, který měl oddělit „vyšší“ věci – objekty zájmu svobodných lidí, „svobodná umění“ – od „běžného“ konání (tj. „mechanického“, jako byla manuální práce a později práce se stroji) „všedního světa“. Pozdější fáze této idealizace však byla formou skrytého (a někdy i otevřeného) protestu proti tomu, čím se práce stala v rámci kapitalistické produkce. Raný manifest anglického romantismu, Youngovy *Conjectures on Original Composition* [Úvahy o původní tvorbě] (1759: 12), definoval originální umění tak, že vzniká

spontánně z živných kořenů génia; nevytváří se, roste. Napodobeniny jsou často jistým druhem výrobku, vzniklého za pomoci *mechanických postupů, řemesla a práce (mechanics, art and labour)* z již existujícího, nikoli z jeho vlastního materiálu.

Z podobné pozice útočil Blake (1966 [1810]: 595) na

obchodníka s právem výhradním, který vyrábí umění rukama tupých nádeníků, dokud [...] není prohlášen za největšího génia, schopného prodat své mizerné zboží za vysokou cenu.

Pod tlakem změn výrobních způsobů a jejich ustavičného rozšiřování i na produkci „umění“ nastal v zavedených pojmech zmatek. Jak realisticky poznamenal Adam Smith, umění i vědění se

kupovaly stejně jako boty nebo punčochy od těch, jejichž povoláním je vyrobit a na trh dodat ten který druh zboží. (Smith 1978 [1759]: 574)

<sup>12</sup> [Pozn. překl.: Srov. řecké výrazy *poiētēs* (ten, kdo činí) a *poiēsis* (činnost).]

Tuto formu protestu vyprovokovala jak dominantní buržoazní definice práce jakožto produkce zboží, tak běžná praxe zahrnování uměleckých děl mezi ostatní komodity.

Lidé zakoušeli radikální odcizení, a to na dvou vzájemně souvisejících úrovních. Jednak se vytrácelo spojení mezi vlastními záměry dělníka, a tedy jeho „původní“ identitou, a samotnou prací, na kterou si ho někdo najal. Zadruhé docházelo také ke ztrátě „práce“ jako takové, neboť jakmile byla vykonána, nevyhnutelně se v rámci tohoto výrobního způsobu stávala komoditou. Protest ve jménu „umění“ tedy byl na jedné rovině protestem uměleckých řemeslníků – převážná většina se věnovala přímo rukodělné umělecké výrobě – proti výrobnímu způsobu, který je vytrvale marginalizoval nebo zásadním způsobem měnil jejich status. Na jiné rovině však šlo o nárok na uznání jednoho velmi podstatného významu práce – totiž jako využití lidské energie k působení na materiál za autonomním účelem, který byl ve většině typů produkce nemilosrdně vytěsňován a popírán, který by však mohl být v případě umění snáze a s větší sebejistotou hájen spojitostí se „životem ducha“ nebo „obecnou lidskostí“.

Tuto argumentaci nakonec vědomě formuloval a uplatnil William Morris.<sup>13</sup> Ortodoxní vývoj tohoto názoru však znamenal idealizaci, která „umění“ osvobodila od toho, co bylo chápáno pod pojmem „práce“, a považovala je vůči ní za něco zvláštního. Žádný umělec se nicméně neobejde bez dovednosti pracovat s materiálem (*working skills*). Umělecká tvorba byla tedy v praxi stejně jako dříve vnímána jako řemeslo, dovednost, náročný pracovní proces. Tím došlo k posílení specifických významů pojmu „médi-um“: médium jako zprostředkující činitel mezi „uměleckou inspirací“ a celkovým „dílem“, popřípadě jako objektivizace vlastností samotného pracovního procesu. Chápat pracovní proces rozdílně, nikoli pod úhlem uvedených zvláštních významů pojmu „médi-um“, ale jako případ vědomé praxe, a tedy „praktického vědo-

mí“ (*practical consciousness*), by v případě umění ohrozilo jeho vy-toužené distancování se nejen od podmínek všední práce – tedy od vztahu, který byl už jednou, v jiném společenském uspořádání, akceptován –, ale také od kapitalistického systému tržní materiální produkce.

Malíři a sochaři však zůstali manuálními pracovníky. Hudebníci jsou i nadále odkázáni na materiální interpretaci a materiální notaci pro nástroje, jejichž výroba vyžaduje vědomě využitě a dlouhodobě získávané manuální dovednosti. Dramatikové stále berou ohled na reálné vlastnosti jeviště i na fyzické rysy herců a jejich hlas. Spisovatelé nakládají s hmotnými zápisy (*notations*) na papíře způsobem, který je třeba prozkoumat a vymezit. Každé umění tedy nutně zahrnuje toto vědomí vlastního fyzického a hmotného charakteru. Pouze když jsou pracovní proces a jeho výsledky vnímány či interpretovány v degradovaných formách materiální produkce zboží, dochází k onomu zásadnímu protestu – k odmítnutí materiálnosti ze strany těch, kdo jsou ve své práci na hmotu odkázáni –, a ten je následně projektován do zabstraktně „vyšší“ nebo „duchovní“ formy. Tento protest je pochopitelný; nicméně „vyšším“ formám produkce, přinášejícím mnohé z nejjintenzivnějších a nejpodstatnějších forem lidského prožitku, můžeme porozumět jasněji, pokud je budeme chápat jako zvláštní, relativně trvalá materiální zpředmětnění toho, co jsou jinak pro člověka ty nejprchavější, ale často nejsilnější a nejjímavější okamžiky. Nevyhnutelná materialita uměleckých děl je tedy nenahraditelnou materializací těch druhů zkušenosti, včetně zkušenosti tvorby objektů, které vycházejí z naší nejhlubší společenskosti a přesahují nejen produkci zboží, ale také naše běžné vnímání předmětů.

Materiální kulturní produkce má souběžně s tím svou vlastní sociální historii. Nepopíratelná krize „literatury“ ve druhé polovině dvacátého století je do značné míry důsledkem změny procesů a vztahů základní materiální produkce. Nemám na mysli jen radikální materiální změny v oblasti tisku a vydávání, třebaže ty měly přímé dopady. Míním rovněž rozvoj nových materiálních forem dramatizace a vyprávění, které přináší technologie filmu, rozhlasového vysílání a televize. Tedy nejen nové interní materiální

<sup>13</sup> [Pozn. překl.: Williams zde pravděpodobně odkazuje na Morrisovu známou přednášku „On Art and Socialism“ (O umění a socialismu), případně i další práce, shrnuté napříkladem v knize *On Art and Socialism* (Morris 1947).]

procesy, které v rámci složitějších technologií nesou zcela odlišné problémy materiálního zápisu a jeho realizace, ale také nové pracovní vztahy, na nichž tyto složité technologie závisejí. V jedné fázi vývoje materiální literární produkce, především od sedmnáctého do poloviny dvacátého století, byl autor osamoceným řemeslníkem, stojícím tvář v tvář svému „médiu“. Následný materiální proces – tisk a distribuci – bylo možné chápat jako pouhý doplněk. Nicméně v jiných obdobích, starších i pozdějších, byla tato práce už od začátku podnikána ve vztahu s dalšími lidmi (například v alžbětinském divadle nebo ve filmové či rozhlasové tvůrčí skupině) a bezprostřední materiální proces byl více než jen zápisem jakožto jistým stadiem přepisu (*transcription*) či zveřejnění. Tato práce byla a stále je materiální spoluprací, zahrnující řadu procesů materiálního a fyzického charakteru. Omezení „literatury“ na technologii pera a papíru, spojenou s tištěnou knihou, tedy představovalo důležitou historickou fázi, nikoli ovšem, s ohledem na četné praxe, kterým literatura poskytuje příležitost k vyjádření, jakési konečné pojetí.

To však nejsou, nebudeme-li neúměrně zjednodušovat, jen problémy „médií“ či „nových médií“. Každé umění, na všech rovinách svého fungování, v sobě rozptyluje nejen konkrétní společenské vztahy, které jej v dané fázi vymezují (i když se sebevíce jeví jako činnost vyžadující naprostou samotu), ale také konkrétní materiální prostředky produkce, na jejichž zvládnutí tato produkce závisí. „Médii“ nejsou právě proto, že jsou v daném umění rozptýlené. Forma sociálního vztahu a forma materiální produkce jsou zvláštním způsobem propojeny, ovšem tento vztah nemá vždy podobu prosté identity. U některých typů psaní (nejvýrazněji u dramatu, ale rovněž u narativní a věcné [*argumentative*] literatury) existuje v současnosti zvlášť palčivý rozpor mezi produkcí stále více vyžadující spolupráci a osvojenými dovednostmi a hodnotami solitérní tvorby, a to nejen jako vydavatelský a distribuční problém, jak je to nejčastěji interpretováno, ale jako nesnáze týkající se samotného procesu psaní.

Je příznačné, že od konce devatenáctého století jsou krize literární techniky, které mohou být chápány jako problém „médií“ či

„formy“, přímo spojovány s pocitem krize vztahu umění ke společnosti nebo samotných cílů umění, na kterých se společnost dříve shodla, nebo je dokonce chápala jako provždy dané. Nová technika byla často oprávněně vnímána jako nový vztah nebo jako na tomto novém vztahu závislá. Takže to, co bylo popsáno jako médium – v mnoha ohledech správně jako způsob zdůraznění materiální produkce, kterou každé umění nutně je –, nevyhnutelně začalo být vnímáno jako společenská praxe, popřípadě v rámci krize moderní kulturní produkce jako krize této praxe. To je zásadní společný faktor, který spojuje radikální estetiku modernismu a revoluční teorii a praxi marxismu, třebaže se jinak rozcházejí.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> [Pozn. ed.: Zde následují čtvrtá a pátá kapitola. Čtvrtá kapitola „Signs and Notations“ (Znaky a způsoby zápisu) rozvíjí pojetí jazyka nikoli jako média, nýbrž jako konstitutivního prvku materiální společenské praxe. Takovému pojetí podle Williamse zabráňuje, omezí-li se na jedné straně popis materiální praxe na produkci předmětů a na straně druhé se ze společenské praxe vyloučí rozměr individuální praxe (tj. i individuální „produkce“). Jako zvláštní druh materiální praxe, „praxe lidské společenskosti“ (Williams 1977: 166), se pak popis jazyka nemůže vyčerpat ani expresivismem – chápáním jazyka pouze jako výrazu nezávislé zkušenosti –, ani formalismem – chápáním jazyka pouze jako systému znaků, arbitrárních jednotek systému, seskupení textů apod. Formalistická teorie spočívá podle Williamse ve vědomém odcizení: odcizení pozorovatele, lingvisty, který „záměrně abstrahuje žité a živé formy pro vědeckou analýzu“, nebo nevědomém odcizení „zvláštní skupiny, která z pochopitelných důvodů přehlíží svůj privilegovaný vztah ke skutečnému a aktivnímu jazyku a společnosti kolem sebe, ale i v sobě, a projektuje na činnosti druhých své vlastní formy odcizení“ (ibid.: 168). Obě redukce jsou podle Williamse komplementární. Uznat materialitu jazyka jako praxe znamená chápat mluvenou řeč jako bezprostřední proces lidské aktivity a psaní jako zápis aktuálních produktivních vztahů, který nelze odmyslet od čtení jako prostředku produkce (a nikoli „dekódování“). V páté kapitole „Conventions“ (Konvence) jsou konvence uchopeny nejprve vzhledem ke způsobům zápisu: ne každá konvence je způsobem zápisu, avšak každý způsob zápisu je konvencí (a bez konvence nesrozumitelný). Formální rozměr literárních konvencí (jako veškerých konvencí) je nerozlučně spjat s rozměrem společenským. Mezi konvencemi jmenuje Williams základní druhové konvence (např. divadelní konvence odlišných rolí herců a diváků) i základní „formální“ konvence, jako jsou konvence promluvových stylů, prezentace osob, konvence času, prostoru, jednání, prezentace řeči atd. Například jednání konvencionálně zvláště význačná jsou: zabití (srov. např. odlišné konvence zobrazení zabití v řecké tragédii a detektivní próze), sexuální akt (relevantní, nerelevantní; popsany,

## 6. ŽÁNRY

Nejucelenější pokus rozdělit a uspořádat rozrůzněnost způsobů zápisu (*notations*) a konvencí, která se projevuje v psaní, do specifických modalit literární praxe představuje teorie žánrů či druhů. Tato teorie má mimořádně bohatou historii. Určitou její formu nacházíme již u Aristotela, který „druhy“ poezie vymezuje pomocí „rodové“ definice básnického umění jako takového. Stala se ústředním problémem složitých intelektuálních diskusí renesance a z nich plynoucích důsledků. A je též centrální otázkou komplikovaných moderních sporů mezi různými typy teorií a různými druhy empirismu.

Nejprve je třeba rozlišit tu rovinu problému, na kterou se sice soustředila velká část dobře doložených debat, ale je z intelektuálního hlediska relativně triviální. Jde o protiklad mezi teorií pevně stanovených žánrů, jež představuje neoklasicistní formu složitějších klasifikací řeckého a renesančního myšlení, a empirismem, který s ní polemizuje a poukazuje na nemožnost či nefunkčnost redukce všech existujících i možných literárních děl na předem stanovené žánry. V této zúžené a okrajové argumentaci v podstatě vůbec nejde o teorii žánrů, ale o protichůdné praxe uplatňované rozdílnými a navzájem protikladnými kulturními útvary. Jeden z nich je výrazně založen na starší praxi, na tom, co pro sebe vyvodil jako „normy“ „klasické“ literatury. Nejvlivnější, nicméně nejméně přesvědčivou podobu této normy představuje definice „pravidel“ pro každý „žánr“, doložených existujícími díly a předepsaných pro díla budoucí. Je příznačné, ačkoli pro nás celkem nepodstatné, že mnohá z těchto pravidel neměla ani „klasickou“ platnost, již si nárokovala. Tento kulturní útvar náležel

implikovaný svým společenským účinkem atd.) a práce (práce spjatá s fyzickým popisem, práce jako indikátor sociálního statusu; podle konvencí starší literatury je naopak vybraná postava často od práce oproštěna): „Konvence vposledku spočívají na rozmanitém vnímání práce jako činitele nebo podmínky obecného vědomí, a proto (a to nejen v případě práce, ale též u sexuality a veřejného jednání) na vysoce proměnlivých předpokladech lidské povahy a identity: na předpokladech, o kterých se obvykle nediskutuje, ale které jsou prostřednictvím literárních konvencí prezentovány jako ‚přirozené‘ nebo ‚samozřejmé‘“ (ibid.: 178).]

feudalismu a následnému období jeho úpadku a definice, které vypracoval, se vyznačují formální rigidností pravidel, vycházejících z idealizace starší praxe. Lze prokázat – například v notoricky známém případě pravidel „jednoty“ v dramatu – že tyto definice neodpovídají, nebo dokonce protirečí praxi, z níž údajně vycházely. Empiricky založená reakce tudíž byla nevyhnutelná, nejpodstatnější část debaty se však na této úrovni neodehrávala. Tuto reziduální formu teorie žánrů nakonec definitivně překonal zdrcující nástup nových typů děl, která do dané klasifikace nezapadala a neřídila se „pravidly“. Samozřejmě bylo možné tvořit nové klasifikace a nová pravidla, ale hlavní zájem rozvíjející se buržoazní společnosti byl zcela jiný. Teorii žánrů, v jejich nejtypičtějších abstraktních formách, nahradily teorie individuální kreativity, novátorského génia a svobodného pohybu individuální představivosti mimo omezené a omezující formy minulosti. Tento pohyb můžeme srovnat s odmítnutím sociální teorie „stavů“, předpokládající pevně daná pravidla a funkce, a s jejím nahrazením teorií seberealizace, individuálního rozvoje a mobility výrobních (*primary*) sil. Změny v literární teorii, a v menším rozsahu také v literární praxi, nastaly později než změny společenské praxe a teorie, jejich souvislost je však zjevná a podstatná.

Avšak stejně jako se buržoazní sociální teorie nakonec nestala individuálním liberalismem, ale přinesla nové vymezení *tříd* jednotlivců (*třída* nerovnoměrným a komplikovaným způsobem nahradila *stav* a *řád* [*order*], nicméně přinesla nezbytný nový důraz na principiální flexibilitu a mobilitu), nespokojila se ani buržoazní teorie literatury s teoriemi individuální kreativity a génia. Tak jako v případě individuálního liberalismu nebyly opuštěny, nýbrž doplněny. Žánry a druhy přišly o svou neoklasickou abstraktnost a obecnost a rovněž o svou funkci konkrétních regulativů, vžily se však nové typy sdružování a klasifikace na empirickém a relativistickém základě. Také ony pochopitelně zahrnovaly preskriptivní aspekty, byť v nové podobě, vázané na kritické hodnocení, a v důsledku též na samotnou produkci.

Román je tedy dilem tvůrčí představivosti a tvůrčí představitelství v něm pro sebe nachází vhodnou formu, stále však existují

věci, které jsou v románu „možné“ či „nemožné“: nikoli kvůli pravidlům, ale kvůli nově vymezeným typickým rysům „formy“. (Román například „nemůže“ zahrnovat nezprostředkované [unmediated] myšlenky, „protože“ jeho patřičným námětem jsou „jednotlivci“ a jejich vztahy.) Zároveň byla v rámci těchto obecnějších skupin do jisté míry uznána různorodost praxe tím, jak se množily „žánry“ a „subžánry“ nového druhu: nikoli jako formální zobecnění typu epiky, lyriky a dramatu, ale (abych citoval jednu současnou encyklopedii) „román, pikareskní román, milostný román, povídka, komedie, tragédie, melodrama, dětská literatura, esej, humoristická literatura, žurnalistika, veršovanka, detektivky a mysteriózní romány, řečnictví, parodie, pastorály, přísloví, hádanky, satira, sci-fi“. Klasifikování se zde evidentně dohání *ad absurdum*. Jsou to svým způsobem trosky zmíněného empirismu, představující spojení přinejmenším tří typů klasifikace: na základě literární formy, na základě námětu a na základě cílové skupiny čtenářů (tento poslední typ se teprve rozvíjí jako odezva na specializaci segmentů trhu), nemluvě o klasifikacích, které jsou kombinacemi uvedených typů, nebo o zoufalých opožděných pokusech zahrnout některý nestejnorodý, ale populární typ.

Přísně vzato samozřejmě o žádnou teorii žánrů nejde. Tato klasifikace však má své silné i slabé stránky, typické pro daný druh empirismu. Soustředí se na faktické rozdíly skutečné produkce a v její bezbřehé rozloze odhaluje určité orientační body. Díky tomu představuje relevantnější reakci než reziduální požadavky abstraktních kategorií jako v oživeném novoklasicismu. Rozeznávat dílčí a krátkodeché empirické kategorie typu „komiální thriller“ nebo „metafyzický western“ není o nic směšnější než považovat román devatenáctého a dvacátého století *a priori* za variantu „epiky“ či „romance“. První snaha představuje hlouběji neukotvený, ale neúnavný empirismus; druhá pak zpravidla úpadkový idealismus, ovládaný „esenciálními“ a „trvalými“ kategoriemi, které však ztratily svůj metafyzický status, staly se čistě technickými a veškerou praxi nahlízejí jako obměnu jednou provždy ustanovených „ideálních“ forem. Jediný přínos druhého

přístupu spočívá v tom, že na rozdíl od toho prvního vyvolává (ale zároveň i vytěšňuje) jisté důležité obecné otázky.

Vztah marxismu k teorii žánrů podléhá těmto proměnám tendencí. Opět zde stojíme před známým problémem komplexního vztahu mezi otevřenou společenskou a historickou analýzou, zahrnující i společenskou a historickou analýzu všeobecně přijímaných kategorií, a onou „transformací idealismu“ (v pohegelovských směrech), která příslušné kategorie v (údajně) pozměněných formách uchovává. Některé marxistické teorie žánru se tedy drží akademického třídění, k němuž připojují společenské a historické poznámky a „vysvětlení“, zaměřené na jednotlivé epochy. Další, hegelovštější přístupy, jako například ten Lukácsův,<sup>15</sup> definují žánry na základě jejich vnitřních vztahů k „totalitě“. To vede k podstatným zjištěním, ale nepřekonává to problém oscilace kategorie totality mezi ideálním (neodcizeným) stavem a empirickým (a tudíž také vnitřně rozlišeným) společenským celkem. Každá přijatelná sociální teorie musí vyjít ze dvou faktů, které celou otázku vymezují: zaprvé, mezi jednotlivými literárními formami a společnostmi či obdobími, v nichž vznikly nebo byly užívány, existují zřetelné společenské a historické vztahy; zadruhé, existuje nezpochybnitelná kontinuita literárních forem napříč společnostmi a obdobími, k nimž se tímto způsobem vztahují. Teorie žánrů závisí na povaze a průběhu těchto návazností.

Zaprvé můžeme rozlišit kontinuitu nominální a esenciální (*substantial*). Tak například „tragédie“ se píše, byť s přestávkami a s různou frekvencí, od Atén pátého století před Kristem až po naši současnost. Podstatný faktor této kontinuity spočívá v tom, že autoři i jejich komentátoři svá díla označují jako „tragédie“. Avšak vyvodit z toho, že se jedná o prostý a přímočarý příklad kontinuity „žánru“, nám příliš nepomůže. To vede buď k abstraktní kategorii domnělé jediné esence, což znamená redukci nebo potlačení mimořádné různorodosti, kterou název „tragédie“ drží pohromadě, nebo k vymezování „skutečné tragédie“, „smíšené tragédie“,

<sup>15</sup> [Pozn. ed.: Williams zde zřejmě odkazuje především na Lukáčsovu *Teorii románu* (Lukács 1967 [1920]: passim).]

„nepravé tragédie“ atd., což ruší onu kontinuitu. Tento způsob vymezení žánru představuje klasický případ, kdy kategorie dostává přednost před substancí.

Až donedávna byl „žánr“ klasifikačním pojmem, který sdružoval a často i dohromady směšoval několik typů rodového popisu. Renesanční teorie, jež v rámci obecné teorie „druhů“ vymezovala „třídy“ (*species*) a „styly“ (*modes*), byla mnohem konkrétnější, na druhou stranu jí však chyběla historičnost. Volnější koncepce „žánru“ byla zavedena právě proto, že bylo nutné vypořádat se s historickými kombinacemi, zahrnujícími různé úrovně uspořádání. Nicméně zejména v pozdějších obdobích byla tato jediná výhoda obětována a teorie žánrů zůstala odkázána na značně abstraktní a různorodé kolokace.

Ty je nejprve nutné rozložit na jejich základní složky, jimiž jsou: 1. situace vypovídání (*stance*); 2. typ formálního uspořádání (*mode of formal composition*); 3. přiměřený námět (*appropriate subject-matter*). „Situace“ se tradičně definovala pomocí tří kategorií: epiky, dramatu a lyriky. Ty už nadále nemůžeme užívat, naznačují však, oč zde jde: základní (sociální) konstelace, určující daný druh prezentace – vyprávění příběhu, předvádění jednání prostřednictvím postav, jednohlasý projev atd. Tyto druhy můžeme důvodně chápat jako obecné a zřetelně odlišené (třebaže v praxi občas spojované) formy uspořádání (*composition*) a zaměření projevu na adresáta (*address*). Jejich sociokulturní a historický dosah je vskutku velký. Mnoho kultur a období obsahlo tvorbu v celém tomto spektru možných situací a jejich nemalé společenské i historické obměny jsou z velké části nebo výhradně otázkou stupně. „Typ formálního uspořádání“ je mnohem proměnlivější. Každou z možných situací lze spojit s jedním nebo více konkrétními druhy psaní: veršem či prózou, konkrétními veršovými formami apod. V těchto specifických spojeních je často patrný reálný společenský a historický obsah, ale některé druhy technických řešení obecných problémů uspořádání mohou přesáhnout období, v nichž vznikly: v některých konkrétních případech (určité veršové formy či narativní prostředky) i v mnohem větším množství případů obecných (vyprávěcí časy nebo způsoby

rozpoznání v dramatu). „Přiměřené náměty“ jsou ještě proměnlivější. Vazby mezi situací a/nebo typem formálního uspořádání a rozsahem (vybrané společenské, historické nebo metafyzické reference) nebo kvalitou (hrdinství, utrpení, životní síla, pobavení) každého námětu do velké míry podléhají společenským, kulturním a historickým proměnám (ačkoli někdy jsou i trvalejší, častěji jakožto rezidua [*residually persistent*]).

Žádná historická teorie tedy nemůže tyto odlišné úrovně uspořádání zorganizovat do *konečných* forem. Historický význam jejich faktických kombinací nelze zredukovat a vždy je třeba k nim přistupovat empiricky. Každá *teorie* žánrů je však musí od počátku rozlišovat. Je taková teorie vůbec nutná? Mohlo by se zdát, že historická analýza konkrétních kombinací a jejich spojení s obecnějšími formacemi (*formations*) a formami uspořádání sama o sobě postačuje. Tato práce nepochybně teprve bude muset být vykonána, a to adekvátním způsobem a s využitím dostatečného množství příkladů. Pravda však je, že i tato analýza vyžaduje rozpoznání plné škály proměnných, které vytvářejí konkrétní uspořádání. Například zásadní a mnohdy zcela určující faktor situace je zvláště náchylný k tomu, že bude v konkrétní historické analýze přehlédnut či zůstane nedoceněn. Navíc chceme-li se pokusit porozumět psaní jakožto historické praxi v rámci společensko-materiálního pohybu, musíme znovu zvážít, a to mimo tradiční žánrovou teorii, celou otázku určujících faktorů. Moderní formalistická teorie, vycházející z roviny typu formálního uspořádání, jej znovu spojila s otázkami situace, kterou pak dokázala interpretovat pouze jakožto stálé proměnné. To vedlo rovnou k idealismu: k archetypálním dispozicím lidské mysli nebo lidské situace. Na druhou stranu sociologická teorie, vycházející z roviny námětu, odvozovala formální uspořádání a situaci výhradně z této složky: občas přesvědčivě, neboť výběr námětu obnáší skutečné determinanty, ale obecně vzato stále nedostatečně, neboť vposledku je nezbytné pochopit, že zejména situace je v rámci určité formy sociokulturního uspořádání společenským vztahem a že typy formálního uspořádání (od tradičních po ty novátorské) jsou nutně formami jistého společenského jazyka.

Klasifikaci žánrů i teorie, které mají různé typy klasifikací podporovat, opravdu můžeme ponechat akademickému a formalistickému studiu. Avšak rozpoznání a zkoumání komplexních vztahů mezi těmito různými formami společensko-materiálního pohybu, včetně vztahů mezi procesy na každé z těchto úrovní v různých druzích umění a ve formách práce, je nezbytnou součástí každé marxistické teorie. Žánr z tohoto pohledu není ani ideálním typem, ani tradičním uspořádáním, ani souborem technických pravidel. Teprve v konkrétní a proměnlivé kombinaci, či dokonce fúzi různých (abstraktně pojatých) úrovní společensko-materiálního pohybu se to, co nazýváme žánrem, stává novým, významným typem faktu.<sup>16</sup>

## 8. AUTOŘI

Ze společenské perspektivy se figura autora stává problematickou hned z několika důvodů. Chápat vznik individua jako společenský proces znamená zpochybnit jeho izolovanost, avšak zřejmě také omezit autonomii individuálního autora. Považovat formu za formujícího činitele má podobný důsledek. Tradiční otázka

<sup>16</sup> [Pozn. ed.: Sedmá kapitola nese název „Forms“ (Formy). Problém formy není podle Williamse pouze společenský nebo sociální (otázka vztahu mezi jedincem a společností), ani společensko-historický (otázka proměnlivosti tohoto vztahu), nýbrž v první řadě materiální, založený na uznání materiální artikulace kulturní produkce. Tak novoklasická teorie deformuje pojem formy hypostazí dějin (vyloučením dějinného momentu a důrazem na pravidla), zatímco romantická a postromantická teorie forem redukuje dějiny na „tok momentů“ (Williams 1977: 187) a pojem formy na jejich vytváření (potlačení společenské a obecné úrovně nových forem). I vytváření forem („creation of forms“, *ibid.*: 189) je vztahem, byť vztahem jiného druhu, než jaký představuje reprodukce sdílených forem. Podle Williamse je moment formální artikulace vždy materiální jako výraz společenského vztahu, „aktivace a generování sdílených zvuků a slov“ (*ibid.*: 191). „Celá škála nevědomých, podvědomých a často zjevně instinktivních tvarování – ve složitém celku již materializovaných a materializujících se forem – spočívá v aktivaci společenského sémiotického a komunikačního procesu, která je sice v literární tvorbě záměrnější, komplexnější a citlivější než u každodenních projevů, nicméně existuje ve spojení s nimi prostřednictvím velké oblasti přímé (konkrétně adresované) řeči a psaní“ (*ibid.*).]

literární historie „Co tento autor provedl s touto formou?“ se pak často obrací v otázku „Co tato forma provedla s tímto autorem?“. V těchto otázkách zároveň zaznívá složitý obecný problém týkající se povahy aktivního „subjektu“.

Slovo „autor“, mnohem větší měrou než „spisovatel“, „básník“, „dramatik“ či „romanopisec“, na tyto otázky zvláštním způsobem odpovídá. Je sice pravda, že v současnosti se nejčastěji užívá jako vhodné obecné označení, zahrnující různé typy spisovatelů, ve svém jádru i v některých svých přetrvávajících konotacích nicméně nese význam energického vzniku jisté nové skutečnosti, na rozdíl od prostého popisu určité činnosti, jaký představuje slovo „spisovatel“ nebo jiná, ještě konkrétnější označení. Starší obecná užití tohoto slova představovala zpravidla odkazy na Boha či Ježíše Krista jakožto tvůrce (*authors*) lidské situace. Podstatné je rovněž jeho spojení s „autoritou“: ve středověkém a renesančním myšlení bylo jeho užívání pro literaturu úzce spojeno s vnímáním „autorů“ jakožto „autorit“ – „klasických“ spisovatelů a jejich textů. V moderním období pak můžeme sledovat spojitost mezi pojetím autora a představou „literárního vlastnictví“, zejména ve svazech autorů, chránících na buržoazním trhu pomocí autorského práva a podobných prostředků jejich díla.

S těmito otázkami souvisejí dvě tendence v marxistickém myšlení. Jednak zde máme onen dobře známý důraz na měnící se společenskou situaci spisovatele. V nejpřístupnější podobě jde o poukaz na změny, jako je posun od mecenátu ke knižnímu trhu, což je závažný, složitý a doposud neukončený dějinný pohyb. Tuto historii měnících se podmínek však můžeme vnímat také jako problém druhého řádu: totiž jak autor svá díla *distribuuje*. Ještě zajímavější je sledovat aktivní společenské vztahy o fázi či dvě dříve: vliv poptávky na to, co může být s přiměřenou odezvou vytvářeno, ať už v systému mecenátu nebo pro trh, a internější vlivy, tlaky a omezení v rámci samotného uspořádání díla (*within actual composition*). Oba typy vlivu lze bohatě doložit a jejich přehlížení je nezdůvodnitelné. Avšak i tehdy, když toto vše plně zohledníme, zůstane představa autora ve všech svých podobách, snad kromě těch nejromantičtějších, v podstatě nezměněna. Autor musí



vykonat „svou“ práci, čelí ovšem problému, jak získat podporu a jak svá díla prodat, případně je nemůže realizovat přesně tak, jak by si přál, a to vlivem tlaků a omezení společenských vztahů, na kterých je jakožto tvůrce závislý. Taková je, ve své nejjednodušší formulaci, politická ekonomie psaní: nutné doplnění skutečných dějin literatury, ale stále nic více než doplnění.

Druhá tendence staví celý problém jinak. Figuru individuálního autora, stejně jako související figuru individuálního subjektu, chápe jako typickou formu buržoazního myšlení. Nikdo není autorem sebe sama v absolutním slova smyslu, jaký tyto pojmy naznačují. Jakožto fyzicky existující individuum je samozřejmě jedinečný, byť v rámci určujícího genetického dědictví. Jako sociální individuum je rovněž jedinečný, ovšem v rámci společenských forem charakteristických pro dané místo a dobu. Klíčová debata se pak vede ohledně povahy této jedinečnosti i forem a jejich vzájemných vztahů. V případě spisovatele je jedna z těchto sociálních forem ústřední: jeho jazyk. Psát anglicky již znamená být sociálně určen. Celá argumentace však sahá dál: na jedné rovině k důrazu na sociálně zděděné formy ve smyslu žánrů; na další rovině k důrazu na sociálně zděděné a stále aktivní způsoby zápisu (*notations*) a konvence; a na poslední rovině k důrazu na nepřetržitý proces, jímž jsou sociálně produkovány nejen formy, ale i obsahy vědomí. Běžné pojetí postavy autora lze uzpůsobit, aby bylo slučitelné s prvními dvěma rovinami: toto je jazyk, toto jsou formy, toto jsou způsoby zápisu a konvence, na nichž je fundamentálně závislý, na jejichž základě se však přesto stává autorem. Až na poslední úrovni je tvrdě atakována a anektována sama opevněná věž pojmu autora – jeho individuální autonomie.

Jakmile argumentace dospěje k tomuto bodu, mnozí se ostře ohradí. Dokonce i tuto teoretickou formulaci si rychle spojí s administrativními kroky proti autorům, s autoritářskými direktivami, s cenzurou a útlakem – a ne vždy zcela bezdůvodně. Slabinou buržoazního pojetí „autora“, právě tak jako „individu“, je jeho naivita, která může mít v realitě, zejména v realitě trhu, kruté a zhoubné následky. Každá verze koncepce individuální autonomie, jež nerozpozná nebo zásadním způsobem opomine sociální

podmínky, které tvoří součást každého skutečného individua, přičemž poté bude nucena tyto podmínky zohlednit na jiné úrovni jako určující „praktický běh“ běžného světa, si bude v nejlepším případě protířečit a v tom nejhorším vyústí v pokrytectví nebo beznaděj. Může se podílet na procesu, který odmítá, deformuje nebo skutečně ničí individuality ve jménu individualismu samého. Přesto má tento koncept na druhou stranu i jistou sílu: přes svá zřejmá omezení může pomoci bránit smysl individuální autonomie proti určitým deformovaným formám sociální. Hlavní tradice marxistického myšlení samostatné koncepty „individu“ a „společnosti“ zásadně propojuje, pochopitelně však recipročně a dialekticky:

Především je třeba se vyvarovat toho, abychom fixovali „společnost“ opět jako abstrakci proti individuu. Individuum je *společenská bytost*. Jeho životní projev – i když se třeba nejeví v bezprostřední formě *pospolitého*, zároveň s druhými vykonávaného životního projevu – je proto projevem a potvrzením *společenského života*. [...] Člověk – jakkoli je tedy *zvláštním* individuem a právě jeho zvláštnost ho činí individuem a skutečnou *individuální* pospolitou bytostí – je právě tak *totalitou*, ideální totalitou, subjektivním jsoucнем myšlené a pociťované společnosti pro sebe [...]. (Marx 1978 [1844]: 80)

V některých variantách a aplikacích marxistické tradice byl však tento oboustranný a dialektický vztah zdeformován. Dalo by se říci, že „společenské“ bylo deformováno v „kolektivní“, stejně jako v buržoazní tradici „individuální“ v „soukromé“. V obojím se skrývá reálné nebezpečí a marxistické myšlení se musí vyrovnat s faktem, že existuje společnost nároková si plnou autoritu, která převedla ono teoretické pokřivení v hrůznou praxi, a to právě v oblasti vztahů mezi spisovateli a společností. Mimo tuto mrazivou oblast praxe se objevil novější trend teorie, marxistická verze strukturalismu, která živoucí a oboustranné vztahy individuálního a společenského potlačuje v zájmu abstraktního modelu předurčených společenských struktur a jejich „nositelů“. Není pak překvapivé, když mnozí lidé tváří v tvář volbě mezi touto praxí nebo zmíněnou verzí teorie rychle utíkají zpět k buržoazně

individualistickým konceptům, formám a institucím, které chápou jako jedinou možnou ochranu.

Je tudíž zapotřebí hledat přiměřenější a promyšlenější teoretické pozice. (Promyšlenější proto, že ani některé prvky Marxovy definice, například „ideální totalita“ [*ideal whole*] [*ideale Totalität*], nejsou uspokojivé a zdá se, že představují rezidua dřívějších, nematerialistických forem myšlení.) Nejprve musíme zdůraznit, že je nezbytné a nevyhnutelné poznat všechny roviny společenskosti – od vnějších forem politické ekonomie literatury přes zděděné formy žánrů, zápisů a konvencí až ke konstitutivním formám společenské produkce vědomí. Avšak právě na rovině konstitutivních forem je hledání přesnější teoretické pozice obzvlášť na místě. Nejzajímavějším příspěvkem k tomuto tématu je Goldmannova analýza „kolektivního subjektu“ (Goldmann 1970: 94–120). Jde o obtížný pojem a je třeba nejdříve definovat, čím se liší od ostatních užití pojmu „kolektivní“. Goldmann jej pečlivě odlišil od romantických představ „absolutně kolektivního“ (jeho moderním příkladem je jungovské „kolektivní nevědomí“), ve vztahu k němuž je individuum pouhým průvodním jevem. Vymezil ho také vůči Durkheimovu pojetí toho, co by se dalo nazvat „relativně kolektivní“, kdy je kolektivní vědomí situováno „mimo, nad nebo podél“ individuálního vědomí.<sup>17</sup> Tím, co skutečně definujeme, vlastně není tolik „kolektivní“, jako spíše „transindividuální“ subjekt, a to ve dvou odlišných významech.

Zaprvé je zde poměrně jednoduchý případ kulturní tvorby, na níž se podílejí dva či více jednotlivců, kteří jsou ve vzájemném

aktivním vztahu a jejichž výtvar nelze redukovat na pouhý součet jejich individuálních přínosů. V dějinách kultury dochází tak často k situacím, kdy něco nového vzniká už v samotném procesu vědomé spolupráce, že to zdánlivě nepřináší vážnější problémy. Avšak právě od pochopení této poměrně běžné zkušenosti se odvíjí druhý, složitější význam kolektivního subjektu. Ten sahá za vědomou spolupráci a součinnost k samotným společenským vztahům, v nichž to, z čeho se čerpá – i v případech individuálních projektů – je transindividuální, nikoli pouze ve smyslu sdílených (výchozích) forem a zkušeností, ale i ve specificky tvůrčím smyslu nových reakcí a útvarů. Toto je pochopitelně obtížnější doložit, otázkou však je, zda se alternativní hypotéza kategoricky oddělených či izolovaných autorů slučuje se zcela evidentním vytvářením specifických nových forem a struktur zakoušení (*structures of feeling*) na určitém místě a v určité době. Samozřejmě že i když je identifikujeme, zůstávají „pouhými“ formami a strukturami. Individuální díla sahají od toho, co lze považovat za dokonalé příklady těchto forem a struktur, přes přesvědčivé nebo sugestivní případy až k výrazným a někdy rozhodujícím odchylkám. Jakýkoli postup, který toto rozpětí omezí, bude reduktivní: „kolektivní“ se stane absolutním, anebo vnějším. Na druhou stranu však – bereme-li v potaz celé dílo jednotlivých autorů, a zvláště chápeme-li jej jako určitý aktivní vývoj – často dochází k tomu, že se různé prvky této škály na jednotlivé fáze tohoto vývoje vztahují někdy více a jindy méně.

Otázkou pak zůstává, zda podstatný je vztah (ať už v jakémkoli bodě) k „transindividuální“ formě či struktuře, nebo k zabstrahovanému individuu. Nebo uchopeno jinak, „vývoj“ určitého autora můžeme shrnout (*ex post*) jako samostatný a uzavřený a teprve poté jej vztáhnout k jiným uzavřeným a izolovaným „vývojům“. Anebo můžeme tento vývojový proces uchopit jako komplex aktivních vztahů, v jehož rámci jsou rozvoj individuálního projektu a reálný průběh jiných, paralelních projektů a vyvíjejících se forem a struktur v neustálé očividné interakci. Tento druhý přístup je určujícím aspektem nových marxistických výkladů kulturní tvorby a liší se jak od známější marxistické verze, podle níž

<sup>17</sup> [Pozn. ed.: Z Williamsovy strany se nejedná o citát, nýbrž parafrázi. V rané knize *Společenská dělba práce* Durkheim vysvětluje kolektivní vědomí v kontextu represivního práva a tzv. mechanické solidarity takto: „[s]oubor toho, co společně pociťuje a čemu věří průměr členů jedné společnosti“ (Durkheim 2004 [1893]: 75). V pozdější práci *Elementární formy náboženského života* toto společné vědomí chápe jako „nejvyšší form[u] duševního života, protože je vědomím vědomí. Stojí mimo všechny individuální a dílčí nahodilosti a všechny věci spatřuje v jejich stálé a základní podobě, kterou zachycuje ve sdílitelných pojmech“ (Durkheim 2002 [1912]: 476). Na tomto místě můžeme rovněž připomenout, že to bylo právě Durkheimovo pojetí, které ovlivnilo představu „kolektivního vědomí“ u Jana Mukafovského.]

je autor „reprezentantem“ jisté třídy, tendence či situace, na kterou pak může být v podstatě redukován, tak rovněž od buržoazní kulturní historie, ve které na „pozadí“ sdílených faktů, myšlenek a vlivů každý jedinec (anebo nejčastěji – každý *významný* jedinec) vytváří své zcela samostatné dílo a může pak být srovnáván s jinými samostatnými životy a díly.

Povahu tohoto problému nám pomůže ozřejmit jedna z literárních forem: životopis. Čteme-li životopis určitého jedince, zasazený do daného času a místa, obvykle vnímáme nejen jeho individuální vývoj, ale i obecnější dění, ve kterém se – v rámci konvencí daného žánru – kolem něj sdružují ostatní lidé a události a v tomto zásadním smyslu jsou jím určováni. Jde o poměrně uspokojivý čtenářský zážitek, dokud si nepřetčeme jiné životopisy ze stejné doby a téhož místa a nevšimneme si, jak se posunuly (*realize the displacements*) zájmy, perspektivy a vztahy, kterých jsme si nyní dobře vědomi, ale jež jsme v prvním životopise téměř bezděčně považovali za přirozené. Určitá okrajová postavička se nyní ocitá ve středu zájmu; klíčové události se vynořují a zase mizí; stěžejní vztahy se mění. Nejspíš se dobrovolně nevrátíme k obecnému výkladu, ve kterém se všechny tyto výrazné identity spojují do „neosobní“ třídy či skupiny. Nemůžeme se však ani spokojit s tím, co máme – s pouhou směsicí identit, možná i plnou rozporů. Pomalu, nahlížeje za samotné hranice žánru, můžeme získávat skutečné povědomí o živých jednotlivcích ve všech různých druzích jejich vztahů i v typických situacích, a zjistíme tak, že jejich životům jako celku nemůžeme porozumět tím, že jednoduše přičteme jeden ke druhému. V této chvíli začínáme vidět vztahy – nejen ty mezilidské, ale také ty vpravdě společenské –, v jejichž rámci (ale nikoli nutně v jejich područí) se rozvinuly jednotlivé identity a jejich stadia.

Tento postup můžeme shrnout jako vzájemné odkrytí vpravdě společenského v individuálním a vpravdě individuálního ve společenském. Ve významném případě autorství vede k dynamickému chápání společenského utváření (*formation*), individuálního vývoje a kulturní tvorby, které musíme vnímat jako radikálně souvztažné, aniž bychom kategoricky či procedurálně předpokládali

jakékoli priority. Společně tyto významy tvoří fundamentální definici autorství a možnost jejího upřesnění je pak otevřená: jinak řečeno, jde o soubor konkrétních historických otázek, které v různých reálných situacích nabídnou různé druhy odpovědí.

To je asi jediný bod, v němž se můj názor na daný problém rozchází s názorem Luciena Goldmanna, který ve stopách Lukácsova rozlišení „aktuálního“ a „možného“ vědomí chápe velké spisovatele jako ty, kdo integrují určitou vizi na rovině možného („úplného“) vědomí jisté společenské formace, zatímco většina ostatních spisovatelů reprodukuje obsah („neúplného“) aktuálního vědomí. Může to být pravda a taková teorie má výhodu v tom, že integraci lze relativně snadno prokázat na rovině formy. Nemusí to však být pravda vždy, protože tato teorie obsahuje jeden velmi starodávný předpoklad. Vztahy individuálního, transindividuálního a společenského totiž mohou v praxi zahrnovat extrémní napětí a neklid, a dokonce i neřešitelné vědomé rozpory, právě tak často jako integraci. Abstraktní pojem integrální formy nesmí být využíván k tomu, aby tuto skutečnost zastřel.

Navíc je nutné zabývat se kulturní tvorbou jako celkem, a nejen významnými případy shody formace (*formation*) a (ideální) formy. Každý přístup, který kategoricky odmítá specifičnost všech jednotlivců a formativní význam všech reálných vztahů (ať už na základě jakéhokoli vzorce), nepochybně bude v konečném důsledku reduktivní. Abychom určitou teorii prokázali, nemusíme hledat zvláštní případy. Teorie, o níž zde běží – tedy taková, která bere ohled na neredukovatelnou proměnlivost historie – znamená uvědomit si společensky konstitutivní faktor, který nám umožňuje vnímat autorství v jeho plném rozpětí: od ryze reproduktivního (kdy autorem je sama formace) přes plně nebo částečně utvářející (*articulative*) (kdy formací jsou autoři) až k neméně důležitým případům relativně distancovaného utváření (*articulation*) či inovace (často se vztahující k reziduálním, emergentním [*emergent*] či preemergentním [*pre-emergent*] formacím), kdy může být kreativita relativně samostatná, nebo se dokonce může vyskytovat na nejvzdálenějším konci onoho živoucího kontinua mezi plně utvořenou třídou či skupinou a projektem aktivního

individa. Díky této společenské a zároveň historické perspektivě se abstraktní figura „autora“ navrácí do měnících se *a z principu proměnlivých* situací, vztahů a reakcí.<sup>18</sup>

## 10. TVŮRČÍ PRAXE

V samotné povaze marxismu nacházíme nezvyklý důraz na lidskou kreativitu a sebetvoření (*self-creation*). Nezvyklý proto, že většina systémů, s nimiž marxismus soupeří, zdůrazňuje nějaký vnější zdroj převážné části lidských aktivit: Boha, abstraktní Přírodu či lidskou přirozenost, soustavu pudů nebo pozůstatky zvířete v člověku. Myšlenku sebetvoření, předmarxistickými mysliteli uplatněnou na občanskou společnost a jazyk, marxismus radikálně rozšířil na stěžejní pracovní procesy, a tedy na tvůrčí cestou proměněný hmotný svět a na samotné sebevytvářející se lidstvo.

Pojem kreativity, který renesanční filosofové s konečnou platností vztáhli na umění a myšlení, by tedy vskutku měl být s marxismem úzce spřízněný. Ve skutečnosti však během celého vývoje marxismu šlo o krajně ošidnou otázku, kterou jsme se zde již snažili vyjasnit. Nejenže se některé významné varianty marxismu vydaly opačným směrem a tvůrčí praxi zredukovaly na reprezentaci, odraz či ideologii; marxismus rovněž v abstraktní rovině nepřestal sdílet nediferencovaný, a v tom smyslu metafyzický

oslavný koncept kreativity, a to paralelně s oněmi praktickými zjednodušeními. Proto kreativitu nikdy nedokázal pochopit v konkrétním smyslu – v rámci celého společensko- a historicko-materiálního pohybu.

Nepřesné užití pojmu „kreativní“ k popisu všech druhů praktik v rámci uměle vytvořené skupiny „umění“ a „estetických intencí“ (které se vymezují navzájem) uvedené obtíže maskuje, a to jak pro marxisty samotné, tak pro ostatní. Je zjevné, že mají-li tyto pojmy získat jakýkoli reálný obsah, je nutné popsat a rozlišit klíčové rozdíly a distinktivní znaky příslušných proměnlivých praxí a intencí. I ta nejzajímavější pojednání o „umění“ a „estetičnu“ většinou silně spoléhají na předem provedený výběr, což v důsledku vede k pohodlným a selektivním řešením. Je třeba odmítnout často navrhované krátké spojení, umožňující odlišit „skutečně trvalé“ typy a případy praxe od těch ostatních za pomoci tradicionalistického poukazu na jejich „nadčasovou platnost“, nebo naopak jejich asociací – záměrnou, či alespoň prokazatelnou – s „pokrokovým vývojem lidstva“ nebo „zářnou budoucností člověka“. Takovéto teze se nakonec mohou i potvrdit. Abychom však alespoň trochu porozuměli tomu, kam tyto fráze v rámci extrémně komplikované a proměnlivé reality lidského sebetvoření míří, musíme je v daných kontextech vnímat jakožto abstraktní gesta, a to i tehdy, pokud jsou něčím více než jen obvyklou rétorickou zástěrkou určité omezené a pomíjivé hodnoty či příkazu. Pokud je celý tento nesmírný proces tvorby a sebetvoření tím, za co bývá v abstraktní rovině považován, je nutné jej od počátku vnímat a pociťovat méně abstraktním a arbitrárním a naopak zaujatějším, pozornějším, konkrétnějším a z praktického hlediska přesvědčivějším způsobem.

Být „kreativní“, něco „vytvářet“ evidentně znamená mnoho různých věcí. Vezmeme typický příklad, kdy spisovatel „vytváří“ postavy hry či románu. V nejjednodušší rovině jde nepochybně o určitý druh produkce. Prostřednictvím jistých způsobů zápisu (*notations*) a konvencí je uvedena v „existenci“ „osoba“ zvláštního druhu – osoba, u níž pak můžeme mít dojem, že ji známe stejně dobře jako skutečné lidi z našeho okolí, nebo dokonce ještě

<sup>18</sup> [Pozn. ed.: V deváté kapitole „Alignment and Commitment“ (Situovanost a angažovanost) Williams rozlišuje mezi společenskou situovaností (*alignment*) – tj. nevyhnutelným zasazením psaní ve společenských vztazích a procesech – a angažovaností (*commitment*), která pro něj znamená totéž co vědomé rozpoznání této společenské situovanosti psaní nebo snaha o její změnu. Williams sleduje teoretické formulace angažovanosti v marxistickém myšlení od K. Marxe a F. Engelse přes J.-P. Sarrtra a T. Adorna k L. Trockému, V. I. Leninovi či Mao Ce-tungovi; angažovanost *procesu psaní* jako otázka společensko-materiálního procesu zůstává podle něj kromě několika teoretických náznaků (např. v maoismu, následně pokřiveném praxi) nezodpovězena. „A tak pro svůj důraz na praxi je nejzajímavější marxistická pozice ta, která pojmenovává naléhavé a omezující podmínky, v jejichž rámci se lze v daném čase specifickým druhům psaní věnovat, a která zároveň zdůrazňuje nutné vztahy implikované v jiných druzích psaní“ (Williams 1977: 204). Podle Williama „je psát různými způsoby totéž co žít různými způsoby“ (ibid.: 205).]

o něco lépe. V prostém smyslu slova bylo něco vytvořeno: v podstatě jde o prostředky zápisu, které umožňují skrze slova poznat jistou „osobu“. Tím však teprve začínají skutečné komplikace. Tato osoba může být „okopírována“ ze skutečného života pomocí natolik plného a přesného slovního „přepisu“, jaký je jen možný v případě kohokoli, kdo žije či žil. „Tvoření“ je pak nalézáním slovních „ekvivalentů“ toho, co bylo – respektive stále ještě je – přímou zkušeností. Vůbec však není zřejmé, zda se takto chápaná „kreativní“ praxe jakýmkoli podstatným způsobem (snad kromě určitých svých omezení) liší od situace, kdy se s někým seznámíme a blíže ho poznáme. Často se dodává, že nám tato „kreativní“ praxe umožňuje poznat zajímavé osoby, které bychom jinak nepotkali, anebo lidi zajímavější, než jaké bychom kdy vůbec potkat mohli. Pak by ovšem šlo jen o jistý druh sociálního prodloužení, důvěrného přístupu (v mnoha případech nepochybně významného), a nikoli o „tvorbu“. Opravdu, „tvoření“ tohoto druhu není více než vytváření reálných či zdánlivých příležitostí a možností.

Je zajímavé sledovat, jak daleko za hranice prostých a ve skutečnosti poměrně vzácných případů osoby „okopírované ze skutečného života“ se takto můžeme dostat. Většina takovýchto „přepisů“ je nevyhnutelně zjednodušením, když ne kvůli ničemu jinému, tak vlivem prosté nutnosti selekce: i nejnudnější život by ke svému přepisu potřeboval celou knihovnu. Častěji jsou „kopírovány“ jen určité rysy dané osoby: její fyzická podoba, sociální zařazení, klíčové životní zážitky a události či způsob její mluvy a chování. Ty jsou následně promítány do vymyšlených situací, vycházejících z daného prvku reálně existující osoby. Anebo mohou být rysy určité osoby zkombinovány s rysy jedné nebo i více dalších, čímž vznikne nová „postava“. Rysy určité osoby též mohou být odděleny a postaveny proti sobě, takže se vnitřní vztah či konflikt vykreslí jako vztah či konflikt mezi dvěma nebo více osobami (v takovém případě může být onou reálně známou osobou i sám spisovatel). Jsou tyto procesy „kreativní“ také jinak než jen v prostém smyslu produkce slov?

Zdá se, že svou podstatou nikoli. Procesy kombinování, oddělování, promítání (a dokonce i pouhé „přepisování“) můžeme

jako skutečně „kreativní“ chápat teprve tehdy, když se dostaneme za pouhou tvorbu postav. Často se zmiňuje případ, kdy spisovatel začne „kopírovat“ určitou jemu známou či jím pozorovanou osobu a v jisté fázi zjistí, že se děje něco jiného: obvykle se to popisuje tak, že postava „začne žít svým vlastním životem“. K čemu tu však vlastně dochází? Znamená to pocítit plnou váhu lidské bytosti, vnímané jako určitá „vnější“ substance, i v tom nejprostším záznamu života někoho jiného? Znamená to pocítit plnou váhu imaginárních či vykreslených vztahů? Zdá se, že jde o velmi barvitý aktivní proces. V průběhu svého trvání je často interpretován nikoli jako „vytváření“, ale jako kontakt (i když skromný) s nějakým jiným („vnějším“) zdrojem poznání. Často se tento zdroj popisuje dosti mysticky. Osobně se však domnívám, že jde o důsledek inherentní materiálnosti (a tedy objektivizované společenské) jazyka.<sup>19</sup>

I když připustíme uvedené problémy, stejně z toho nelze vyvozovat, že typický „tvůrčí“ proces je pohybem směrem od „známých“ osob. Naopak, stejně často jsou postavy „tvořeny“ z jiných (literárních) postav nebo ze společenských typů. Dochází k tomu ve velké většině her a románů, i tehdy, pokud mají nějaká reálná východiska. V jakém smyslu jsou pak tyto procesy „tvorbou“? Ve skutečnosti jsou si všechny uvedené způsoby navzájem podobné, jelikož „tvorba“ postav tu závisí na literárních konvencích charakterizace. Existují zde však zjevné rozdíly co do stupně. V převážné části divadelních her a prozaických textů jsou postavy už předem zformované jakožto funkce jistých typů situací a jednání. „Tvorba“ postav je tedy pak určitým škatulkováním: jméno, pohlaví, povolání, fyzický typ. V mnoha ceněných hrách a románech – přinejmenším u „vedlejších“ postav – je v rámci určitých třídních typů stále patrné škatulkování podle tradičního společenského postavení (např. „charakterizace“ sluhů). Také v případě propracovanější charakterizace se často aktivuje jistý známý model. Pak

<sup>19</sup> [Pozn. ed.: Williams byl mimo jiné autorem několika románů a her, například trilogie *Border Country* (Pomezí, 1960), *Second Generation* (Druhá generace, 1964) a *The Fight for Manod* (Boj za Manod, 1979).]

ovšem nemůžeme předpokládat, že jediným cílem charakterizace postav je jejich individualizace (třežbaže mezi tímto nadále se uplatňujícím záměrem a selektivním užitím modelů existuje jisté napětí či přerýv). Přes tuto pestrou škálu intencí je skutečný literární proces *aktivním reprodukováním*. Jasně se to projevuje zejména v dominantních hegemonních modech a v modech reziduálních. „Osoby“ jsou „vytvářeny“, aby se poukázalo na to, že lidé „jsou takoví“ a vztahy mezi nimi zas „takové“. Tato metoda může sahát od hrubého reprodukování (ideologického) modelu až k záměrnému ztělesnění určitého přesvědčujícího modelu. Ani jedno není „tvorbou“ v obecně přijímaném smyslu, podstatná je však ona škála procesů od ilustrací a různých úrovní typizace až po to, co je v důsledku *performancí* jistého modelu.

Tim, čeho většina seriálních románů a her dosahuje, je právě detailní a rozvinutá *performance známého modelu* „lidé jsou takoví a jejich vztahy takové“. Zjevně ovšem existuje také modalita, která reprodukuje *performanci* přesahuje. Mohou se objevit nové artikulace (*articulations*), nově utvořená „postava“ a „vztah“, které jsou obvykle spojeny s uvedením odlišných typů zápisů a konvencí, přesahujících tyto specifické prvky k celkovému uspořádání díla. Mnohé z těchto nových artikulací a procesů utváření (*articulations and formations*) se následně stávají modely. Při svém vzniku jsou však kreativní v jiném, emergentním (*emergent*) významu tohoto slova, lišícím se od významů obvykle spojovaných se škálou sahající od reprodukce k *performanci*.

Takováto emergentní (*emergent*) tvořivost je poměrně vzácná. Nepochybně se účastní změn společenského uspořádání (*formation*), jsou zde však zapotřebí dvě upřesnění. Zaprvé, nejedná se nutně ani bezvýhradně o změny institucionální. K jejich zdrojům často patří sociální oblast některými aktuálními hegemoniemi vyloučená. Zadruhé, tento nový význam neznamena nezbytně „pokrok“. Kupříkladu postava jakožto netečný objekt, redukovaný na soubor selhávajících tělesných funkcí (jako je tomu u pozdního Becketta), může být pojata jako „odcizená“ a spojena s jistým sociálním – záměrně vyloučeným – modelem. Typizace však nemá jen artikulovat (*articulative*), nýbrž také sdělovat. V případě

nápodoby (*imitation*) je nový typ předkládán především proto, aby někoho přesvědčil, a začíná tudíž proces jeho přejímání.

Literární produkce je tedy „kreativní“ nikoli v ideologickém smyslu jakožto „nová vize“, chápající malou část jako celek, ale ve společensko-materiálním smyslu specifické praxe sebetvoření, která je v tomto ohledu sociálně neutrální: *sebeformování* (*self-composition*). Sociální teorii pak přísluší úkol porozumět procesům v rámci této praxe. Je třeba přesně rozlišit různé případy v celé jejich škále a neomezovat se na zaměřené (*specialized*) popisy, které toto diferencování omezují, ovládají a často by je mohly i vyloučit. V bohaté a pestré oblasti současné sociální praxe nemohou zůstat žádná izolovaná místa. Nejde jen o pouhou analýzu a popis společenské situovanosti (*alignment*). Je zapotřebí si uvědomit, že dané otázky tvoří součást celkového společenského procesu, který, jelikož je skutečně žit, není pouhým procesem, ale aktivní historií, tvořenou realitou formace a konfliktů.

Nejzřetelnější realizace této aktivní historie, realizace, která s sebou zároveň nese nevyhnutelné aspekty společenského a politického jednání, musí zahrnout uskutečnění různých podob (*realities*) této praxe, které se často ocitají pod tlakem nebo jsou deformovanou či pomýlenou teorií odsouvány jako podružné a okrajové, vytlačovány jako součást nadstavby (*superstructure*), podezřívány jako údajně nezávislá produkce, nebo dokonce kontrolovány či umlčovány různými nařízeními. Pochopit plný společenský rozměr tohoto typu produkce znamená brát ji *jako takovou* vážněji, než doposud bylo z užší politické či estetické perspektivy možné. Každá její modalita, od reprodukování a ilustrování (*reproduction and illustration*) přes ztělesnění a *performanci* (*embodiment and performance*) až k nové artikulaci a formování (*articulation and formation*), je klíčovým aspektem praktického vědomí. Jeho specifické prostředky, tak bohatě rozvíjené a využívané, jsou zcela nepostradatelné: schopnost reprodukovat a ilustrovat, nacházející se zdánlivě na spodním konci škály; schopnost ztělesnit a provést, intenzivní aktivace toho, co sice může být známé, ale co se teprve nyní stává známým plně, podrobně a ve svém vnitřním obsahu; a rovněž vzácná schopnost artikulovat a formovat

(*to articulate and to form*), učinit latentně existující skutečným a letmé poznání trvalým. To, co označujeme obecným pojmem umění, je v rámci jisté sociální teorie často charakterizováno a oceňováno na základě svých prvotních kolektivních společenských funkcí. Ještě více respektu – respektu k principu – je třeba mít ke všem následným rozmanitějším funkcím ve složitých společnostech i v těch ještě rozvinutějších, které předvídá skutečný socialismus.

Kreativita se totiž vposledku vztahuje k mnohem širšímu poli, než jsou její časové a proměnlivé prostředky. Neoddělitelně od společensko-materiálního pohybu se rozprostírá nad zcela rozdílnými formami a intencemi, které dílčí teorie oddělují a omezují. Je součástí i relativně jednoduché a přímočaré praxe každodenní komunikace, neboť proces označování je svou podstatou vždy aktivní: tvoří základ všeho společenského i obnovující se a obnovitelné praxe prožívaných a proměnlivých situací a vztahů. Je součástí toho, co je od ní mnohdy odlišováno jako sebeformování (*self-composition*), společenské formování (*social composition*) a často i odmítáno jako ideologie, neboť jde rovněž o aktivní procesy, závislé na specifických bezprostředních a obnovitelných formách. Zcela zřetelně, avšak nikoli výlučně, tvoří kreativita součást nových artikulací (*articulations*), a zejména těch, které díky své materiální trvalosti přesahují svou dobu a podmínky.

Psaní je natolik významným společensko-materiálním uměním, že bylo a stále je využíváno ve všech těchto formách a pro všechny intence. Nacházíme zde skutečné kontinuum, odpovídající onomu běžnému, a zároveň mimořádnému procesu lidské kreativity a sebetvoření ve všech jeho modalitách a prostředcích. A proto je nezbytné přesáhnout omezené teorie a postupy, které toto kontinuum rozdělují. Psaní je vždy komunikací, avšak na prostou komunikaci, tedy na předávání sdělení mezi osobami, nemůže být pokaždé redukováno. Psaní je v určitém smyslu vždy sebeformováním a společenským formováním, ale nemůže být pokaždé zjednodušeno na svůj sediment (*precipitate*) v osobnosti či ideologii; i tam, kde takto zjednodušeno je, musí být nadále vnímáno jako aktivní. Buržoazní literatura je nepochybně buržoazní, ale není to nějaký monolit nebo obecný typ; na každé své úrovni,

od hrubé reprodukce k trvale platné artikulaci a formování (*articulation and formation*), je nezměrným a mnohotvárným praktickým vědomím. Obdobně ani praktické vědomí jiného typu společnosti nelze redukovat na takovýto pohrdaný, případně oslavovaný nerozlišený monolit. Psaní je často novou artikulací (*articulation*) a v důsledku novým formováním (*formation*), přesahujícím své vlastní režimy. Avšak vymezit a vydělit jej jakožto umění, přičemž v praxi zahrnuje – vždy alespoň částečně, a někdy i plně – odlišné prvky kontinua, znamená ztratit kontakt se samotným tvůrčím procesem a následně jej idealizovat; situovat jej výše nebo níže než sociálně, zatímco ve své podstatě je sociálním v jedné z jeho nejtýpějších, nejtrvalejších a nejúplnějších forem.

Tvůrčí praxe má tedy mnoho podob. Je již aktivní součástí našeho praktického vědomí. Když se stává zápasem – oním aktivním zápasem za nové vědomí nabyté skrze nové vztahy, na který klade marxistické pojetí sebetvoření tak zásadní důraz – může mít mnoho forem. Může být zdoluhavým a obtížným přetvářením zděděného a determinovaného praktického vědomí: procesem, který se často popisuje jako vývoj, ale v praxi je bojem u samotných kořenů mysli – nikoli odhozením ideologie nebo učením se frází o ní, ale konfrontací s hegemonií v samotné tkáni vlastního bytí i v odolné substanci faktických a trvalých vztahů. Může být i zjevnější praxí: reprodukováním a ilustrováním doposud vylučovaných a podřízených modelů; ztělesněním a realizací známých, avšak vylučovaných a podřízených prožitků a vztahů; artikulací a formováním (*articulation and formation*) latentního, prchavého a teprve nyní možného vědomí.

V kontextu faktických tlaků a omezení se taková praxe vždy potýká s těžkostmi a často s nevyvážeností. Teorii pak přísluší zkoumat a definovat povahu a proměnlivost praxe a na tomto základě rozvíjet obecné vědomí uvnitř toho, co je opakovaně zakoušeno jako vědomí partikulární a mnohdy relativně izolované. Kreativita a společenské sebetvoření jsou totiž pro nás zároveň známé i cizí a jen díky uchopení známého je myslitelné i to neznámé – příští krok či příští dílo.

*Přeložil Josef Šebek*

**LITERATURA****BACON, Francis**

1996 [1605] *The Advancement of Learning*, in idem: *Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works*, ed. Brian Vickers (Oxford: Oxford University Press), s. 120–300

**BLAKE, William**

1966 [1810] „Public Address“, in idem: *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 591–604

**BURTON, Robert**

1838 [1621] *The Anatomy of Melancholy* (London: P. Blake)

**DURKHEIM, Émile**

2002 [1912] *Elementární formy náboženského života*, přel. Pavla Sadílková (Praha: Oikoymenth)

2004 [1893] *Společenská dělba práce*, přel. Pavla Doležalová (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

**FEKETE, John**

1972 *A Theoretical Critique of Some Aspects of North American Critical Theory*, disertační práce, Cambridge University

**GOLDMANN, Lucien**

1970 *Marxisme et sciences humaines* (Paris: Gallimard)

**LUKÁCS, György**

1967 [1920] *Teorie románu*, in idem: *Metafyzika tragédie*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. Eva Hartlová (Praha: Československý spisovatel), s. 95–187

1976a [1963] „Specifikum estetická“, in idem: *Umění jako sebepoznání lidstva*, ed. Petr Rákos, přel. Růžena Grebeníčková (Praha: Odeon), s. 343–421

1976b [1957] „Zvláštní jako estetická kategorie“, in idem: *Umění jako sebepoznání lidstva*, ed. Petr Rákos, přel. Růžena Grebeníčková (Praha: Odeon), s. 275–305

**MARX, Karl**

1978 [1844] *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844*, přel. Jaroslava Pešková, Jiří Pešek (Praha: Svoboda)

**McLUHAN, Marshall**

2011 [1964] *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, přel. Miloš Calda (Praha: Mladá fronta)

**MORRIS, William**

1947 *On Art and Socialism*, ed. Holbrook Jackson (London: J. Lehman)

**MUKAŘOVSKÝ, Jan**

2000 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in idem: *Studie I* (Brno: Host), s. 81–148

**RUSKIN, John**

1903 „An Additional Chapter: Being, Notes on a Painter's Profession as Ending Irreligiously“, in idem: *Modern Painters II* (London: Library Edition), s. 384–389

**SMITH, Adam**

1978 [1759] „Early Draft' of Part of The Wealth of Nations“, in idem: *Lectures on Jurisprudence*, ed. R. L. Melek, D. D. Raphael, P. G. Stein (Oxford: Clarendon Press), s. 562–581

**WILLIAMS, Raymond**

1977 *Marxism and Literature* (Oxford – New York: Oxford University Press)

**YOUNG, Edward**

1759 *Conjectures on Original Composition* (London: R. Millar – R. and J. Dodsley)



## K PIERRU BOURDIEUOVI

JOSEF ŠEBEK

Francouzský sociolog a filozof Pierre Bourdieu (1930–2002) určujícím způsobem zasáhl do teoretické debaty o pozici kultury a umění v sociálním prostoru a jejich vztahu k ekonomickému či materiálnímu rámci. Na jednu stranu ukázal, že navzdory obecnému přesvědčení je oblast kulturní produkce i spotřeby do značné míry podřízena téže obecné logice, jaká platí i v ostatních sociálních polích, zároveň však věnoval značné úsilí popisu specifických zákonitostí fungování kulturních polí i jejich historického vývoje.

Ve svých stěžejních textech Bourdieu vypracoval konceptuální nástroje umožňující komplexní popis sociálního prostoru – především pojmy *habitus*, *pole* a *kapitál*. Úhrnnou prezentaci jeho sociologické teorie představují zejména *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Nástin teorie jednání, 1972) a *Le sens pratique* (Praktický smysl, 1980). Pozdější díla jsou věnována průzkumu a mapování vybraných sociálních polí (škola, univerzita, byrokracie, církev a náboženství, ale i sport, televize a další média apod.). Z hlediska literární teorie a teorie kultury je zásadní jednak Bourdieuův výzkum kulturní spotřeby se zaměřením na sociální odlišení a kritiku kantovské estetiky „nezainteresovanosti“ (především *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*, Lásky k umění. Evropská muzea umění a jejich návštěvníci, s Alainem Darbelem, 1966, a *La distinction: Critique sociale du jugement*, Odlišení. Společenská kritika soudnosti, 1979, považovaná mnohdy za Bourdieuovo hlavní dílo), jednak analýza historického zrodu a fungování některých polí kulturní produkce, zejména literárního a uměleckého pole (*Pravidla umění, Les règles de l'art*, 1992, čes. 2010; soubor statí *The Field of Cultural Production, Pole kulturní produkce*, 1993).

Bourdieu je dnes vcelku konsenzuálně považován za jednoho z klíčových myslitelů druhé poloviny dvacátého století a jeho

sociologická teorie se stala inspirací výzkumu v mnoha oblastech společenských věd. Svou stopu zanechal i jeho poněkud paradoxně kritický postoj k většině soudobých teorií a myšlenkových proudů, od (neo- či post-)marxismu přes dekonstrukci a post-strukturalismus po kulturní studia, třebaže je nepochybné, že z řady z nich čerpal inspiraci. Snaha o originalitu a kritické balancování mezi dosavadními teoriemi jsou patrné i v textu, který jsme vybrali pro tuto antologii.

Článek „Formy kapitálu“ systematickou formou předestírá Bourdieuovu koncepci tohoto ústředního pojmu jeho teorie, s důrazem na kapitál kulturní. Text má poměrně složitou genezi. Poprvé byl vydán v roce 1983 německy; anglická verze, publikovaná v překladu Bourdieuova „dvorního“ překladatele Richarda Nice, vyšla v roce 1986. Obě znění však vycházejí z francouzského originálu „*Les espèces du capital*“, jehož zárodek – část věnovanou kulturnímu kapitálu – obsahuje již krátký francouzský text „*Les trois états du capital culturel*“ (Tři stadia kulturního kapitálu) vydaný roku 1979. Francouzský originál nikdy nebyl publikován, laskavě nám jej však poskytl jeho překladatel do němčiny Reinhard Kreckel. Ačkoli se Bourdieu problematice kapitálu a jeho druhů věnuje v řadě svých knih a článků, srovnatelně koncizní a systematické pojednání jako v textu „Formy kapitálu“ jinde nenajdeme.

Pojem *kapitál* se od 18. století stal základní součástí ekonomického a politického myšlení. Bourdieuovo inovativní pojetí spočívá v tom, že rozlišuje „ekonomiku“ i tam, kde je tradičně spatřována oblast nezainteresovanosti, přičemž však ostatní druhy kapitálu, které vymezuje, nelze na ekonomický kapitál bezesbýtku převést.

Ekonomická teorie se zaměřuje na obchodní směnu, motivovanou ziskem, tedy egoistickým zájmem, a všechny ostatní formy směny – především v oblasti kultury – jsou považovány za výsostně nezainteresované, z dosahu „hrubého“ zájmu vyčleněné; podle Bourdieua však i „věci k nezaplacení, jak každý ví, lze zaplatit, a pokud lze některé praxe a předměty zpeněžit jen mimořádně obtížně, vyplývá to pouze z toho, že toto zpeněžení odporuje samému záměru, s nímž byly vytvořeny, to jest popření (*Verneinung*) ekonomiky“ (zde na s. 216). Jinak řečeno: zájem, směna

a kapitál se vyskytují ve všech společenských oblastech, nejsou však všude stejně snadno rozeznatelné a mají více specifických forem, jimž je nutno věnovat pozornost.

Podle Bourdieua lze rozlišit čtyři základní formy kapitálu: kapitál ekonomický, kulturní a sociální operují na stejné úrovni, zatímco symbolický kapitál (druh nejvíce problematický) je určitým režimem ostatních druhů kapitálu. Poněkud překvapivě věnuje autor nejmenší pozornost ekonomickému kapitálu, třebaže od něj ostatní druhy pojmově odvozuje (viz i níže). Sociální kapitál je založen na zapojení aktéra do sítě společenských vztahů a skupin, které mu přinášejí uznání a výhody: „Objem sociálního kapitálu, kterým daný aktér disponuje, tak závisí na velikosti sítě konexí, které může účinně mobilizovat, a na objemu (ekonomického, kulturního nebo symbolického) kapitálu, kterým disponuje každý z těch, s nimiž je tento člověk ve spojení“ (zde na s. 228). Symbolickým kapitálem se v článku „Formy kapitálu“ Bourdieu blíže nezabývá; pojednal o něm například v *Le sens pratique* (Praktický smysl, 1980) a souhrnně v *Teorii jednání* (*Raisons Pratiques: Sur la théorie de l'action*, 1994, čes. 1998). Tato forma kapitálu úzce souvisí s ostatními druhy kapitálu, nemůže bez nich existovat a je v podstatě důsledkem jejich uznání: „Symbolickým kapitálem je kterákoli vlastnost (kapitál kteréhokoli druhu – fyzický, ekonomický, kulturní, sociální), pokud je nahlížena sociálními činiteli, jejichž kategorie vnímání jsou takové, že ji dokáž[ou] poznat (vidět) a uznat, ocenit“ (Bourdieu 1998: 81). Aktér sociálního pole si přitom musí osvojit „dělení a opozice vepsané do struktury onoho [tj. jednoho z výše jmenovaných druhů] kapitálu (např. silný/slabý, velký/malý, bohatý/chudý, vzdělaný/nevzdělaný apod.)“ (ibid.).

Samotný kulturní kapitál existuje podle Bourdieua ve třech podobách: „ve ztělesněném stavu, tj. ve formě dlouhodobých dispozic těla a mysli; v *objektivizovaném* stavu, ve formě kulturních statků (obrazů, knih, slovníků, nástrojů, strojů atd.) [...] a v *institucionalizovaném* stavu“ (zde na s. 217–218). Ve ztělesněné podobě je kulturní kapitál aspektem *habitu* a spočívá jak ve znalostech, tak v individuální kultivovanosti, která se projevuje v tělesném

ustrojení (*hexis*) i v jednání. Na rozdíl od ekonomického kapitálu jej nelze získat „naráz“, nýbrž předpokládá velkou časovou investici, kterou si mohou dovolit hlavně ti, jimž je jejich rodinné zázemí schopno poskytnout dostatek volného času na vzdělávání (*scholé*). Tento druh kapitálu je tedy obtížné získat, pokud již na počátku není v určité podobě přítomen, což je i principem jeho reprodukce. Objektivizovaný kulturní kapitál – ve formě materiálních kulturních statků – existuje jen ve vztahu ke kapitálu ztělesněnému, který představuje dispozici k jejich vnímání a chápání. Poslední, institucionalizovaný typ kulturního kapitálu je v sociálním světě nerozlučně spojen s „performativní magií“ (zde na s. 226). Jde o kapitál sociálně legitimizovaný, „měřitelný“, který může mít například podobu akademických hodnot či významných ocenění.

Jak už bylo uvedeno, patří kapitál do základní konceptuální trojice Bourdieuovy teorie, spolu s *polem* a *habitem*. V přeloženém článku se Bourdieu věnuje spíše vnitřní analýze pojmu a jeho různým typům a nepřihlíží tolik k jeho zásadní roli pro strukturování sociálních polí. Ta totiž Bourdieu popisuje/konstruuje především pomocí ne/přítomnosti kapitálu, respektive jednotlivých jeho forem. Celý sociální prostor a v zásadě každé sociální pole lze podle něj vymezit pomocí dvou os: vertikální osa vyjadřuje opozici nedostatku a přebytku kapitálu jakéhokoli druhu, zatímco osa horizontální protiklad kapitálu kulturního a ekonomického. Kapitál je však možné chápat také diachronně jako „energii“, která řídí vývoj pole v čase“ (Moore 2008: 105). Aktéry v určitém sociálním poli by pak mělo být možné charakterizovat místem určeným zmíněnými dvěma opozicemi a *trajektorií*, tedy drahou, kterou na základě akumulace či ztráty různých druhů kapitálu v poli sledují.

Pojem *kapitál* má dlouhou historii v ekonomickém myšlení, sahající k Adamu Smithovi (1723–1790), a přinejmenším od Marxe patří k nejdiskutovanějším teoretickým konceptům. Bourdieu v článku „Formy kapitálu“ jako na svého předchůdce odkazuje na amerického ekonoma Garyho S. Beckera (1930–2014), který jakožto jeden z prvních užil tento pojem mimo striktně ekonomickou

sféru, respektive poukázal na vzájemnou provázanost ekonomických a mimoekonomických aspektů kapitálu, především v knize *Human Capital* (Lidský kapitál, 1964). Jak ve své analýze pojmu kapitál u Bourdieua a Marxe tvrdí Jon Beasley-Murray (2000), slabinou Bourdieuova využití tohoto pojmu pro mimoekonomické oblasti je nedostatečná analýza pojetí kapitálu, jeho vzniku a oběhu v samotné ekonomické sféře a následně, do jisté míry unáhle- né vybudování „obecné ekonomie“, tedy zavedení dalších druhů kapitálu.

Bourdieuova koncepce kapitálu a rozlišování jeho druhů ovlivnily řadu autorů; vedle aplikace na oblast školství a vzdělávání, která byla zásadní i pro Bourdieua samotného, neboť zde spatřoval – spolu s rodinou – hlavní pole reprodukce kulturního kapitálu, bylo pojetí kulturního kapitálu využito zejména pro zkoumání oblasti literatury a výtvarného umění. Obě základní linie spojuje práce amerického literárního teoretika Johna Guilloryho (srov. též jeho studii „Zrod pojmu médií“, 2010, v této antologii) *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Kulturní kapitál. Problém utváření literárního kánonu, 1993, část čes. 2007), v níž se – zejména s ohledem na systém akademického vzdělávání – zabývá nerovným přístupem ke kulturnímu kapitálu na základě kategorie sociální třídy a literárním kánonem jako jedním z ohnisek jeho oběhu (o vztahu Guilloryho k Bourdieuovi srov. i Guillory 1997).

## LITERATURA

### BEASLEY-MURRAY, Jon

- 2000 „Value and Capital in Bourdieu and Marx“, in Nicholas Brown, Imre Szeman (eds.): *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture* (Lanham, MD – Oxford: Rowman & Littlefield), s. 100–119

### BECKER, Gary S.

- 1964 *Human Capital* (New York: Columbia University Press)

### BOURDIEU, Pierre

- 1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Genève: Droz)  
1979a *La distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Minuit)

- 1979b „Les trois états du capital culturel“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 30, s. 3–6

- 1980 *Le sens pratique* (Paris: Minuit)

- 1982 „Les rites comme actes d'institution“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 43, s. 58–63

- 1983 „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in Reinhard Kreckel (ed.): *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, zvláštní číslo 2)* (Göttingen: Otto Schwartz), s. 183–198

- 1986 „The Forms of Capital“, in John G. Richardson (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (New York, Greenwood), s. 241–258

- 1993 *The Field of Cultural Production* (Cambridge – Oxford: Polity Press – Blackwell)

- 1998 [1994] *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Karolinum)

- 2010 [1992] *Pravidla umění*, přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host)

### BOURDIEU, Pierre – DARBEL, Alain

- 1966 *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public* (Paris: Minuit)

### GUILLORY, John

- 1993 *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

- 1997 „Bourdieu's Refusal“, *Modern Language Quarterly* 58, č. 4, s. 367–398

- 2007 [1993] „Kanonické a nekanonické: současná diskuse“, přel. Richard Müller, *Česká literatura* 55, č. 2, s. 179–218

### MOORE, Robert

- 2008 „Capital“, in Michael Grenfell (ed.): *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (Durham: Acumen), s. 101–117

# FORMY KAPITÁLU

PIERRE BOURDIEU

Společenský svět je akumulovaná historie (*histoire accumulée*),<sup>1</sup> a nechceme-li tento svět zjednodušit na nespojitou řadu okamžitých mechanických stavů rovnováhy a jejich činitele chápat jako zaměnitelné částice, musíme do něj znovu zavést pojem kapitálu a s ním i akumulaci a vše, co s sebou tato akumulace nese. Kapitál – ať už ve své materializované nebo ztělesněné, „inkorporované“ formě – je akumulovaná práce. Pokud ji jednotlivci nebo skupiny jednotlivců získali do soukromého, tj. výlučného vlastnictví, umožňuje jim též přisvojovat si společenskou energii ve formě zvěcnělé (*réifié*) nebo živé práce. Kapitál je jak vnitřní síla (*vis insita*) vepsaná do objektivních nebo subjektivních struktur, tak i vnitřní zákon (*lex insita*), princip utvářející imanentní pravidelnosti společenského světa. Právě kapitál je v pozadí toho, že hry společnosti – především ty ekonomické – nejsou pouhými hrami náhody, které v libovolné chvíli nabízejí možnost zázraku. Například ruleta umožňuje vyhrát v krátké době spoustu peněz, a tedy i takřka v okamžiku změnit svůj společenský status, stejně jako výhru ihned znovu vsadit a s každým dalším roztočením kola také prohrát. Ruleta tak představuje poměrně přesný obraz onoho imaginárního světa, jemuž vládne dokonalá soutěž nebo dokonalá rovnost šancí, světa bez setrvačnosti, bez akumulace, bez dědičnosti nebo nabytého vlastnictví, v němž každý okamžik je zcela nezávislý na tom předešlém, každý voják si nese v torné maršálskou hůl a každý může ihned získat jakoukoli kořist a stát

<sup>1</sup> [Pozn. překl.: Primární předlohou překladu byly anglická a rovněž německá verze textu, které jejich interpreti – Richard Nice a Reinhard Kreckel – vypracovali po konzultacích s autorem. Ke strojopisu originálu s názvem „Les espèces du capital“ jsme získali přístup díky laskavosti prof. Kreckela z Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; v pozdější fázi překladu jsme přihlíželi rovněž k tomuto původnímu znění a v závorkách odkazujeme na pojmová řešení ve francouzštině.]

se v jakékoli chvíli kýmkoli. Akumulace kapitálu v jeho objektivizovaných nebo vtělených formách naproti tomu vyžaduje čas. Tento kapitál – jakožto potenciální schopnost přinášet zisky a rozmnožovat sebe sama (*se reproduire*) v totožných nebo rozšířených formách – má tendenci k sebezáchově a je silou vepsanou do objektivní existence věcí, v důsledku čehož není všechno stejnou měrou možné nebo nemožné.<sup>2</sup> Struktura rozdělení různých typů nebo podtypů kapitálu pak v dané chvíli představuje imanentní strukturu společenského světa, tj. soubor omezení vepsaných do samé skutečnosti tohoto světa, která trvalým způsobem určují jeho fungování i šance na úspěch v jednotlivých praxích.

Strukturu a fungování společenského světa lze vysvětlit pouze tehdy, když znovu zavedeme pojem kapitálu *ve všech jeho formách*, a nikoli pouze ve formě jediné, jak ji zná ekonomická teorie. Ekonomická teorie si nechala vnutit takovou definici ekonomiky praxí, která je historickým výtvozem kapitalismu. Tím, že tato teorie zjednodušila svět směn na směnu obchodní, která je subjektivně i objektivně orientovaná na maximalizaci zisku, a tedy (ekonomicky) *zainteresovaná* (*intéressée*), implicitně definovala ostatní formy směny jako neekonomické, a tedy *nezainteresované* (*désintéressées*).<sup>3</sup> Jako nezainteresované definuje především ty formy směny, které zajišťují *transsubstanciaci*, při níž se ty nejmateriálnější (v užším slova smyslu ekonomické) typy kapitálu zjevují v nemateriálních podobách kulturního nebo sociálního kapitálu a naopak. „Interes“, zájem v omezeném smyslu, jaký mu dává ekonomická teorie, nemůže vznikat, aniž by se vytvářel

<sup>2</sup> Tato setrvačná síla je vepsána v tendenci, jež nutí struktury kapitálu reprodukovat se v institucích nebo dispozicích již přizpůsobených strukturám, kterými byly vytvořeny, a zvláštní politický mechanismus svorného zachovávání daného stavu, tj. sklon k demobilizaci a depolitizaci, tuto setrvačnost samozřejmě ještě posiluje. Tyto tendence směřují k tomu, aby udržovaly ovládané aktéry (*le dominés*) v praktickém seskupení, jehož tmelem je pouze spojení jejich dispozic, takže jsou odsouzeni k tomu, aby fungovali jako masa činící stále tytéž izolované, opakující se volby (např. ve svém spotřebitelském nebo voličském chování).

<sup>3</sup> [Pozn. překl.: Pojem odkazuje ke konceptu „nezainteresovaného zálibení“, „*interesseloses Wohlgefallen*“ v Kantově *Kritice soudnosti*, 1790.]

i jeho protějšek: nezainteresovanost. Druh praxí, jejichž explicitním účelem je maximalizace zisku, nelze takto ustavit, aniž by se tím zároveň nevytvářela účelnost bez účelu, údajně charakterizující kulturní a umělecké praxe a jejich výtvoř. Svět „buržoazního člověka“ s jeho podvojným účetnictvím nelze vynalézt, aniž by současně nevznikl čistý, dokonalý svět umělce a vzdělance a bezúčelných činností umění pro umění a čiré teorie. Jinými slovy: ustavení vědy o obchodních vztazích – která vzhledem k tomu, že základy řádu, jež hodlá analyzovat (osobní vlastnictví, zisk, práce za mzdu), považuje za danost, ani není naukou o poli ekonomické produkce – znemožnilo vznik obecné nauky o ekonomice praxí, jež by obchodní směnu chápala jako zvláštní případ směny mezi dalšími jejími formami.

Je pozoruhodné, že praxe i statky takto zachraňované z „ledové vody sobecké vypočítavosti“<sup>4</sup> (a vědy) jsou ve víceméně monopolním vlastnictví dominantní třídy (*classe dominante*). Jako by ekonomismus mohl všechno redukovat na ekonomii jenom proto, že se touto redukcí, na níž tento obor závisí, chrání před svatokrádežnou redukcí vše, co je třeba. Pakliže se ekonomie zabývá výhradně praxemi, jejichž zájem je z principu úzce ekonomický, a zbožím, které lze ihned a bezprostředně převést na peníze (a je tedy „kvantifikovatelné“), stává se svět buržoazní produkce a směny výjimkou a může se navenek i sám před sebou prezentovat jako svět nezainteresovanosti. I věci k nezaplacení, jak každý ví, lze zaplatit, a pokud lze některé praxe a předměty zpeněžit jen mimořádně obtížně, vyplývá to pouze z toho, že toto zpeněžení odporuje samému záměru, s nímž byly vytvořeny, to jest popření (*Verneinung*) ekonomiky. Obecná nauka o ekonomice praxí, která by byla schopná znovu zahrnout veškeré praxe včetně těch, které přes svou objektivní ekonomickou povahu nejsou, a ani nemohou být sociálně uznávány za ekonomické, a které lze provozovat pouze za cenu cíleného předstírání, či přesněji řečeno *eufemizace*, si musí klást za cíl uchopit kapitál a zisk ve všech jejich formách

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Spojení z *Komunistického manifestu* Karla Marxe a Friedricha Engelse, 1848.]

a popsat zákonitosti určující, jak se různé druhy kapitálu (nebo moci, což vychází nastejno) přeměňují v jiné.<sup>5</sup>

Kapitál se v závislosti na poli, v němž se uplatňuje, a za cenu více či méně nákladných přeměn, které jsou podmínkou jeho účinnosti v daném poli, může objevovat ve třech základních podobách: jako *ekonomický kapitál*, který je ihned a bezprostředně převoditelný na peníze a lze jej institucionalizovat formou vlastnického práva; jako *kulturní kapitál*, který je za jistých podmínek převoditelný v ekonomický kapitál a lze jej institucionalizovat formou akademických titulů; a jako *sociální kapitál*, který je za jistých podmínek převoditelný v ekonomický kapitál a lze jej institucionalizovat formou aristokratických titulů.<sup>6</sup>

## KULTURNÍ KAPITÁL

Kulturní kapitál může existovat ve třech formách: ve *ztělesněném* stavu, tj. ve formě dlouhodobých dispozic těla a mysli; v *objektivizovaném* stavu, ve formě kulturních statků (obrazů, knih, slovníků, nástrojů, strojů atd.), které jsou stopou nebo realizací teorií či kritiky těchto teorií, problematik atd.; a v *institucionalizovaném*

<sup>5</sup> To se týká všech směn mezi členy jednotlivých frakcí dominantní třídy, kteří disponují různými druhy kapitálu. Tyto směny sahají od zpeněžení odbornosti, léčby nebo služeb, jež získávají formu daru a honosí se co nejdekoratívnějšími jmény (honorář, požitky atd.), až po manželskou směnu – typický příklad transakce, která se může uskutečnit jen za podmínky, že ji smluvní strany jako směnu nevymezují a nechápou. Je zajímavé, že i tehdy, když ekonomická teorie zjevně překračuje rámec, jenž ji jako disciplínu ustavuje, zůstávají jistá místa (kromě ojedinělých svatokrádežných vpádů) posvátná. Například Gary S. Becker (1964), který první explicitně popsal typy kapitálu, jež obvykle zůstávají bez povšimnutí, nebere v úvahu nic jiného než peněžní výdaje a zisky a zapomíná na nepeněžní investice (mezi jinými citové) a na materiální a symbolické zisky, které nepřímo a s jistou prodlevou poskytuje vzdělání, jako je kupříkladu přidaná hodnota, kterou dispozice vytvořené nebo posílené vzděláváním (mluva, držení těla, vkus atd.) nebo vztahy se spolužáky mohou přinést na manželském trhu.

<sup>6</sup> *Symbolický kapitál*, tedy kapitál v jakékoli formě ve chvíli, kdy je reprezentován, tj. chápán symbolicky, vztahem povědomí nebo přesněji řečeno uznání nebo neuznání, předpokládá spoluúčast habitů jako sociálně ustavené kognitivní schopnosti.

stavu, ve formě objektivizace, kterou je třeba zvlášť vyčlenit, neboť, jak uvidíme v případě akademických titulů, propůjčuje kulturnímu kapitálu, jehož má být garantem, zcela jedinečné vlastnosti.

Poněkud kategorický dojem, který může můj pokus o axiomatizaci vyvolávat, nechť čtenáře nemýlí.<sup>7</sup> Původně jsem pojem kulturního kapitálu přijal během svého výzkumu jako teoretickou hypotézu, jež umožňovala vysvětlit nerovnost školních výsledků dětí pocházejících z odlišných sociálních tříd tak, že usouvztážnila studijní úspěchy, tj. specifické zisky, které mohou děti z různých sociálních tříd a třídních frakcí získávat na vzdělávacím trhu, a distribuci kulturního kapitálu mezi společenské třídy a jejich frakce. Toto východisko se rozchází jak s premisami všeobecně sdíleného náhledu, podle něhož je úspěch nebo selhání ve škole výsledkem vrozených schopností, tak s postuláty teorií lidského kapitálu. Ekonomům zdánlivě náleží zásluhy za to, že si explicitně položili otázku, jak se k sobě mají zisky z investic do vzdělání a zisky z ekonomických investic a jak se tento vztah vyvíjí. Jejich výměr zisků z investic do vzdělání však bere v potaz pouze *peněžitě* investice a výnosy nebo to, co lze na peníze přímo převést, jako jsou náklady na školní vzdělání a peněžní prostředky odpovídající času věnovanému studiu. Nejsou schopni vysvětlit rozdílný význam, kterého ekonomické a kulturní investice nabývají pro různé aktéry a sociální třídy, protože nepracují se systematickým popisem struktury rozdílných možností zisku, které těmto aktérům nebo třídám poskytují různé trhy jako funkci objemu a složení jejich aktiv (viz zvláště Becker 1964). Kromě toho neuvádějí do spojitosti strategie investic do vzdělání s celou řadou dalších vzdělávacích strategií a se systémem reprodukčních strategií. Dochází tak nevyhnutelně k paradoxu, že teoretikové lidského kapitálu nechávají bez povšimnutí nejskrytější a sociálně nejvíce determinované investice do vzdělání, totiž přenosy kulturního

<sup>7</sup> Když mluvíme (tak jako teď já) o konceptech pro koncepty samotné, a nikoli o jejich výzkumném využití, vždy podstupujeme riziko, že výsledek bude schematický a formální, tzn. „teoretický“ v onom běžném a běžně přijímaném slova smyslu.

kapitálu v rodině. Jejich zkoumání vztahu mezi schopností vzdělávat se a investicemi do vzdělání tudíž ukazují, že si nejsou vědomi toho, že schopnost nebo nadání je samo produktem investovaného času a kulturního kapitálu (ibid.: 63–69). Není divu, že když se pak pokoušejí zhodnotit zisky z investic do vzdělání, mohou brát v potaz pouze výdělečnost nákladů na vzdělání pro společnost jako celek, „sociální míru návratnosti“ nebo „sociální výnos ze vzdělání poměřovaný účinky na domácí produktivitu“ (ibid.: 121, 155). Tato typicky funkcionalistická definice funkcí vzdělání nebere v potaz to, jak vzdělávací systém přispívá k reprodukci sociální struktury tím, že stvrzuje dědičnost kulturního kapitálu. Definice lidského kapitálu tak přes své humanistické konotace od počátku nevybočuje z mezí ekonomismu a přehlíží mimo jiné to, že studijní výnos z podílu na vzdělávání závisí na kulturním kapitálu již dříve investovaném rodinou. Ekonomické a sociální výnosy z akademických titulů navíc závisejí na sociálním kapitálu, který se opět dědí a kterým lze tyto výnosy pojistit.

## ZTĚLESNĚNÝ KULTURNÍ KAPITÁL

Většinu vlastností kulturního kapitálu lze odvodit z toho, že ve svém základním stavu je spojen s tělem a vyžaduje ztělesnění. Akumulace kulturního kapitálu v jeho ztělesněném stavu, tj. ve formě, kterou nazýváme kulturou, kultivací, *Bildung*, předpokládá proces ztělesnění, inkorporace, který vzhledem k tomu, že vyžaduje práci na jeho vštěpování a vstřebávání, stojí čas, jež musí osobně vynaložit sám investor. Podobně jako vypracované svaly nebo opálenou kůži nelze ani ztělesněný kulturní kapitál nabýt z druhé ruky (takže jsou vyloučeny projevy delegování).

Proces nabývání je prací na sobě (sebezdokonalováním), úsilím, které předpokládá osobní investici, takže se platí, jak říkají Francouzi, vlastní osobou („*on paie de sa personne*“), což jsou náklady časové, ale též náklady oné sociálně konstituované formy libida, *libida sciendi*,<sup>8</sup> se vším strádáním, odříkáním a obětmi,

<sup>8</sup> [Pozn. překl.: Lat. „touhy po poznání“, „touhy vědět“.]

kteřé taková investice může vyžadovat. Z toho vyplývá, že nejméně nepřesným způsobem měření kulturního kapitálu je to, které kritériem činí délku jeho nabývání – samozřejmě pokud tuto délku neomezujeme pouze na školní docházku. Do výpočtu je třeba zahrnout i předškolní domácí vzdělávání, a to tak, že se mu přičte pozitivní hodnota (časový zisk, náskok) nebo hodnota negativní (když představuje ztracený čas, a to dvojnásob, když na nápravu je třeba vynaložit více času) podle toho, jak toto studium odpovídá požadavkům vzdělávacího trhu.<sup>9</sup>

Tento ztělesněný kapitál, vnějškové bohatství proměněné v bytostnou součást osoby, v habitus, nelze (na rozdíl od peněz, vlastnických práv, a dokonce i šlechtických titulů) převést během okamžiku darem ani závětí, koupí ani výměnou. Z toho vyplývá, že využití nebo zmocnění se kulturního kapitálu představuje zvláštní problém pro držitele ekonomického nebo politického kapitálu, ať už se jedná o soukromé mecenáše, nebo naopak o podnikatele, kteří zaměstnávají vedoucí pracovníky („*cadres*“) vybavené specifickými kulturními kompetencemi (o nových státních mecenáších nemluvě). Jak lze tento kapitál, tak úzce svázaný s jednotlivcem, koupit, aniž by se musel koupit tento jedinec, čímž by se vytratil křivený legitimizační účinek, založený na zastření závislosti? Jak lze tento kapitál nashromáždit, aniž by se shromáždili jeho držitelé (některé typy podnikání to vyžadují), což s sebou může nést spoustu nežádoucích následků?

V závislosti na daném období, společnosti a sociální třídě lze kulturní kapitál v různé míře získat i bez záměrného vštěpování, a tedy i zcela nevědomě. Vždy však zůstává poznamenán prvotními podmínkami svého nabývání, které zanechávají více či méně viditelné stopy (například výslovnost typickou pro určitou třídu nebo kraj), a umožňují tak určit jeho zvláštní hodnotu. Ztělesněný

<sup>9</sup> Toto tvrzení neimplikuje uznání hodnot školních výsledků. Všírá si pouze vztahu, který reálně existuje mezi jistým kulturním kapitálem a pravidly vzdělávacího trhu. Dispozice, kterým ve vzdělávacím systému připadá negativní hodnota, mohou mít na jiných trzích – pochopitelně především v rámci vztahů ve školní třídě – velmi vysokou hodnotu.

kulturní kapitál nelze nashromáždit nad rámec schopností přisvojení, kterými disponuje jednotlivý aktér; upadá i zaniká se svým nositelem (s jeho biologickou kapacitou, jeho pamětí atd.). Jelikož je tento kapitál různými způsoby spojen s osobou v její biologické singularitě a je předmětem dědičného přenosu, jehož fungování je vždy skryté a často zcela neviditelné, vymyká se starému a vžitému rozlišení, které zavedlo řecké právo, mezi zděděnými vlastnostmi (*ta patróa*) a vlastnostmi získanými (*ta epiktéta*), tedy těmi, které jedinec ke svému dědictví přidává. Spojuje tudíž prestiž vrozené vlastnosti s hodnotou jejího nabývání. Jelikož sociální podmínky, za nichž je ztělesněný kulturní kapitál přenášán a získáván, jsou skrytější než u ekonomického kapitálu, je ztělesněný kulturní kapitál předurčen k tomu, fungovat jako symbolický kapitál, tedy nebýt rozpoznáván jako kapitál, nýbrž jako legitimní schopnost či autorita. Tak je tomu například na manželském trhu a vůbec na všech trzích, na nichž se ekonomickému kapitálu nedostává plného uznání, ať už se jedná o kulturní statky jako velké umělecké sbírky nebo velké kulturní nadace nebo o sociální péči s její ekonomikou dobročinnosti a daru. Zvláštní symbolická logika distinkce zajišťuje navíc nositelům velkého kulturního kapitálu další hmotné a symbolické zisky: jakákoli kulturní dovednost (například dovednost číst ve světě negramotných) odvozuje svou vzácnou hodnotu (*valeur de rareté*) od své pozice v rámci distribuce kulturního kapitálu a přináší svému nositeli zisk distinkce. Jinak řečeno, podíl na zisku, který vzácný kulturní kapitál skýtá v třídně rozdělených společnostech, se vposledku zakládá na tom, že ne všichni jednotlivci disponují ekonomickými a kulturními prostředky nezbytnými k tomu, aby prodloužili vzdělávání svých dětí nad minimum, které je potřebné k reprodukci pracovní síly s aktuálně nejmenší hodnotou.<sup>10</sup>

Skutečná účinnost kapitálu (ve smyslu prostředků k osvojování si výsledků akumulované práce v objektivizovaném stavu,

<sup>10</sup> V relativně nediferencované společnosti, v níž je přístup k prostředkům umožňujícím přisvojit si kulturní dědictví distribuován velmi rovnoměrně, ztělesněná kultura tuto funkci kulturního kapitálu, tj. prostředku získávání zvláštních výhod, nemá.

jimiž daný jedinec disponuje) tak závisí na formě, jakou se distribuují prostředky k získávání akumulovaných a objektivně dostupných zdrojů. Vztah přisvojení mezi jednotlivcem a objektivně dostupnými zdroji (a tedy i zisky, které z těchto zdrojů plynou) je zprostředkován vztahem (objektivního a/nebo subjektivního) soupeření mezi jednotlivcem a ostatními držiteli kapitálu, kteří zápasí o tytéž statky; v rámci tohoto vztahu vzniká vzácná hodnota – a jejím prostřednictvím i hodnota sociální. Struktura pole, tedy nerovnoměrná distribuce kapitálu, je zdrojem specifických účinků kapitálu, zdrojem jak přisvojování si zisků, tak moci vnutit druhým pravidla fungování pole, která jsou pro kapitál a jeho reprodukci nejvýhodnější.

Hlavní princip symbolické účinnosti kulturního kapitálu však nepochybně spočívá v logice jeho přenosu. Na jedné straně závisí proces přisvojení si objektivizovaného kulturního kapitálu i čas k tomu potřebný především na kulturním kapitálu ztělesněném v celé rodině – kromě jiného prostřednictvím obecného Arrowova efektu (*l'effet Arrow généralisé*) a všech forem implicitního přenosu.<sup>11</sup> Na straně druhé pak prvotní akumulace kulturního kapitálu (což je podmínka rychlé a snadné akumulace všech druhů využitelného kulturního kapitálu) začíná ihned, bez prodlev a ztraceného času, jen pro děti z rodin vybavených silným kulturním kapitálem. V takovém případě se doba akumulace překrývá

<sup>11</sup> To, čemu říkám obecný Arrowův efekt [pozn. překl.: podle Kennetha J. Arrowa, který proti Josephu A. Schumpeterovi argumentoval, že podnět k investování do inovací je větší, pokud inovaci předchází konkurence, a nikoli monopol, a formuloval zákony inerčních tendencí monopolních společností], tj. fakt, že všechny kulturní statky – obrazy, památky, stroje a všechny předměty utvořené člověkem, a zvláště ty, které jsou součástí dětského prostředí – mají vzdělávací účinek už pouhým faktem své existence, je nepochybně jedním ze strukturálních faktorů v pozadí „prudkého nárůstu vzdělání“. Nárůst kulturního kapitálu akumulovaného v objektivizovaném stavu takto automaticky zvyšuje vzdělávací účinek, který takové prostředí vykonává. Připočteme-li k tomu fakt, že ztělesněný kulturní kapitál se neustále navyšuje, je patrné, že vzdělávací systém může s každou generací považovat více věcí za samozřejmé. To, že tatáž investice do vzdělání přináší stále lepší výsledky, je (spolu s cyklickými faktory spojenými s účinky přeměny kapitálu) jedním ze strukturálních faktorů vedoucích k inflaci akademických titulů.

s celou dobou socializace. Z toho vyplývá, že přenos kulturního kapitálu je nepochybně nejlépe skrytou formou dědičného přenosu kapitálu, a dostává se mu proto úměrně větší váhy v systému reprodukčních strategií, neboť přímé, viditelné formy přenosu bývají více cenzurovány a kontrolovány.

Z toho je okamžitě patrné, že spojnicí mezi ekonomickým a kulturním kapitálem tvoří čas potřebný k získání kapitálu. Rozdíly v kulturním kapitálu rodin zahrnují zaprvé rozdíly ve věku, v němž počíná proces přenosu a akumulace – přičemž krajním případem je plné využití biologicky dostupného času, takže maximum volného času se zužitkuje v maximu kulturního kapitálu –, a zadruhé v takto definované schopnosti dostat specificky kulturním nárokům na zdoluhavý proces osvojování. V součinnosti s tím závisí navíc doba, po jakou si může daný jedinec prodlužovat proces osvojování, na délce období, kdy mu může jeho rodina volný čas – tj. čas osvobozený od ekonomické nutnosti, který je podmínkou prvotní akumulace – dopřát (tento čas lze hodnotit jako handicap, jež je později třeba vyrovnat).

## OBJEKTIVIZOVANÝ KULTURNÍ KAPITÁL

Kulturní kapitál ve svém objektivizovaném stavu se vyznačuje řadou vlastností, které lze definovat pouze ve vztahu ke kulturnímu kapitálu v jeho ztělesněné formě. Kulturní kapitál objektivizovaný v hmotných předmětech a médiích, jako jsou spisy, obrazy, památky, nástroje atd., je materiálně přenositelný. Sbírkou obrazů lze například přenést stejně snadno jako ekonomický kapitál (možná i lépe, neboť převod kapitálu je zde skrytější). To, co lze převést, je však ve skutečnosti vlastnické právo, a nikoli (nebo ne nutně) to, co tvoří podmínku pro specifické přisvojení věci, totiž vlastnictví prostředků nutných pro „spotřebu“ obrazu či použití stroje; rovněž toto vlastnictví, které není ničím jiným než ztělesněným kapitálem, podléhá zákonům přenosu.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Jako živá sociální instituce je kulturní předmět současně sociálně ustaveným hmotným předmětem i zvláštním druhem habitu, pro nějž je [jako předmět] určen.



Kulturní statky jsou tedy přisvojitelné jednak materiálně – což předpokládá ekonomický kapitál, jednak symbolicky – což předpokládá kapitál kulturní. Z toho vyplývá, že vlastník výrobních prostředků musí nalézt způsob, jak si přisvojit buď ztělesněný kapitál, který je podmínkou specifického přisvojení, nebo služby vlastníků tohoto kapitálu. Chce-li vlastnit stroje, potřebuje pouze ekonomický kapitál; chce-li si je přivlastnit a užívat je v souladu s jejich specifickým účelem (vymezeným prostřednictvím kulturního kapitálu vědeckého nebo technického typu, který je v nich inkorporovaný), musí získat přístup ke ztělesněnému kulturnímu kapitálu, a to buď osobně, nebo něčím prostřednictvím. Zde bezpochyby leží základy ambivalentního statusu vedoucích pracovníků a inženýrů. Zdůrazníme-li fakt, že tito pracovníci v přísně ekonomickém smyslu nevlastní výrobní prostředky, které používají, a že ze svého vlastního kulturního kapitálu čerpají zisk jen tím, že prodávají služby a výsledky, které tento kapitál umožňuje, pak je budeme řadit k ovládaným skupinám. Pokud naopak zdůrazníme, že čerpají zisk z užívání zvláštní formy kapitálu, zařadíme je ke skupinám ovládajícím. Všechno naznačuje, že s tím, jak narůstá kulturní kapitál inkorporovaný ve výrobních prostředcích (a s ním i doba získávání kvalifikace potřebná k přisvojení tohoto kapitálu), měla by se zvyšovat rovněž kolektivní moc držitelů kulturního kapitálu. Tomu ovšem brání skutečnost, že držitelé dominantního typu kapitálu (kapitálu ekonomického) jsou schopni přimět držitele kulturního kapitálu, aby si vzájemně konkurovali. (Držitelé kulturního kapitálu navíc inklinují k soupeření kvůli samým podmínkám, za nichž jsou vybíráni a školeni, a to především vlivem logiky konkurzů i akademických soutěží.)

Hmotný předmět – například umělecké dílo ve své materialitě – může být od habitu, pro nějž bylo zamýšleno, odděleno v prostoru (např. dogonská socha) nebo čase (např. malba od Simona Martiniho). Pro dějiny umění z toho vyplývá základní hledisko: účinku (nikoli ovšem funkci), který mělo dílo vyvolávat – například formě víry, již mělo probouzet – a který je skutečným základem vědomé či nevědomé volby použitých prostředků (techniky, barev atd.), a tedy i formy samotné, je možné porozumět jen tehdy, ptáme-li se přinejmenším zkusmo po habitu, na jehož podkladě dílo „fungovalo“.

Kulturní kapitál v objektivizovaném stavu tak navenek vykazuje všechny rysy autonomního, koherentního světa, který je sice výsledkem historického dění, řídí se ovšem svými vlastními zákony, přesahujícími vůli jednotlivce. Tento kapitál, jak dobře ukazuje příklad jazyka, tudíž zůstává neredukovatelný na to, co si může jedinec, anebo i skupina úhrnně přisvojit (tj. přesahuje kulturní kapitál ztělesněný jednotlivým vlastníkem či úhrnem všech vlastníků). Neměli bychom však zároveň zapomínat, že objektivizovaný kulturní kapitál existuje jako symbolicky i materiálně aktivní a účinný kapitál jen tehdy, když si jej osvojují a zacházejí s ním jednotlivci; ti jej používají jako zbraň i vklad v bojích, které se svádějí v polích kulturní produkce (uměleckém, vědeckém atd.) a v poli sociálních tříd. V těchto bojích disponují jednotlivci silou a dosahují zisků úměrně tomu, jak tento objektivizovaný kapitál ovládají, a tedy i vzhledem ke svému ztělesněnému kapitálu.<sup>13</sup>

#### INSTITUCIONALIZOVANÝ KULTURNÍ KAPITÁL

Objektivizace kulturního kapitálu ve formě akademických titulů je jeden ze způsobů, jak neutralizovat některé vlastnosti kulturního kapitálu, které vyplývají z toho, že ve ztělesněné formě je omezen týmiž biologickými hranicemi jako jeho nositel. Tato objektivizace je tím, co odlišuje kapitál samouka, který může být kdykoli zpochybněn, nebo i kulturní kapitál šlechtice, který může na směnném trhu vyšší společnosti poskytovat jen nejisté zisky proměnlivé hodnoty, a kulturní kapitál akademicky potvrzený zákonně garantovanými tituly, formálně nezávislými na osobě nositele. Pomocí akademických titulů – dokladů kulturní kompetence, které svému nositeli udělují ve vztahu ke kultuře smluvenou, stálou a zákonně garantovanou hodnotu – vytváří sociální alchymie formu kulturního kapitálu, která se vyznačuje relativní autonomií,

<sup>13</sup> Dialektický vztah mezi objektivizovaným kulturním kapitálem – jehož formou *par excellence* je psaní – a ztělesněným kulturním kapitálem se obvykle zjednodušuje vzrušeným líčením toho, jak je duch znehodnocován literou, život stagnací, tvorba rutinou, grácie tíhou.

a to nejen ve vztahu k jejímu nositeli, ale dokonce i ve vztahu ke kulturnímu kapitálu, který tento nositel v dané chvíli skutečně vlastní. Kulturní kapitál se ustavuje kolektivní magií, podobně jako se podle Merleau-Pontyho mrtví stávají institucí pro živé prostřednictvím rituálu truchlení. Stačí si vzpomenout na přijímací řízení, při nichž se z kontinua nekonečně malých rozdílů mezi jednotlivými výkony vydělí rozdíly absolutní, zřetelné a trvalé, jako například ten, který odliší posledního úspěšného kandidáta od prvního neúspěšného a ustaví esenciální rozdíl mezi oficiálně uznanou, zaručenou kompetencí a prostým kulturním kapitálem, který je třeba neustále prokazovat. V tomto případě je ihned patrné, jak se s touto institucionalizovanou mocí pojí performativní magie: moc činit, že lidé vidí a věří, nebo zkrátka moc prokázat uznání.

Tím, že akademické tituly propůjčují institucionální uznání kulturnímu kapitálu, jehož vlastníkem je daný jednotlivec, umožňují též nositele těchto titulů srovnávat, a dokonce je směňovat (tak, že jeden nastupuje za druhého). Jelikož určitý akademický kapitál má zaručenu jistou peněžní hodnotu, je navíc možné stanovit „směnný kurz“ mezi kulturním kapitálem a ekonomickým kapitálem. Jako výsledek konverze ekonomického kapitálu na kulturní kapitál stanovuje akademický titul z hlediska kulturního kapitálu hodnotu nositele daného titulu ve srovnání s ostatními nositeli titulů a stejně tak i peněžní hodnotu, za niž může být na trhu práce směněn; investice do vysokoškolského vzdělání nemá žádný smysl, pokud není objektivně zaručena alespoň minimální vratnost prvotní konverze ekonomického kapitálu na ten kulturní. Jelikož hmotné a symbolické zisky, které akademické tituly zaručují, závisí také na jejich vzácnosti, může se stát, že investice do času a úsilí na jejich získání budou méně ziskové, než se původně dalo očekávat; tak tomu je, když se kurz mezi akademickým a ekonomickým kapitálem fakticky změní. Strategie směňování ekonomického kapitálu na kapitál kulturní, jež patří ke krátkodobým faktorům prudkého nárůstu vzdělání a inflace akademických titulů, se řídí změnami ve struktuře možností zisku, které různé formy kapitálu poskytují.

## SOCIÁLNÍ KAPITÁL

Sociální kapitál je úhrn aktuálních nebo potenciálních zdrojů, které jsou spojeny s možností disponovat trvalou sítí více či méně institucionalizovaných vztahů vzájemné známosti a uznání – jinými slovy: s příslušností k jisté skupině.<sup>14</sup> Prostřednictvím společně vlastněného kapitálu poskytuje tato příslušnost každému členu podporu, „kredit“ v různých smyslech tohoto slova. Tyto vztahy existují pouze v praktickém stavu, na základě hmotných a/nebo symbolických směn, díky nimž se udržují. Mohou se též sociálně institucionalizovat a zaručit užitím společného jména (jména rodiny, sociální třídy, kmene, školy, strany atd.) a celou řadou ustavujících aktů, jejichž záměrem je jak určit, tak formovat ty, kteří je podstupují; v tomto případě se tyto vztahy více či méně skutečně odehrávají, a tím i udržují a stvrzují vzájemnými směňováním. Tím, že jsou nerozlučně spjaty s hmotnými a symbolickými směňováním, jejichž nastolení a zachovávání předpokládá stále potvrzování (*re-connaissance*) vzájemné blízkosti aktérů, jsou též částečně neredukovatelné na objektivní vztahy blízkosti ve fyzickém (geografickém) smyslu, a dokonce i ve smyslu ekonomickém a sociálním.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ani pojem sociálního kapitálu nevyrostl z čistě teoretické práce, a už vůbec ne z analogického rozšíření ekonomických konceptů. Vyvstal z potřeby pojmenovat princip sociálních účinků, které lze sice zřetelně pozorovat na úrovni jednotlivců (na niž nevyhnutelně probíhá statistický průzkum), které však zároveň nelze zjednodušit na množinu vlastností, jimiž jednotlivec individuálně disponuje. Tyto účinky, v nichž spontánní sociologie ráda spatřuje působení „konexí“, jsou obzvláště patrné v těch případech, kdy různí jedinci dosahují velmi rozdílných zisků na základě prakticky téhož (ekonomického nebo kulturního) kapitálu, a to podle toho, do jaké míry jsou s to k vlastnímu užítu mobilizovat kapitál více či méně institucionalizované a více či méně kapitálově silné skupiny (rodiny, absolventů elitní školy, výběrového klubu, šlechty).

<sup>15</sup> Rovněž sousedským vztahům se samozřejmě může dostat elementární formy institucionalizace. Například ve francouzské provincii Béarn nebo v Baskicku se sousedům, *lous besis* (slovo, které ve starších textech označuje zákonné obyvatele vesnice, právoplatné členy shromáždění), dostává podle poměrně pevně kodifikovaných pravidel explicitního jmenování a příslušných funkcí, obzvláště pro významné sociální obřady (pohřby, svatby atd.), podle hodnoty („první soused“, „druhý

Objem sociálního kapitálu, kterým daný aktér disponuje, tak závisí na velikosti sítě konexí, které může účinně mobilizovat, a na objemu (ekonomického, kulturního nebo symbolického) kapitálu, kterým disponuje každý z těch, s nimiž je tento člověk ve spojení.<sup>16</sup> To znamená, že sociální kapitál sice nelze zcela redukovat na ekonomický a kulturní kapitál, kterým daný aktér anebo i celý soubor s ním spojených aktérů disponuje, není ale zároveň na těchto druhích kapitálu zcela nezávislý, protože směny ustanovující vzájemné uznání předpokládají uznání minimální míry objektivní stejnorodosti a protože tento kapitál má multiplikační efekt na kapitál, který daný aktér vlastní sám za sebe.

Zisky plynoucí z příslušnosti ke skupině tvoří základ solidarity, která tyto zisky umožňuje.<sup>17</sup> To neznámá, že jsou jako takové vědomě sledovány – a to dokonce ani v případě exkluzivních klubů, které vznikají záměrně proto, aby soustředily sociální kapitál, a umožnily tak plně využít jeho zmnožující účinek a zajistily zisky plynoucí z členství – zisky hmotné, jako jsou všechny druhy služeb vyplývající z výhodných vztahů, i symbolické, jako jsou ty, které plynou ze spojení s význačnou, prestižní skupinou.

Existence sítě konexí, a to představuje charakteristický rys každé sociální formace, není přirozenou daností, a dokonce ani sociální daností v tom smyslu, že by byla jednou provždy utvořena prvotním aktem ustavení (*un acte initial d'institution*), v případě

soused" atd.). Ale i v tomto případě se skutečně fungující vztahy zřídka kryjí se vztahy sociálně institucionalizovanými.

<sup>16</sup> Vystupování (držení těla, výslovnost atd.) lze začlenit do sociálního kapitálu potud, pokud prostřednictvím režimu osvojení, jež naznačují, poukazují na počáteční příslušnost k více či méně prestižní skupině.

<sup>17</sup> Národněosvobozenecké hnutí nebo nacionalistické ideologie nelze vysvětlit pouze poukazem na čistě ekonomické zisky, tj. na anticipaci zisků, které by mohly plynout z přerozdělení části bohatství ve prospěch domácích občanů (nacionalizace) a ze znovuzískání dobře placených míst (viz Breton 1964). K těmto specificky ekonomickým anticipovaným ziskům, které vysvětlují pouze nacionalismus privilegiovaných tříd, se musí přičíst velmi reálné a bezprostřední zisky plynoucí z příslušnosti (ze sociálního kapitálu); tyto zisky jsou proporcčně vyšší pro ty, kteří v sociální hierarchii zaujímají nízké postavení („chudí bílí“), či přesněji řečeno, kteří jsou více ohroženi ekonomickým a sociálním propadem.

rodinné skupiny reprezentovaným genealogickým vymezením příbuzenských vztahů. Síť konexí je výsledkem nepřetržité snahy o jejich ustavení, při níž nejdůležitější momenty představují ustanovující rituály, často chybně popisované jako rituály přechodové. Tato snaha je pro produkci a reprodukci trvalých výhodných vztahů, zajišťujících hmotné nebo symbolické zisky, nezbytná (Bourdieu 1982). Jinými slovy: síť vztahů je výsledkem individuálních nebo kolektivních investičních strategií, jejichž vědomým či neuvědomovaným záměrem je to, aby ustavily nebo reprodukovaly krátkodobě či dlouhodobě přímo využitelné sociální vztahy – to jest aby nahodilily vztahy, sousedské, pracovní nebo příbuzenské, přeměnily na vztahy nutné a zároveň výběrové, které v sobě zahrnují trvalé závazky, ať už subjektivně pociťované (pocit vděčnosti, úcty, přátelství atd.) nebo institucionálně zaručené (práva). Tato přeměna se děje prostřednictvím alchymie *zasvěcení*, symbolického ustavení, jehož původcem je sociální instituce (příbuzenská – být bratr, sestra, bratranec atd. – nebo jiná – status rytíře, dědice, stařešiny atd.) a které se ustavičně reprodukuje pomocí směny (darů, slov, žen atd.) – směny, již toto zasvěcení usnadňuje a která zároveň předpokládá i vytváří vzájemnou známost a uznání. Směna tak přeměňuje věci ve znaky uznání a prostřednictvím implikovaného vzájemného uznání a uznání příslušnosti ke skupině tuto skupinu reprodukuje. Směna zároveň znovu potvrzuje hranice skupiny, tedy hranice, za nimiž se konstitutivní směny – obchodní transakce, sdílení společného stolu, manželství – odehrávat nemohou. Každý člen skupiny je tak učiněn strážcem jejích hranic: jelikož s každým novým vstupem do skupiny je v sázce vymezení kritérií tohoto vstupu, může každý člen skupinu pozměnit, když nějakou formou mezaliance změní hranice legitimních směn. Je zcela logické, že ve většině společností je příprava a uzavírání sňatků věcí celé skupiny, a nikoli pouze jednotlivců, kterých se přímo týká. S přijetím nových členů do rodiny, klanu nebo klubu se v sázku dává celá definice skupiny, tj. podmínky vstupu, její hranice i identita, a vystavuje se předefinování, změně nebo znehodnocení. I když tak jako v moderních společnostech rodiny ztrácí monopol na iniciaci směn, které mohou vést k trvalým vztahům

(ať už sociálně potvrzeným, jako jsou sňatky, nebo nikoli), mohou tyto směny stále ovládat, ač se celkově řídí logikou volného trhu. Činí tak pomocí všech zvyklostí, jejichž účelem je podporovat směny legitimní a zabráňovat těm nelegitimním tím, že vytvářejí příležitosti (setkání, plavby, hony, večírky, recepce), místa (luxusní čtvrti, výběrové školy, kluby atd.) nebo praxe (společenské hry, kulturní obřady, noblesní sporty atd.), které umožňují zdánlivě náhodné shromažďování jednotlivců co nejvíce stejnorodých ve všech ohledech relevantních pro existenci a stálost dané skupiny.

Reprodukce sociálního kapitálu předpokládá neutuchající úsilí o společenskost, nepřetržitou řadu směn, při nichž se stále znovu potvrzuje vzájemné uznání. Tato práce s sebou nese náklady v podobě času a energie, a tedy přímo či nepřímo i výdaje ekonomického kapitálu. Není přitom výnosná, a ostatně ani myslitelná, aniž by se do ní neinvestovala specifická kompetence (znalost genealogických vztahů a reálných konexí stejně jako obratnost při jejich využívání) a nabytá dispozice pro získávání a udržování této kompetence, které tvoří nedílnou součást tohoto kapitálu.<sup>18</sup> To je jeden z důvodů, proč výnosnost této práce na navyšování a udržování sociálního kapitálu vzrůstá úměrně s jeho množstvím. Jelikož sociální kapitál vyplývající ze vztahu s osobou obdařenou velkým kapitálem (převážně sociálním, ale též kulturním, a dokonce i ekonomickým) je o to větší, oč větší je její kapitál, mohou držitelé dědičného sociálního kapitálu, symbolizovaného velkým jménem, snadno převádět všechny náhodné vztahy na trvalé. Tito lidé jsou pro svůj sociální kapitál vyhledáváni, a protože jsou známí, stojí za to se s nimi znát („To je můj dobrý známý“). Nepotřebují se seznamovat, aby měli známosti: mají více známých, než jich sami znají, a pokud zapracují na navazování styků, je tato práce vysoce produktivní.

Každá skupina disponuje více či méně ustavenými formami pověření (*délégation*), jež jí umožňují soustředit veškerý sociální

<sup>18</sup> Lze důvodně předpokládat, že socializační nebo obecněji vztahové dispozice jsou mezi sociálními třídami a v rámci jednotlivých tříd i mezi frakcemi různého původu rozděleny velmi nerovnoměrně.

kapitál, který tvoří základ existence této skupiny (rodiny nebo národa, ale též spolku nebo strany), v rukou jednotlivce či malé skupiny jednotlivců. Tomuto zplnomocněnému zástupci, nadanému „*plena potestas agendi et loquendi*“,<sup>19</sup> se dostává mandátu skupinu reprezentovat, mluvit i jednat jejím jménem, a tak s pomocí kolektivně vlastněného kapitálu uplatňovat moc nesouměřitelnou s osobním přínosem jednotlivce. Na nejelementárnější úrovni institucionalizace je takto hlava rodiny, *pater familias*, její nejstarší člen mlčky uznáván za toho, kdo je při oficiálních příležitostech oprávněn mluvit jejím jménem. Toto difuzní pověření vyžaduje, aby vůdce vystoupil na obranu kolektivní cti, když se čest nejslabšího člena ocitne v ohrožení. Institucionalizované pověření, které zajišťuje koncentraci sociálního kapitálu, však navíc účinkuje tak, že omezuje následky individuálních poklesků, když explicitně vymezuje závazky jednotlivců a opravňuje rozpoznávaného mluvčího, aby chránil celou skupinu před diskreditací tím, že prohřešivší se jedince vyloučí nebo vyobcuje.

Nemá-li vnitřní soupeření o monopol na legitimní reprezentaci skupiny ohrozit udržování a akumulaci kapitálu, který je jejím základem, musí její členové regulovat podmínky, za nichž lze získat právo prohlásit se za člena skupiny, a především stát se reprezentantem (delegátem, zplnomocněncem, mluvčím atd.) celé skupiny, a tím vložit do hry její sociální kapitál. Šlechtický titul je formou *par excellence* institucionalizovaného sociálního kapitálu, který natrvalo zaručuje specifickou formu sociálního vztahu. Jeden z paradoxů principu pověření spočívá v tom, že pověřený jedinec může vůči skupině (a do jisté míry i proti ní) uplatňovat tu moc, kterou mu tato skupina umožňuje soustředit. (To platí obzvlášť v těch krajních případech, kdy zplnomocněný jedinec skupinu, která jej stvořila, sám stvořil a tato skupina současně existuje jen jeho prostřednictvím.) Mechanismy pověření a reprezentace (v divadelním i právním smyslu) představují jeden z předpokladů pro koncentraci sociálního kapitálu. To platí tím více, čím je skupina větší a moc jejích členů menší, neboť se touto

<sup>19</sup> [Pozn. překl.: Plná moc jednat a mluvit.]

koncentrací umožňuje, aby mnoho různých izolovaných jedinců jednalo jako jeden muž, neomezeno prostorem a časem. Tytéž mechanismy jsou však rovněž zdrojem možné zpronevěry a zneužití kapitálu, jehož shromažďování umožňuje.

Možnost zneužití sociálního kapitálu spočívá ve faktu, že skupina jako celek může být reprezentována (v různých významech toho slova) podskupinou *nobiles*,<sup>20</sup> „známých lidí“, která je jasně vymezená a pro všechny viditelná, všem známá a všemi uznávaná. Tato podskupina, jejímž vzorovým příkladem je šlechta, může mluvit jménem celé skupiny, reprezentovat ji a jejím jménem uplatňovat moc. Urozený je zosobněním skupiny; nese jméno skupiny, které jí sám propůjčil (metonymie spojující urozeného se skupinou je patrná u Shakespeara, když nazývají Kleopatru „Egyptem“ nebo francouzského krále „Francií“; anebo u Racina, když se Pyrrhovi říká „Épeiros“). Jménem urozeného a prostřednictvím rozdílu, který toto jméno nastoluje, jsou známi a rozpoznáváni členové jeho skupiny, leníci, jakož i země a tvrze. Podobně fenomény jako „kult osobnosti“ nebo ztotožňování se politických stran, odborů či hnutí se svými lídry jsou latentně přítomny v samotné logice reprezentace. To vše vede k situaci, kdy označující nahrazuje označované, mluvčí skupinu, již má vyjadřovat, a to zejména proto, že jeho vysoké postavení, „význačnost“ a viditelnost tvoří podstatnou, ne-li nejpodstatnější část této moci, která díky tomu, že ji zcela určuje logika známosti a uznání, je zásadně mocí symbolickou. Další důvod spočívá pak v tom, že reprezentant, znak, emblém může znamenat a vytvářet celou skutečnost skupin, které svou reálnou sociální existenci získávají výhradně prostřednictvím reprezentace.<sup>21</sup>

## KONVERZE

Různé typu kapitálu lze odvodit z *ekonomického kapitálu*, avšak pouze za cenu většího či menšího transformačního úsilí, které je

nezbytné pro to, aby vznikl typ moci účinný v daném poli. Například některé statky a služby lze získat pomocí ekonomického kapitálu přímo, bez dodatečných nákladů; jiné si však lze opatřit pouze na základě sociálního kapitálu vztahů (nebo společenských závazků). Takové vztahy nelze uplatnit okamžitě, v příhodné chvíli, pokud už se neustavily a neudržovaly dlouhou dobu, a tedy mimo čas svého využití, jako by byly cílem samy o sobě. Vyžadují tudíž investici do sociability, která je nutně dlouhodobá, neboť časová prodleva je jedním z faktorů přeměny prostého dluhu v uznání onoho neurčitěho závazku, jemuž se říká vděčnost.<sup>22</sup> Na rozdíl od cynické, avšak hospodárné transparentnosti ekonomických směn, při nichž rovnocenné hodnoty mění majitele v témže okamžiku, jsou sociální směny zásadně mnohoznačné, když předpokládají nerozpoznání či, jinými slovy, formu důvěry

<sup>22</sup> Abych předešel možnému nedorozumění, měl bych upřesnit, že zmíněná investice nemá být chápána jako vypočítavé sledování zisku, ale že je s největší pravděpodobností zakoušena v rámci logiky emocionální investice, tedy jako vztah, který je jak nutný, tak nezajímavý. Historikové (a to i ti, kteří jsou jako E. P. Thompson [pozn. překl.: mj. autor slavné práce *The Making of the English Working Class*, Utváření anglické dělnické třídy, 1963] zvláště vnímají k symbolickým účinkům) to ne vždy berou v potaz a mají sklon chápat symbolické praxe – například napudrované paruky a všechny propriety funkce – jako otevřené strategie dominance, které se staví na odív (pohledu zdola), a velkorysé nebo charitativní jednání interpretovat jako „vypočítavou politiku třídního usmiřování“. Tento naivně machiavellistický názor zapomíná na to, že objektivním zájmem může nejlépe odpovídat právě to jednání, které je nejpřírodnější a nezajímavé. Mnoho polí – a zvláště ta, která (jako například pole kulturní produkce) odmítají zájem a jakýkoli druh kalkulace – poskytuje plné uznání a s ním i posvěcení, které zaručuje úspěch, jen těm, kteří se vyznačují bezprostřední konformitou svých investic, znamením upřímnosti a oddanosti základním principům pole. Bylo by veskrze chybné charakterizovat volby habitu, které vedou umělce, spisovatele nebo badatele k jejich přirozené pozici (tj. volby tématu, stylu, žánru atd.), jako racionální strategii a cynickou vypočítavost. To platí i přesto, že například opuštění jedné školy, specializace nebo jednoho žánru pro druhý, kvazináboženské konverze, které jsou činěny „celým srdcem“, lze chápat jako konverze kapitálové, jejichž směr a načasování (na nichž často závisí jejich úspěšnost) určuje „smysl pro investici“. Pravděpodobnost, že se jim dostane tohoto vnímání, je tím menší, čím je jejich provedení umnější. Nevinnost je výsadou těch, kdo se ve své disciplíně pohybují jako ryba ve vodě.

<sup>20</sup> [Pozn. překl.: Lat., nom. pl. masc./fem.]

<sup>21</sup> Není třeba zdůrazňovat, že sociální kapitál se natolik řídí logikou známosti a uznání, že funguje vždy jako symbolický kapitál.

i sebeklamu (ve smyslu lhaní sama sobě) a mnohem delikátnější ekonomiku času.

Je tedy třeba předpokládat, že všechny ostatní typy kapitálu mají původ v ekonomickém kapitálu, že ovšem zároveň tyto transformované, skryté formy ekonomického kapitálu touto definicí nelze nikdy zcela vyčerpát, neboť své specifické účinky uplatňují jen tehdy, pokud svůj původ v ekonomickém kapitálu – či jinak řečeno, v poslední instanci původ svých účinků v ekonomickém kapitálu – zakrývají, a to především před svými vlastníky. Skutečné logice fungování kapitálu, konverzí jednoho typu v druhý a zákonům uchování kapitálu, jimiž se tyto konverze řídí, nemůžeme porozumět, pokud se neoprostíme od dvou protichůdných a stejně dílčích pohledů: ekonomismu, který na základě skutečnosti, že každý typ kapitálu lze vpsledku zjednodušit na ekonomický kapitál, pomíjí to, co tvoří specifickou účinnost ostatních typů kapitálu, a sémiologismu (představovaného dnes strukturalismem, symbolickým interakcionismem nebo etnometodologií), který sociální směny redukuje na komunikační fenomény a ignoruje tvrdý fakt obecné redukovatelnosti na ekonomiku.<sup>23</sup>

Ve shodě s principem, který se podobá principu zachování energie, se musí zisky v jedné oblasti zaplatit výdaji v oblasti jiné (takže takový pojem jako plýtvání nemá v obecné ekonomii praxí žádný význam). Univerzální hodnotou, měřítkem všech ekvivalencí není nic jiného než odpracovaný čas (*temps de travail*) v nejšir-

<sup>23</sup> Pro pochopení toho, proč jsou tyto dvě protichůdné pozice, které si vzájemně poskytují alibi, tak přitažlivé, by bylo třeba analyzovat, jaké neuvědomované zisky i zisky z nevědomosti (*profits d'inconscience*) poskytují intelektuálům. Zatímco jedni nacházejí v ekonomismu prostředek, jak se osvobodit tím, že z něj kulturní kapitál a všechny specifické zisky, které je řadí na stranu ovládajících, vylučují, jiní naopak přesídlují z odporného území ekonomiky, kde jim vše připomíná, že jejich hodnotu vpsledku určuje ekonomické hledisko, na území symbolu. (Druhá pozice jen v symbolické říši reprodukuje strategii, jejímž prostřednictvím se intelektuálové a umělci snaží vnutit ostatním uznání svých hodnot, tj. i hodnoty sebe samých, tím, že zákon trhu, kde to, čím kdo je a jakou má hodnotu, zcela určuje to, co má či vydělává, obrací naruby. Tento zákon dokládá například praxe bank, které s pomocí nástrojů jako personalizace úvěru podřizují poskytování půjček a fixaci úrokových sazeb vyčerpávající analýze současných i budoucích zdrojů vypůjčitele.)

ším slova smyslu. Zachování společenské energie při všech jejích konverzích lze ověřit tehdy, pokud pokaždé vezmeme v úvahu jak odpracovaný čas akumulovaný ve formě kapitálu, tak odpracovaný čas potřebný na přeměnu tohoto kapitálu z jednoho typu na druhý.

Viděli jsme už například, že přeměna ekonomického kapitálu v sociální kapitál předpokládá zvláštní práci, zdánlivě bezdůvodný výdaj času, péče, starostí, který – jako například když se člověk snaží, aby jeho dar byl osobní – má za následek to, že přetváří čistě peněžní obsah směny, a tím i celý její smysl. Z úzce ekonomického hlediska je toto úsilí čirým plýtváním, v rámci logiky sociálních směn se však jedná o solidní investici, jejíž zisky se projeví v dlouhodobém horizontu v peněžní nebo jiné formě. Podobně je-li nepochybně nejlepším měřítkem kulturního kapitálu množství času vynaloženého na jeho získání, je tomu tak proto, že přeměna ekonomického kapitálu na kapitál sociální předpokládá časové výdaje, umožněné vlastnictvím ekonomického kapitálu. Přesněji řečeno, kulturní kapitál, který se účinně předává v rodině, sám závisí nejen na množství kulturního kapitálu, jež tato rodina vlastní (a který se rovněž akumuloval s vynaloženým časem), nýbrž též na využitelném času (*temps utile*, především ve formě volného času matky). Ten má rodina k dispozici díky ekonomickému kapitálu, který jí umožňuje kupovat si čas druhých. Tak se zaručuje, že dojde k předání kulturního kapitálu, a pozdrzuje se, díky delšímu vzdělávání dítěte, jeho vstup na pracovní trh, což je úvěr, jehož návratnost, pokud vůbec nějakou garantuje, je jediné dlouhodobá.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> K nejcennějším výhodám, které skýtá kapitál ve všech svých formách, patří nárůst množství využitelného času, umožněný různými způsoby přisvojování si času druhých (formou služeb). Tento čas může mít buď formu většího množství volného času, který se získal uspořením času potřebného na činnosti přímo směřující k tvorbě prostředků na zajištění existence rodiny, nebo formu intenzivnějšího využití takto spotřebovaného času tím, že se bere na pomoc práce jiných lidí nebo nástroje a způsoby, které mají k dispozici pouze ti, kdo strávili čas tím, že se naučili je používat, a které (podobně jako lepší dopravní prostředek nebo menší vzdálenost mezi bydlíštěm a pracovištěm) umožňují čas šetřit. (Jinak je tomu, když

Převoditelnost různých typů kapitálu je základem strategií, které mají zaručit reprodukci kapitálu (a pozice v sociálním prostoru) prostřednictvím konverzí, jež stojí co nejméně úsilí a zahrnují co nejméně ztrát, nezbytně spojených (v rámci daného stavu sociálně mocenských vztahů) se samotnou konverzí. Různé druhy kapitálu lze rozlišit podle jejich reprodukovatelnosti, respektive podle toho, jak snadno je lze převést, tj. s větší či menší ztrátou a více či méně zastřeně. Riziko ztráty a náklady na zastření převodu bývají nepřímo úměrné. Vše, co přispívá k zastření ekonomického aspektu převodu, také zvyšuje riziko ztráty; tak je tomu zvláště u mezigeneračních převodů. Zdánlivá nesouměřitelnost různých typů kapitálu takto do všech transakcí mezi držiteli různých typů kapitálu vnáší vysokou míru nejistoty. Podobně neskrývané odmítání kalkulace a záruk, které charakterizuje směny směňující k vytváření sociálního kapitálu ve formě kapitálu závazků, využitelného ve více či méně dlouhodobém horizontu (výměnami darů, služeb, vzájemnými návštěvami atd.), s sebou nutně nese i riziko nevděku, zneuznání nezabezpečených dluhů, jež tyto směny cíleně vytvářejí. Rovněž vysoká míra zastřenosti převodů kulturního kapitálu s sebou (kromě inherentního rizika ztráty) nese i tu nevýhodu, že akademické tituly, které jsou jeho institucionalizovanou formou, nelze (jako šlechtický titul) předávat ani (jako cenné papíry) směňovat. Rozptýlené, nepřetržité předávání kulturního kapitálu v rodině uniká pozornosti a kontrole, takže vzdělávací systém jako by uděloval uznání jen na základě přirozených vlastností; tento kapitál má přitom stále silnější tendenci stávat se plně účinným, alespoň co se týká pracovního trhu, pouze tehdy, pokud jej vzdělávací systém uznal za platný, tj. převedl na kapitál kvalifikací. Kulturní kapitál tak podléhá mnohem zastřenějšímu, ale také mnohem riskantnějšímu způsobu předávání než kapitál

hotovost šetří chudí – kutilstvím, sháněním výhodných nabídek atd., za což platí časem.) Nic z toho se netýká pouze ekonomického kapitálu; až vlastnictví kulturního kapitálu umožňuje těžit větší zisk nejen z odpracovaného času tím, že z téhož času zajišťuje vyšší výnos, ale také z volného času, takže navyšuje jak ekonomický, tak kulturní kapitál.

ekonomický. Tím, že se akademické tituly, obdařené zvláštní mocí „oficiálnosti“, stávají podmínkou zákonného přístupu k narůstajícímu počtu pozic, zvláště těch vládnoucích, má vzdělávací systém stále silnější tendenci připravovat rodinné skupiny o monopol nejen na předávání moci a výsad, ale i na volbu svých legitimních dědiců z řad dětí různého pohlaví a rodu.<sup>25</sup> Ekonomický kapitál s sebou, v závislosti na své aktuální formě, nese své vlastní, odlišné problémy konvertibility. Tak podle Grassbyho (1970) likvidita, která napomáhá převádění a poskytuje bezprostřední ekonomickou moc, činí peněžní kapitál zranitelnějším než vlastnictví pozemků (či nemovitostí) a není nijak příhodná k zakládání trvalých rodových linií.

Otázka arbitrární povahy přisvojení kapitálu vyvstává nejzřejměji v průběhu jeho převádění – obzvláště v čase nástupnictví, což je kritický okamžik pro veškeré typy moci. Každá reprodukční strategie je tak zároveň i legitimizační strategií, směřující k tomu, aby posvětila jak výhradní přisvojení, tak jeho opakování (*reproduction*). Cílem subverzivní kritiky je oslabit dominantní třídu zpochybněním principu jejího zachování, když odhaluje arbitrárnost převáděných nároků i jejich převádění; taková byla kritika, kterou osvětenští filozofové vedli jménem přírody proti arbitrárnosti původu. Když se stane, že se tato kritika včlení do institucionalizovaných mechanismů (například do dědických zákonů), jejichž cílem je kontrola oficiálního, přímého předávání moci a výsad, mají držitelé kapitálu tím větší zájem uchýlovat se k reprodukčním strategiím, které jim umožní provádět převod skrytěji, byť za cenu větších ztrát kapitálu tak, že využívají převoditelnost různých typů kapitálu. Čím více se tedy oficiálním převodům

<sup>25</sup> V rámci celkové strategie rozložení aktiv i investic, směřující ke spojení záruk se ziskem, kladou dominantní frakce stále větší důraz na investice do vzdělání. Znájí ovšem samozřejmě mnoho způsobů, jak se akademickému posouzení vyhnout. Hlavním způsobem reprodukce kapitálu zůstává přímý převod ekonomického kapitálu a účinky sociálního kapitálu („protektce“, „postrčení“, „známosti“) pomáhají napravit účinek akademických posudků. Jako měna nefungují akademické tituly nikdy dokonale. Nelze je zcela oddělit od jejich nositelů, a zvláště v nejméně strnulých oblastech sociální struktury jejich hodnota roste s hodnotou nositele.

kapitálu překáží nebo zabraňuje, tím větší vliv na reprodukci sociální struktury má skrytá cirkulace kapitálu ve formě kapitálu kulturního. Vzdělávací systém jako nástroj reprodukce, který je schopen zakrývat svou vlastní funkci, získává na významu zároveň s tím, jak se trh se sociálními kvalifikacemi, který poskytuje přístup k ceněným pozicím, sjednocuje.

*Přeložil Richard Müller*

## LITERATURA

**BECKER, Gary Stanley**

1964 *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education* (New York: National Bureau of Economic Research – Columbia University Press)

**BOURDIEU, Pierre**

1982 „Les rites comme actes d'institution“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 43, s. 58–63

**BRETON, Albert**

1964 „The Economics of Nationalism“, *Journal of Political Economy* 72, č. 4, s. 376–386

**GRASSBY, Richard**

1970 „English Merchant Capitalism in the Late Seventeenth Century: The Composition of Business Fortunes“, *Past and Present*, č. 46, s. 87–107

## K JANICE RADWAY(OVÉ)

TEREZA JIROUTOVÁ KYNČLOVÁ

Analytický rámec nejvýznamnějšího díla americké literární vědkyně Janice Radway(ové) (nar. 1949) s názvem *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (Čtení milostných románů. Ženy, patriarchát a populární literatura, 1984)<sup>1</sup> představují synergické fenomény masové produkce laciných žánrových paperbacků, jejichž boom ve Spojených státech v 70. a 80. letech minulého století byl výsledkem racionalizované a komerčně motivované změny v pojetí čtenářské obce ze strany vydavatelů, a recepce těchto titulů jejich pravidelným čtenářstvím, uchopovaná na pozadí interdisciplinárního výzkumu. Dílo problematizuje nejen roli, již komerční milostné romány – česky běžně označované jako harlekýnky – hrají z hlediska utváření vztahu mezi čtenářkou a textem milostného příběhu, ale poukazuje též na společenské normy a ekonomické faktory, které staví ženy do pozice příjemkyň tohoto výsostně genderovaného žánru. Argumentační těžiště přeložené studie, jež tvoří první kapitolu knihy, spočívá jak v rozboru institucionálního ovládnutí menších vydavatelských domů rozmáhajícími se nakladatelskými konsorciemi, která knižní trh chápou jako kapitalistickou arénu a knihu jako komoditu určenou pro předem zkonstruovanou čtenářskou

<sup>1</sup> Kromě kapitoly „Institucionální prostředí. Vydávání milostné beletrie“ („The Institutional Matrix: Publishing Romantic Fiction“) byly z díla *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Culture* do češtiny přeloženy ještě části kapitol „Čtení románů jako činnost. Únik a poučení“ („The Act of Reading the Romance: Escape and Instruction“) a „Závěr“ („Conclusion“), viz Radway 2007b. Autorkami překladů jsou Zuzana Pavlíčková a Hana Štráchalová. V překladu anglického pojmu „romance“ se však od jejich řešení odkláníme a používáme spojení „milostný román“, „milostná beletrie“ či „milostná literatura“, neboť český termín „romance“ chápeme jako označení pro básnický, zpravidla lyrickoepický útvar, nikoli pro prozaický žánr, který zkoumala Radway(ová).



základnu, tak v popisu souběžného začleňování populárního čtení do jejich komerčních edičních plánů.

Janice Radway(ová) působí jako profesorka komunikačních studií na Northwestern University a je emeritní profesorkou literatury a historie na Duke University. Původně se chtěla specializovat na oblast literární teorie. Poté, co v roce 1977 nastoupila na University of Pennsylvania, konkrétně na Katedru americké civilizace, jejíž výzkumná orientace se (na rozdíl od tehdy převažující praxe) metodologicky odkláněla od formalistického zkoumání literární produkce a směřovala mimo pole tzv. vysoké kultury, přistoupila na interdisciplinární výzkumnou platformu, jež propojuje literární teorii se (sebe)reflexivním sociologicko-antropologickým historicky situovaným výzkumem, prováděným z feministických pozic (Radway 1991 [1984]: 2–9). Dílo Janice Radway(ové) je dnes interpretováno nejen v kontextu tzv. dějin všedního dne, ale především v souvislosti s rozvojem kulturních studií, a to s ohledem na výzkumné aktivity birminghamského Centra současných kulturních studií (Centre for Contemporary Cultural Studies), k jehož přístupům představuje autorčina práce paralelu.

Přeložená studie Janice Radway(ové) se podrobně zabývá distribucí a oběhem textů, a tedy i ne/dostupností jimi tlumočených znalostí pro různé společenské skupiny v rozdílných geografických lokacích. Je tedy poněkud paradoxní, že se Radway(ová) o birminghamské škole kulturních studií dozvěděla až poté, co *Čtení milostných románů* vyšlo. Ačkoli se tedy vztah mezi etnografickými a žánrovými výzkumy obsaženými v knize Janice Radway(ové) a metodologií kulturních studií budoval retrospektivně, interpretace tohoto díla plně odráží postupy birminghamského centra. Autorka k tomu poznamenává: „Když jsem [Čtení milostných románů] psala, neměla jsem o práci [Centra současných kulturních studií] ani ponětí, ale to nyní dominuje kontextu, ve kterém je [kniha] čtena“ (ibid.: 2).

Stěžejní autorčino dílo, které je dnes zastoupeno „v kánonu kulturních studií především proto, že přichází s jedním z vůbec prvních etnografických výzkumů spotřeby (*consumption*) populární kultury“ (Wood 2004: 147), a jež současně zaujímá místo

v seznamu nejvýznamnějších feministických antropologických a literárněvědných studií, vstoupilo do dialogu s tradičními elitistickými představami literární i kulturologické kritiky. Četbě pro ženy, zvané rovněž „červená knihovna“, stavějící na utopickém ideálu romantické, výlučně heterosexuální lásky, reprezentující konvenčně pojednávanou představu ženské emocionální i sexuální touhy, je kritikou připisována umělecká pokleslost, a to pro schematicnost příběhu, kýčovitě líčení milostného vztahu a výraznou, patriarchálně založenou stereotypizaci mužských a v ještě větší míře ženských postav. Čtení *milostných románů* charakteristiku žánru zásadním způsobem problematizuje, neboť neanalyzuje pouze jeho androcentrické kvality a dějovou šablonu, nýbrž zkoumá, jakou funkci žánr plní v žité zkušenosti svých adresátek, jež milostnou beletrii „konzumují“ v konkrétní sociální realitě.

Jedinečnost práce Radway(ové) tak spočívá v tom, že se nespokojuje jen s literární interpretací textů produkovaných (převážně) nakladatelstvími Harlequin a Silhouette Books. Autorka analyticky rozlišuje mezi významem čtení jakožto aktivitou a významem textu, který je při čtení konstruován (Radway 1991 [1984]: 7). Radway(ová) proto svůj výzkum dvaadvacetičlenné skupiny čtenářek harlekýnek vedle konceptu interpretativních komunit Stanleyho Fishe (1980) zakotvuje ve východiscích recepční teorie a současně se zaměřuje i na vlastní akt čtení milostné beletrie, jež postupně nazírá jako činnost provozovanou a situovanou v konkrétním, zpravidla rodinném, intimním prostředí domova, tedy v doméně tradičně asociované s femininitou.

S genderovanou identitou čtenářek pak není spojen jen prostor „konzumace“ milostných románů, nýbrž i místo nákupu této knižní „komodity“. Jak autorka například dokládá, nakladatelské domy postupně rozšiřují prodej paperbacků mimo knihkupectví a nabízejí je v supermarketech. Vědomě tudíž těží ze skutečnosti, že jejich cílová skupina – podle zjištění Radway(ové) vzdělané středostavovské ženy v domácnosti, pečující o manžela a děti – pravidelně zajišťuje velké rodinné nákupy. Tím, že vydavatelé cíleně oslovují čtenářky v kontextech, do nichž je relegují společenská očekávání a kulturní normy, a předkládají jim své zboží

v souvislosti s rutinními činnostmi každodenního života – jednou z nich je právě rodinný nákup –, formují a posilují nejen svou kontinuálně konstruovanou čtenářskou obec, ale částečně též utvářejí – nezřídka kontradiktorní – způsoby, jakými jsou vydané milostné paperbacky čteny. Kniha se tak na jedné straně stává „pouhou položkou nákupního seznamu“, čtenářská touha po uspokojení emocionálních fantazií se mění v předmět racionalizované kapitalistické komodifikace a čtenářky jsou postaveny do role konzumentek (Davidson 1985: 527). Na straně druhé však respondentky Radway(ové) prostřednictvím harlekýnek utvářejí větší, výlučně ženskou komunitu, v níž se cítí bezpečně, ale především si díky četbě dovolují vymezit čas samy pro sebe, mimo rámec rodinných povinností.

Čtení tak v jejich životech plní psychologickou a sociální funkci, kterou ženy během výzkumných rozhovorů explicitně tematizují (Radway 2007b: 171). Převažující feministické interpretace práce oceňují, že výstupy autorčiny literárněteoretické etnografie otevírají cestu k přeznačení hluboce stereotypizujícího žánru v topos disponující potenciálem k emancipaci a k nárokování si vlastního, ženského času a prostoru. Současně však lze této konceptualizaci vytknout, že při žánrovém opakování a následné reifikaci stereotypních reprezentací genderových vztahů důsažněji nereflektuje problematičnost symbolického zhodnocení femininity jakožto samostatné kvality.

Čtení milostných románů nepředstavuje podle Radway(ové) jen ženské „vyhlášení nezávislosti“ v privátní sféře (Radway 1991 [1984]: 7, 11), nýbrž se stává i sociálním a politickým aktem. Četba se v tomto ohledu transformuje jak ve způsob rezistence vůči předsudečným pojetím ženské role v institucích manželství a rodiny, tak ve formu kompenzační (či dokonce emancipační) praktiky (ibid.: 211). Ženy v rámci svých pečovatelských povinností objevují, že si dokážou obhájit svůj nárok na čas a prostor věnovaný osobnímu potěšení. Autorčiny respondentky svou zálibu nejednou dále zdůvodňují snahou o sebevzdělání. Ve všech zmíněných aspektech četby lze podle ní spatřovat více či méně reflektovanou subverzi tradičních očekávání spojených s recepcí milostné

literatury. Čtenářky harlekýnek však v *Čtení milostných románů* vedle výkladu vlastní recepce žánru předkládají i své představy o narušení jeho struktury, jež je vystavěna na striktní genderové dichotomii (heterosexuálních) mužských a ženských postav. Úspěšný je podle nich jen ten milostný román, v němž mužský romantický hrdina vykazuje androgynní rysy, a nikoli vlastnosti vypjatě akcentující stereotypy excesivní, místy až násilné maskulinity (ibid.: 13, 157–185).

Radway(ová) byla jakožto nesocioložka kritizována za nedostatečně propracovanou metodologii (Markert 1985: 683). Na ambivalentnost komplexních účinků populárních „ženských“ žánrů včetně televizních soap oper pak upozorňuje Tania Modleski(ová), když argumentuje, že současně s pocity emancipace jsou milostné romány schopné prostřednictvím společenských imperativů odvozených od androcentrického charakteru společnosti reprodukovat ženskou emoční závislost i symbolickou podřízenost tím, že skrytě a nereflektovaně manipulují s konstrukcemi ženství a ženské touhy, neboť je situují do pasivní role konzumentek a udržovatelek zavedených vztahových vzorců (Modleski 2008 [1982]).

Ve svém dalším rozsáhlém, opět literárně-etnografickém díle *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste and Middle Class Desire* (Cit pro knihy. Klub Knihy měsíce, literární vkus a touha střední třídy, 1997) Radway(ová) zkoumá společenské normy přispívající k formování literárního vkusu prostřednictvím americké obdoby českého Knižního klubu. V centru autorčina zájmu se zde však neocitá jen čtenářstvo, nýbrž i management instituce propagující vybrané knižní tituly.

Analýzy Janice Radway(ové), propojující sociální realitu s recepcí komerčních, masově rozšířených literárních žánrů, dnes nacházejí v oblasti (feministických) kulturních studií uplatnění především na poli mediologie, a to zejména při zkoumání televizního a filmového publika holdujícího rozmanitým žánrům.

## LITERATURA

## ANG, Ien

1996 „Feminist Desire and Female Pleasure: On Janice Radway's Reading the Romance“, in idem: *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World* (London: Routledge), s. 98–108

## BERLANT, Lauren

1987 „Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature by Janice Radway“ (recenze), *Modern Philology* 84, č. 3, s. 346–350

## DAVIDSON, Cathy

1985 „Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature by Janice Radway“ (recenze), *American Literature* 57, č. 3, s. 526–527

## FISH, Stanley

1980 *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, MA: Harvard University Press)

## MARKERT, John

1985 „Love's Labors: Mass-Produced Fantasies for Women by Tania Modleski; Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature by Janice Radway“ (recenze), *Contemporary Sociology* 14, č. 6, s. 682–684

## MODLESKI, Tania

2008 [1982] *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (New York: Routledge)

## NEWFIELD, Christopher

1999 „Middlebrow Reading and the Power of Feeling“, *American Quarterly* 51, č. 4, s. 910–920

## PURDIE, Susan

1992 „Janice Radway: Reading the Romance“, in Martin Barker, Anne Beezer (eds.): *Reading into Cultural Studies* (London: Routledge), s. 148–164

## RADWAY, Janice

1991 [1984] *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (Chapel Hill, NC – London: University of North Carolina Press)

1999 [1997] *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste and Middle Class Desire* (Chapel Hill, NC – London: University of North Carolina Press)

2004 „Research Universities, Periodical Publication and the Circulation of Professional Expertise: On the Significance of Middlebrow Authority“, *Critical Inquiry* 13, č. 1, s. 203–228

2007a „The Library as Place, Collection, or Service: Promoting Book Circulation in Durham, North Carolina and the Book-of-the-Month-Club, 1925–1945“, in Thomas August, Kenneth Carpenter (eds.): *Institutions of Reading: The Social Life of Libraries in the United States* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press), s. 231–263

2007b „Čtení romancí: Ženy, patriarchát a populární literatura“, in Libora Oates-Indruchová (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*, přel. Zuzana Pavlíčková, Hana Štráchalová (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 164–221

2008 „What's the Matter with Reception Study? Some Thoughts on the Disciplinary Origins, Conceptual Constraints and Persistent Viability of a Paradigm“, in James Machor, Philip Goldstein (eds.): *New Direction in American Reception Study* (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 327–352

## RADWAY, Janice – KAESTLE, Karl (eds.)

2009 *A History of the Book in America*, sv. 4, *Print in Motion: The Expansion of Publishing and Reading in the United States, 1880–1940* (Chapel Hill, NC – London: University of North Carolina Press)

## SCHUDSON, Michael

1998 „A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste and Middle Class Desire by Janice Radway“ (recenze), *The Journal of American History* 85, č. 2, s. 731–732

## WOOD, Helen

2004 „What Reading the Romance Did for Us“, *European Journal of Cultural Studies* 7, č. 2, s. 147–154

# INSTITUCIONÁLNÍ PROSTŘEDÍ. VYDÁVÁNÍ MILOSTNÉ BELETRIE

JANICE RADWAY(OVÁ)

V naší průmyslové kultuře jsou literární texty stejně jako všechno další komerční zboží výsledkem komplikovaného a zdlouhavého procesu výroby, který je ovlivňován velkým množstvím materiálních i společenských faktorů. Moderní brožované knihy (paperbacky), jež se dnes vyrábějí v masovém měřítku, spatřily světlo světa díky technologickým inovacím typu rotačního stroje na tisk časopisů či syntetického lepidla a rovněž v důsledku organizačních změn ve vydavatelském a knihkupeckém průmyslu. Jednou ze zásadních slabin dřívější kritické pozornosti věnované milostné literatuře bylo, že tyto nepopíratelné změny nerozpoznala a nebrala je v úvahu, když se snažila vysvětlit narůstající popularitu tohoto žánru. Jelikož literární kritika od interpretace textu ráda ihned přechází k sociologickým vysvětlením, dospívá často k unáhlenému závěru, že změny charakteru textu nebo jeho žánrové popularity jsou jednoduše přímým důsledkem ideologických posunů v kultuře, v níž text existuje. Ann Douglas(ová) tak může ve své často citované stati „Soft-Porn Culture“ [Kultura soft-porna] (Douglas 1980) tvrdit, že souběh stále vzrůstající obliby milostných románů a nástupu ženského emancipačního hnutí nutně poukazuje na novou a postupně se rozvíjející protireakci (*backlash*) vůči feminismu právě proto, že dokáže v samotném jádru zmíněného žánru detailněji rozkrýt ústřední misogynní myšlenku. Vzhledem k tomu, že je tato myšlenka obsažena v samotném textu, autorka dovozuje, že ti, kteří si opakovaně kupují milostnou beletrii, mají stále silnější potřebu si tuto myšlenku znovu a znovu připomínat.

Třebaže se tato argumentace zdá být logická, zakládá se na několika chatrných předpokladech ohledně rovnocenného postavení kritiky a čtenářů či čtenářek a zároveň ignoruje základní fakta, sou-

visející s proměňující se povahou výroby a distribuce knih v dnešních Spojených státech. Argumentační strategie Douglas(ové) předpokládá, že rozhodnutí týkající se zakoupení knihy jsou spojena *pouze* s obsahem daného textu a s potřebami čtenářské obce. Ve skutečnosti jsou však tato rozhodnutí výrazně ovlivněna tím, jak kniha vypadá a jak je dostupná, a v neposlední řadě také povědomím a očekáváním na straně potenciálních čtenářů a čtenářek. Nákup knihy tedy nelze redukovat na pouhou interakci mezi knihou a čtenářem. Je to událost, kterou ovlivňuje a alespoň částečně určuje materiální povaha vlastního vydávání knih coby společensky organizované technologie výroby a distribuce.

Zjevný vzestup popularity milostné beletrie lze stejně dobře přisuzovat změně názorů a potřeb žen. Je však možné, že tato popularita je spjata též s dalšími faktory, a to právě proto, že současný úspěch milostné literatury jde ruku v ruce s významnými změnami nejen v produkci a distribuci knih, ale též v inzertních a marketingových postupech. Je dokonce možné, že vydavatelství Harlequin Enterprises dnes dokáže prodat 168 milionů milostných románů nikoli proto, že by ženy najednou měly větší potřebu romantických fantazií, nýbrž proto, že se tato korporace naučila vypořádat s určitými opakujícími se problémy produkce a distribuce knih pro masové čtenářstvo.<sup>1</sup> Pokud lze dokázat, že se prodej milostných románů zvýšil pod vlivem konkrétních postupů, jež byly ve vydavatelském průmyslu nově zavedeny, musíme potom zvážit i jinou možnost, a sice že onen očividný hlad ženského čtenářstva po tomto typu beletrie mohl být vyvolán, či alespoň rozhojněn uměle. Je-li tomu tak, může udivující úspěch milostných románů svědčit o efektivnosti marketingu daného zboží a efektivitě

<sup>1</sup> Počet distribuovaných výtisků se shoduje s tím, co uvádí sám Harlequin v současné inzerci a výroční zprávě za rok 1979 určené akcionářům. Dobrým příkladem inzerce Harlequinu je inzerát v časopise *Publishers Weekly*, 18. 4. 1980, s. 26–27. Výroční zprávu si lze vyžádat na adrese Harlequin Enterprises, Ltd., 225 Duncan Mill Road, Don Mills, Ontario, Canada M3B3Z5. [Pozn. překl.: Harlequin Enterprises sídlí stále na uvedené adrese.] Není-li uvedeno jinak, vztahují se veškeré číselné údaje o milostných románech vydávaných nakladatelstvím Harlequin k provozu firmy v roce 1982.

inzerce, a nikoli o skutečných proměnách názorového zaměření čtenářek či obecného kulturního prostředí. Nelze jednoznačně určit, o čem všem popularita milostné literatury svědčí, dokud neporozumíme nejnovějším změnám v marketingových strategiích prodeje paperbacků, jež se výrazně odlišují od těch, kterých nakladatelský průmysl využíval bezmála po sto padesát let.

Standardní marketingové postupy zaměřené na prodej knih ovšem nacházíme již u konkrétních pojetí knihy a vlastního aktu vydávání, jež byly důsledkem prvotní organizace vydavatelského průmyslu. Výstupem první americké tiskařské dílny založené v massachusettském Cambridgi v roce 1639 byla převážně duchovní díla učených zámožných mužů, disponujících vlastními prostředky, kteří si mohli dovolit tiskárně za vydání vlastních knih zaplatit.<sup>2</sup> To, že se autorství omezovalo na osoby, jež měly dostatečný kapitál, byl jev obecně rozšířený ve všech původních koloniích, neboť většinu prvních tiskařských lisů vlastnili tiskaři-vydavatelé, kteří autorům účtovali paušální poplatek za sazbu, distribuci i autorský honorář za každý prodaný výtisk (Charvat 1959: 17–24).<sup>3</sup> Protože publikaci financoval autor, a tudíž nesl riziko neprodaných výtisků na svých bedrech, neměli tiskaři-vydavatelé žádný zvláštní zájem na tom, aby kniha nutně vyhověla již ustavenému vkusu čtenářů a čtenářek. Autoři tak měli nad svými díly takřka absolutní kontrolu a považovali je za jedinečné plo-

<sup>2</sup> Tebbel 1972–1978: I, 3. Tebbelovy dějiny amerického vydavatelského průmyslu představují nejlepší ucelený zdroj informací jak o vývoji celkového obchodu s knihami, tak o vývoji jednotlivých nakladatelských domů. Ačkoli Tebbel omezuje vlastní interpretace na minimum, způsob, jakým téma zpracovává, je natolik souborný, že mu musí věnovat pozornost každý, kdo se o tento druh průmyslu zajímá. Pro mimořádně podrobnou analýzu „významu“ kroniky necht' čtenář nahlédne do Escarpit 1966 [1965] a 1965 [1958] a taktéž do Williams 1961, zejm. s. 125–292. Další informace k vydávání knih ve Spojených státech viz Lehmann-Haupt – Wroth – Silver 1951 a Madison 1966.

<sup>3</sup> Charvatova jedinečná kniha je jedním z mála pokusů amerických kulturních studií o vysledování vztahů mezi formou a literárním provozem jakožto sociálním jevem. Kniha je výborným příkladem skutečné sociologie americké literatury, a zaslouží si proto širší pozornost. Stejně užitečná po stránce metodologické i obsahové je publikace Charvat 1968.

dy svého individuálního intelektu. Na vydávání knih se současně nazíralo jako na akt veřejného vystavení autorových myšlenek, jehož bylo možné dosáhnout formálním představením byť jediného výtisku obsahujícího tyto myšlenky, jež tak byly předloženy k veřejnému posouzení. V rané fázi tiskařského průmyslu proto nebyla *představa* vydávání knih nijak spojena s otázkami týkajícími se prodeje nebo čtenářské obce. Bylo-li dílo předloženo veřejnosti, bylo považováno za publikované, a to bez ohledu na to, zda bylo čteno či nikoli.

Autoři se samozřejmě o své čtenáře a čtenářky zajímali, minimálně proto, že v případě, že by se jejich knihy neprodávaly, mohli přijít o značné finanční prostředky. Nejednalo se však o závažný problém, neboť gramotná čtenářská obec byla velmi malá a vlastní vydávání knih se odehrávalo jen v lokálním měřítku. Autor tak velmi často věděl, kdo budou jeho pravděpodobní čtenáři a čtenářky, a mohl svou nabídku přizpůsobit jejich zájmům a vkusu. Nebylo ani neobvyklé, že raný americký spisovatel financoval své knihy z příspěvků, jež vybral od konkrétních předplatitelů či předplatitelek, které znal a jimž se usilovně snažil zavděčit (Charvat 1968: 29–43).<sup>4</sup> Bylo tak relativně snadné přizpůsobit jednotlivé knihy čtenářům či čtenářkám, u nichž se dalo očekávat, že postojí, které díla vyjadřují, nejvíce ocení.

Tímto způsobem se pojetí knihy jakožto jedinečného uspořádání myšlenek zformulovaných pro jedinečnou hypotetickou čtenářskou obec, kterou měl autor na mysli, přetavilo v určující koncepci celého vydavatelského odvětví. Vydavatelé se pyšnili různorodostí své nabídky a silnou stránku vydavatelských domů spatřovali ve schopnosti obstarávat pro americkou čtenářskou veřejnost neustálý přísun mimořádných a rozmanitých knih. Vedle toho zastávali názor, že je zbytečné jakkoli propagovat jméno daného nakladatelství nebo dělat reklamu jedné jediné knize určené heterogennímu národnímu čtenářstvu, a to proto, že vydávali velké množství různých typů děl, přičemž každé bylo

<sup>4</sup> V této části používám výhradně generické maskulinum, neboť v raných dobách byli tiskaři-vydavatelé pouze muži.

navíc zamýšleno pro zcela jinou čtenářskou obec. Místo celonárodní inzerce tak vydavatelé spoléhali na to, že redaktoři intuitivně rozpoznají ono potenciální čtenářstvo, pro které byla kniha sepsána, a že díky svým schopnostem osloví skutečné čtenáře a čtenářky, odpovídající hypotetickým cílovým skupinám. V průběhu devatenáctého století a částečně vlastně i ve století dvacátém autoři, redaktoři i vydavatelé nadále uchopovali proces vydávání knih jako osobní, samostatný a jasně ohraničený akt, neboť byli přesvědčeni, že právě tato specifická osobitost předurčuje knihy pro jejich specifickou a osobitou čtenářskou obec.

Třebaže tento postoj nadále dominoval, tradiční vydávání knih začínalo být hned na počátku 19. století napadáno – byť nesměle – zastánci jiného pojetí, kteří měli za to, že by určitou řadu knih bylo možné úspěšně a nepřetržitě prodávat obrovské, heterogenní a předem existující čtenářské veřejnosti. Tato představa knihy jako dobře prodejné komodity, které dal vzniknout revoluční vývoj technologií a distribuce a taktéž proměňující se charakter samotného čtenářstva, postupně začala vyvolávat změny jak v organizaci redakční práce, tak nakonec i v pojetí vlastního vydávání knih. Přestože bylo nové pojetí knihy a vhodného způsobu její distribuce zprvu spojeno jen s určitým typem tiskařů-vydavatelů, začala se tato koncepce pozvolna etablovat a později, když se ukázalo, že je možné čtenáře a čtenářky přimět k opakovanému nakupování navzájem podobných knih, ji s jistou nechuť začala přijímat i tradičnější nakladatelství.

Vývoj konkrétních technologických postupů, jež vydláždily cestu následné racionalizaci knižního průmyslu, zahrnoval zlepšení kvality strojově vyráběného papíru, zavedení mechanické sazby písma a sofistikovanějšího válcového tisku a přinesl rovněž vynález válcových tiskařských strojů Napier a Hoe. Vynález parníku a železnice a současné šíření gramotnosti – hlavně u žen – přispěly k tomu, že se vydávání knih do roku 1830 stalo etablovaným komerčním průmyslem, disponujícím technickou kapacitou k výrobě zboží pro masovou čtenářskou obec (Tebbel 1972–1978: I, 240–241). Význam tohoto momentu spočíval v tom, že se v ob-

chodování s knihami začali angažovat komerčně založení lidé, jejichž jediným cílem bylo dosáhnout zisku.

Bratři Beadlové, Theophilus B. Peterson nebo později Street and Smith, kteří se na rozdíl od svých literárně založených kolegů z branže nezajímali o kvalitu vydávaných knih, se rozhodli publikovat výlučně materiál, jaký si žádala nejširší americká čtenářská veřejnost, a sice lehké čtivo na odreagování. Důraz na zisk zároveň donutil první podnikatele na poli literatury, aby hledali metody, jak knihy prodávat nejen efektivně, ale také s ohledem na tržní predikci. Tito nakladatelé došli k závěru, že pokud se jim podaří vystříhat se tradičních rizik spojených s vydáváním knih tím, že lépe poznají své potenciální čtenářstvo, vyhnou se ztrátám, které obvykle způsobuje nadvýroba a nekvalitně řízená distribuce. Z tohoto důvodu experimentovali s mnoha různými schématy navrženými tak, aby pomohla vybudovat trvalé komunikační kanály mezi vydavatelským domem a již identifikovanou a nepřetržitě dostupnou čtenářskou obcí. Tento pohled na vztah mezi vydavatelem a veřejností, která knihy nakupovala, se výrazně lišil od tradičního pojetí, které zastávali nakladatelé jako Mathew Carey z Filadelfie nebo bratři Harperové z New Yorku.

Zásadní rozdíl mezi těmito dvěma pohledy na vydavatelský proces lze názorně doložit, když se podíváme na dva typy plánů racionalizace výroby, se kterými podnikatelé v oblasti literatury v polovině devatenáctého století nejčastěji pracovali. V případě směny zboží – což je přesně to, co zmínění podnikatelé navrhovali – se výrobce snaží přesvědčit co možná největší počet jedinců, aby se vzdali relativně malého objemu kapitálu výměnou za určité speciálně navržené zboží. Pokud však výrobce nechce rychle zkrachovat poté, co dostupnou čtenářskou veřejnost saturoval svými produkty, je nezbytné, aby poptávku po daném zboží rozšířil, a to buď tak, že se mu podaří rozmnožit řady těch, kdo zboží nakupují, anebo tak, že stávající spotřebitele přesvědčí, aby zboží nakupovali opakovaně. Ačkoli se první vydavatelské domy snažily dělat obojí, soustředily své úsilí spíše na podporu opakované spotřeby tím, že pečlivě kopírovaly dřívější literární úspěchy, případně zavedly obdobu novinového předplatného.

První metoda – imitace dřívějšího bestselleru – vedla k praxi publikování určitých typů či žánrů (*categories*) knih, jakými byly rodinné romány (*domestic novel*), jež byly nejčastěji spojovány s Petersonem, nebo westernové rodokapsy vydávané bratry Beadlovými po prvotním úspěchu *Malesky*<sup>5</sup> (1860) z pera Ann Stephenson(ové). Peterson a Beadlovi byli přesvědčeni, že v momentě, kdy se jim podaří alespoň částečně identifikovat jejich skutečné čtenářstvo tím, že jej přimějí k nákupu specifického druhu knih, už nebude problém si jej trvale udržet jako vymezenou skupinu, jež bude neustále k dispozici a bude ji možné donekonečna zásobovat napodobeninami prvních úspěšných knih. Nápad to byl sice dobrý, nicméně tento postup zhruba stejně často selhával, jako přinášel kyselé ovoce. Nakladatelé nedisponovali žádnou formální metodou, jak udržovat kontakt se čtenářskou obcí, kterou sami vytvořili, a proto se museli spoléhat na to, že ustavičné syčení zákazníků či zákaznic zbožím zajistí nepřerušovaný nákup. Navíc Peterson i Beadlovi mohli zjistit, čemu jejich čtenářská veřejnost dává přednost, jen experimentálně tím, že vydávali nový literární materiál s nadějí, že si sám najde cestu k novým čtenářům a čtenářkám, a tak přispěje k žádoucímu rozšíření trhu. Tím, že se nakladatelé spoléhali na opakující se vzorce, což bylo důsledkem jejich primárního zájmu na zisku, se jim nicméně podařilo stvořit první masově vyráběnou americkou beletrii v knižní podobě. Jak následně uvidíme, současná milostná literatura není ničím jiným než velmi sofistikovanou verzí této prototypické žánrové literatury a její vydavatelé mají ještě větší zájem na výdělku než jejich předchůdci v devatenáctém století.

Podnikatelská představa, že kniha je nekonečně replikovatelnou komoditou, je pro dnešní vydávání milostné beletrie stejně určující jako další distribuční praxe vyvinutá v Americe devatenáctého století s cílem racionalizovat prodej knih. Tím, že nakladatelství Harlequin Enterprises a Silhouette Books výrazně závisely na snadno předvídatelném předplatitelském prodeji, jehož

<sup>5</sup> Více o Petersonovi a bratrech Beadlových viz Tebbel 1972–1978: I, 245–251 a Schick 1958: 50–53.

prostřednictvím své milostné romány distribuují, ve skutečnosti jenom dokazují, že maximálně využívají potenciál systému, který v americkém vydavatelském průmyslu v roce 1839 poprvé zavedli newyorští novináři Park Benjamin a Rufus Wilmot Griswold (Tebbel 1972–1978: I, 242–243; Schick 1958: 48–50). Ti přišli ve snaze zvýšit prodej novin s tiskovinou *Brother Jonathan*, zaměřenou na „historiky“. Načerno přetiskované britské povídky na pokračování, které tvořily její obsah, měly – jak oba vydavatelé doufali – zaujmout širší čtenářskou veřejnost než běžný každodenní přísun zpráv o politice a zločinu. Přestože byl *Brother Jonathan* ve své podstatě časopis, splňoval podmínky pro to, aby mohl být distribuován poštou po celých Spojených státech zdarma, jako tomu bylo u novin, neboť Benjamin s Griswoldem ke čtení na pokračování záměrně přidávali požadované minimum „zpráv“. Tak se jim dařilo držet cenu výrazně níže než konkurenčním časopisům, jež představovaly tradiční kanály pro distribuci povídek a románů.

Podnik prosperoval natolik dobře, že nově rozhojné čtenářstvo románů a povídek na pokračování často nechtělo čekat, až v listu vyjde závěrečný díl seriálové četby. Mnoho čtenářů a čtenářek si místo toho pořídilo celý román v knižní podobě, který samozřejmě nakonec vydal některý z tradičních tiskařů-vydavatelů. Aby Benjamin s Griswoldem odvrátili hrozbu krachu, vymysleli „přílohu“ časopisu, tvořenou kompletním románem vytištěným na levném papíře, jehož cena byla stanovena na 50 centů, který však byl stále zamaskován do podoby novin. Díky tomuto nanejvýš důležitému přestrojení putovaly laciné přílohy listu *Brother Jonathan* poštou k věrným předplatitelům a předplatitelkám. I přes novinovou podobu byly tyto přílohy prvními skutečnými masově obchodovanými knihami v měkké papírové vazbě, jež byly distribuovány na území Spojených států.

K Benjaminově a Griswoldově smůle se však ostatní vydavatelé novin tohoto trendu rychle chytli a zanedlouho začali vydávat vlastní přílohy vázané v měkkém papíru. Konkurence následně zatlačila ceny ještě níž, čímž se knihy staly poprvé finančně dostupnými pro významnou část amerického obyvatelstva. Tradiční

knižní nakladatelství byla samozřejmě takovým narušením své původní kontroly nad knižní distribucí zděšena. Jako odvetné opatření začala tedy taktéž vydávat laciné přetisky, a to v ceně 25 centů, a později dokonce v hodnotě dvanácti a půl centu. V roce 1842 byly ceny knih již tak nízké, že Bulwerova nově publikovaná kniha *Zanoni* byla u jednoho ze tří prodejců k mání za pouhých šest centů.

Situace komerčních vydavatelství se zlepšila až v roce 1843 poté, co byl knižní trh očividně již nasycen a pošta rozhodla, že doručování příloh nebude nadále cenově spadat pod novinovou roznášku. Toto rozhodnutí fakticky zablokovalo historicky první skutečný kanál pro masovou distribuci knih v Americe. Jakmile list *Brother Jonathan* přišel o způsob, jak se pravidelně a levně dostat svým čtenářům a čtenářkám do schránek, takřka okamžitě zbankrotoval a mnozí jeho napodobitelé zmizeli ze scény nedlouho poté. Během své krátké existence však prokázali, že lze přesvědčit velkou a rozmanitou čtenářskou obec (v určitých chvílích čítající až třicet tisíc osob), aby nakupovala nejen jednotlivé romány, nýbrž i *pravidelně* vydávané beletristické texty z nabídky jediné firmy. Ve skutečnosti tak ukázali, že prodej knih lze předvídat a taktéž jím lze dosáhnout zisku v případě, že se podaří vytvořit trvalý zprostředkující kanál mezi vydavatelstvím a obcí spotřebitelů, který zajistí soustavný přísun materiálu, jenž dokáže trvale uspokojovat potřeby jednotlivých čtenářů a čtenářek.

Přestože noviny přinášející beletrii přestaly existovat, nová čtenářská veřejnost nadále podporovala prodej laciných knih, které se už z amerického knižního trhu nikdy zcela nevytratily. Čtenáři beletrie uveřejňované v novinách a jejich nově probuzený hlad po četbě celých knih podnítily zřejmě i jev, jež William Charvat (1968: 49) nazval „prvním velkým americkým literárním boomem“. Pro tento vzmach, který trval od roku 1845 do roku 1857, je příznačné rozštěpení literární produkce i vydávání knih do dvou odlišných postupů (Jameson 1979). První postup, jehož vzorem byla koncepce žánrové kategorie a novin uveřejňujících beletrii a sytících onen stále otevřený komunikační kanál, si kladl za cíl prodávat nápadně podobné romány a upomínkové knížky

(*gift books*), a to znovu a znovu stále stejnému čtenářstvu. Druhý postup, který se řídil tradičnějším pojetím knižní produkce jakožto samostatného podniku iniciovaného autorem, se snažil vytvořit pro každou knihu dočasnou čtenářskou základnu podobně smýšlejících jedinců, na které bylo dané dílo hypoteticky zacíleno. Jelikož však jen málo redaktorů a vydavatelů plně nahlédlo revoluční dopady první metody, uplatňovaly se nezdědka oba postupy v rámci jedné a téže firmy. Tím se stanovený cíl maximalizace prodeje a snaha zalíbit se dopředu vytčeným čtenářům a čtenářkám tiše přenesly na bedra autorů, kteří – byť si to sebevíce přáli – masové čtenářstvo nikdy oslovit nedokázali. Hawthorne, Melville a James představují jen několik příkladů těch, kteří doplatili na důsledky této základní koncepční nejasnosti, jež v nakladatelském průmyslu zavládla.

Třebaže tedy laciné knihy po zavedení příloh z americké vydavatelské scény už nikdy nezmizely, masově vyráběné a prodávané literární zboží tvořilo následujících sto let jen velmi malou část celkové knižní produkce. Jelikož se uvedení nových komerčních schémat ve velkém měřítku do praxe setkávalo se značnými obtížemi, vydávání knih a časopisů se nadále částečně řídilo myšlenkami a postupy zámožných mužů věnujících se literatuře (*literary gentlemen*). Vydavatelství zatím neměla k dispozici systematické postupy, které by umožňovaly zmapovat vkus veřejnosti, a tak byla často nucena experimentovat a spoléhat se na intuici. Kromě toho distribuční sítě nebyly dostatečné, a to nejen proto, že se ona hrstka existujících firemních prodejen soustředila na východním pobřeží, nýbrž i z toho důvodu, že se systémy distribuce novin a časopisů omezovaly pouze na jedno místo a byly značně roztržité. I kdyby se vydavatelé knih bývali naučili jaksi paraziticky využívat distribuční sítě nemnoha celonárodních časopisů, které se nakonec těšily relativně stabilnímu zájmu čtenářské veřejnosti, objem čtenářů, které by se tímto způsobem podařilo oslovit, by nejspíš nepostačoval na to, aby riskantnímu podniku knižní výroby zajistil výdělečnost. Ta část průmyslu, jež se orientovala na masový trh, tudíž i v prvních třech dekáдах dvacátého století skomírala. Oživení se dočkala až s vynálezem ještě výkonnějších



tiskařských strojů a s vytvořením rozsáhlejších a efektivnějších distribučních sítí.<sup>6</sup>

První plán výroby navržený speciálně pro masovou produkci laciných lepených brožovaných knih za využití stávajícího systému distribuce časopisů se objevil až v roce 1937, kdy společnost Mercury Publications založila firmu American Mercury Books. Podle Franka Schicka byly knihy, jež American Mercury vydávala, první brožovanou knižní řadou, které se povedlo úspěšně využít časopiseckou distribuci (Schick 1958: 63). Tyto knihy v měkkých deskách, zabalené tak, aby vypadaly jako časopisy, se stejně jako magazíny prodávaly na novinových stáncích a daly se koupit pouze po dobu jednoho měsíce. Postupy American Mercury, které zdůraznily pomíjivý charakter této literární produkce, jasně odlišily riskantní vydavatelské podniky od tradičnější knižní produkce, jejímž cílem nadále zůstávalo vytyčit určitou linii knih trvalé hodnoty, které by zaujímaly stálé místo v nabídce nakladatelského domu (*backlist*) a byly neustále skladem v lepších maloobchodních prodejnách. Přestože firma American Mercury počátku vydávala širokou škálu různých titulů, v roce 1940 redaktoři rozhodli, že se zaměří na příběhy s tajemstvím, aby mohli lépe ovládnout trh. Nová řada s názvem Mercury Mysteries jednotlivé knihy, jejichž obálky se navzájem velmi podobaly, pro lepší orientaci čtenářů odlišovala číslováním.

Abychom podtrhli mimořádný význam rozhodnutí redakce American Mercury zaměřit se výlučně na jediný literární subžánr, zdůrazněme, že šlo skutečně o první schéma masové distribuce, jež dovedlo k dokonalosti výrobní metodu, kterou literární sociolog Robert Escarpit (1966 [1965]: 121) označil jako „zpola programované vydání“ (*semi-programmed issue*). Escarpit si při své analýze problémů s určením reálného čtenářstva konkrétní knihy v rámci moderní anonymní čtenářské obce povšiml, že „[n]ikdo, kdo vydává knihu, nemůže dopředu přesně vědět, jak

velké pozornosti se jí ze strany čtenářů dostane“ (ibid.). A dále, jelikož pro knihu „vydavatel nemůže stanovit program“, neboť „nedokáže určit stadia a mezní hodnoty její distribuce“, Escarpit dovozuje, že o publikování je třeba uvažovat jako o „neprogramovaném vydávání“ (*non-programmed issuing*) (ibid.).<sup>7</sup> Poté Escarpit nicméně připouští, že problém důmyslně obchází zpola programované vydání, pomocí něhož jsou knihy „distribovány v rámci malého okruhu [pravidelných čtenářů], jejichž požadavky jsou známy a jejichž preference byly předem důkladně podchyceny“ (ibid.). Autor upozorňuje, že tento typ určení se nejčastěji pojí se spřízněnými fanouškovskými časopisy, které představují půdu pro vytvoření obecného vzorce nebo ortodoxie. Zpola programované vydání se potom od vydavatelských metod praktikovaných Petersonem nebo bratry Beadlovými liší pouze využitím více formalizovaných, a proto spolehlivějších způsobů zjišťování čtenářských preferencí.

Vydavatelství American Mercury Books usilovalo přesně o tento typ kontrolované výroby, když se rozhodlo omezit seznam publikovaných titulů na jediný žánr beletrie. Vydavatelé doufali, že tak prodají obrovské množství svých paperbacků čtenářstvu, které už zná jejich časopisy uveřejňující příběhy s tajemstvím. Pomocí těchto časopisů dokázali redaktoři zjistit názorové zaměření čtenářů a čtenářek a posoudit jejich preference, které se poté snažili zohlednit při výběru rukopisů určených k publikování. Společnost American Mercury se tak v podstatě snažila kontrolovat jak svou čtenářskou obec, tak knihy vydávané především pro tuto skupinu. I když se tedy American Mercury podařilo zformalizovat vydávání knih podle dané žánrové skupiny (*category publication*), revoluce spočívající v masovém vstupu paperbacků na knižní trh se za zásluhu této společnosti nepovažuje, protože se jednalo o relativně malý podnik (Schick 1958: 79). Přestože se tato čest obvykle přiznává Robertu de Graffovi za to, že v roce 1939 založil Pocket Books, nepředstavovalo jeho podnikatelské

<sup>6</sup> K paperbackovým revolucím na přelomu devatenáctého a dvacátého století viz Lehmann-Haupt – Wroth – Silver 1951: 194–217, 241–254, 259–263, 317–322, 372–390; Madison 1966: 49–60, 158–163, 395–398, 547–556; Schick 1958: 55–63.

<sup>7</sup> [Pozn. ed.: Původní Escarpitovy termíny jsou: *édition semi programmée* a *édition non programmée*.]

schéma žádnou koncepční novinku.<sup>8</sup> Stejně jako redaktoři v American Mercury přistupoval de Graff ke knize jako ke zboží, které je jednoduše třeba prodat, spoléhal na časopiseckou distribuční síť a teprve postupně se přiklonil k vydávání podle žánrové skupiny.<sup>9</sup> Nicméně právě de Graffova schopnost zavést takový systém ve velkém měřítku připravila půdu pro vzestup milostných románů a pro jejich dominantní postavení na masovém knižním trhu. Abychom přesně pochopili, jak a proč se milostná beletrie stala tak významným artiklem komerčního vydávání knih, musíme nejprve porozumět tomu, jak ekonomika vydávání a distribuce paperbacků vyvolala zájem knižního průmyslu o předvídatelnost prodeje.<sup>10</sup>

Těsně předtím, než se de Graff začal zajímat o knižní průmysl, došlo k zásadnímu zkvalitnění postupů tisku a vázání knih. Díky vynálezu časopisecké rotačky se výroba výrazně zrychlila a stala se výdělečnou. Přestože byla tato nová strojní zařízení velmi drahá, pořizovací cena šla zpravidla na vrub samotných tiskařů, kteří tradičně fungovali nezávisle na vydavatelstvích. Jelikož však nezávislí tiskaři potřebovali udržet drahé rotačky v chodu čtyřia dvacet hodin denně, aby se jim vrátily počáteční investice, nutili

de Graffa a jeho konkurenty z vydavatelství Avon, Popular Library a Dell, aby výrobu rozvrhovali pravidelně a v pevné návaznosti. Tato praxe v důsledku vedla k tomu, že se výroba plánovala ve stylu časopisecké produkce po měsících jako u společnosti American Mercury, což vyhovovalo de Graffovu záměru distribuovat knihy prostřednictvím časopisecké distribuční sítě. Zavedení pravidelného výrobního plánu současně tiskařům umožnilo nakupovat velké množství papíru v nižší cenové relaci, aniž by museli neznámo jak dlouho platit skladné. Nakonec z toho profitovali i vydavatelé, neboť mohli své knihy prodávat za mnohem nižší ceny.<sup>11</sup>

Ke zrychlení procesu vydávání komerčních paperbacků překvapivě přispěl také vynález syntetického lepidla (ibid.: 97). Tradiční knižní vazba vyžaduje ruční práci nebo strojní všívání knižních složek, ze kterých pak výsledná kniha sestává. I v případě, že jsou knihy vázány strojově, se stále jedná o drahý a časově náročný proces. Lepená vazba pak spočívá v tom, že se jednotlivé listy v bloku stejnoměrně oříznou a vlepí do hřbetu obálky. Prvními lepidly, kterých se pro lepenou vazbu používalo, byly klišy na živočišné bázi. Ty však schly velmi pomalu a navíc byly neohebné, tudíž vazba často praskala a uvolňovaly se z ní stránky. Používání tohoto druhu lepidel nutilo tiskaře, aby si zajistili dostatečně velké prostory, v nichž se knihy s lepenou vazbou nechávaly doschnout. Vynález rychleschnoucích syntetických lepidel tyto problémy v zásadě odstranil. Využití rychleschnoucích lepidel ve výrobě si vyžádalo zavedení postupů, které se podobaly fungování výrobních linek, což současně urychlilo celý výrobní proces a odbouralo problémy s placením drahých skladovacích prostor. Nové stroje na vázání knih byly sice nákladné, nicméně stejně jako předtím jejich vysokou cenu hradili tiskaři a většinu zisku tak přenechali nakladatelům.

Zavedení rotaček, lepené vazby a syntetických lepidel do výroby umožnilo produkovat obrovské množství knih při velmi nízkých cenách za kus a značně přispělo ke zrychlení procesů akvizice

<sup>8</sup> Celý popis vzniku Pocket Books viz Schick 1958: 79–80; Madison 1966: 547–549.

<sup>9</sup> De Graffův zájem o knihu jakožto potenciální komoditu je patrný z následujícího vyjádření, jež je převzato ze zprávy oznamující založení Pocket Books. De Graff se svých kolegů táže: „Uvažoval kdy někdo o vydávání speciální levné edice [...], kterou by si lidé kupovali, místo aby si ji půjčovali, takové, jež by nenarušovala prodej běžných edic? Myslím, že toto by mohlo být řešení, protože potom by autor i vydavatel měli příjmy z prodeje – i když by to byl příjem nízký –, a to *od každého, kdo by takovou knihu četl*“ (cit. in Schick 1958: 79; zdůraznila autorka). Říci, že se de Graff vůbec nezajímal o zajištění čtenářstva pro své autory, by bylo nespravedlivé, je ale zřejmé, že jeho principiálním cílem bylo provést finanční rozvahu kdykoli, kdy se objevila kniha od nějakého autora a s ní i úmysl na straně čtenářů a čtenářek si ji přečíst a následně si ji i *pořídít*. Pro de Graffa není kniha nic jiného než věc a vydavatel je jen nepostradatelný zprostředkovatel, jenž usnadňuje směnu materiálu mezi autorem a čtenářstvem.

<sup>10</sup> K analýze různých faktorů, jež přispěly k nárůstu vydávání paperbacků v polovině dvacátého století, viz Schick 1958: 96–98; Compaine 1978: 81; Smith 1976: 65–76; Smith 1966: 150–156.

<sup>11</sup> K analýze interakcí mezi technologií, ekonomickými faktory a výrobní praxí na poli vydávání paperbacků viz Bodden 1953: 80–96.

rukopisů i redaktorské práce, jakož i k zavedení pravidel, jimiž se tyto aktivity ve vydavatelstvích řídily. Důraz, který začal být kladen na rychlost, s jakou knihy vznikaly, tlačil vydavatele k tomu, aby dávali přednost takovému druhu knih, které bylo možné psát podle dosti neměnného vzorce. Tím, že komerční nakladatelství své spisovatele a spisovatelky vedla k tomu, aby tvořili podle zmíněného vzorce, šetřila nejen čas, ale rovněž náklady na editování jedinečných děl, která doposud neprokázala schopnost přilákat velký počet čtenářů a čtenářek.

Krokem, jenž produkci obrovského množství knih učinil finančně přijatelnou, bylo de Graffovo rozhodnutí využít rozsáhlou časopiseckou distribuční síť, kterou se podařilo vybudovat v uplynulých třiceti letech. De Graff totiž došel k závěru, že pokud chce nyní své snadno vyrobené knihy i prodat, musí s nimi denně do styku přijít mnohem větší počet Američanů. Byl si dobře vědom toho, že Spojené státy nedisponují zrovna velkým počtem knihkupectví a že většina obyčejných lidí považuje tyto obchody za nevlídná a nehostinná místa. Usoudil tudíž, že má-li své zboží prodávat ve velkém měřítku, bude třeba knihy nabízet jinde. Obrátil se tedy na společnost American News Company, která prakticky ovládala celostátní distribuci časopisů a novin, neboť ke klientele této firmy patřily tisíce novinových stánků, lékáren, drogerií, cukráren i obchodů s potravinami. De Graff si byl jist, že v okamžiku, kdy budou američtí čtenáři a čtenářky časopisů v těchto obchodech konfrontováni s atraktivním obalem a nebývale nízkou cenou, nechají se ke koupi paperbacků zlákat. Fenomenální počet prodaných výtisků prvních deseti vydaných knih mu dal za pravdu (Smith 1976: 68–70).

Přes výhody, které časopisecká distribuční síť skýtala, s sebou tento systém distribuce nesl i závažné problémy. Jak de Graff, tak jeho první konkurenti brzy zjistili, že jen zlomek jejich nových prodejců o knihách alespoň něco ví. Tito obchodníci byli znepokojeni představou, že mají nakoupit zboží, které se jim nemusí podařit prodat, a odmítali mít paperbacky skladem. Aby překonal nedůvěru prodejců, navrhl de Graff a jeho konkurenti z dalších vydavatelství domů, že veškeré riziko za neprodané knihy ponesou

vydavatelé sami. Maloobchodním prodejcům proto umožnili vrátet neprodané výtisky, případně dokládat, že knihy byly řádně zlikvidovány.

Program vracení neprodaných knih přinesl kýžený výsledek, poněvadž přesvědčil maloobchodníky, že budou-li mít knihy skladem, nijak je to nepoškodí. Velký problém však tento program představoval pro samotné nakladatele, kteří neměli možnost sledovat současně vratky neprodaných knih a objednávky nových výtisků, případně nebyli schopni přesouvat vratky z jednoho obchodu do druhého. Mnoho vydavatelů se tak ocitlo v situaci, kdy k uspokojení poptávky nechávali tisknout druhá vydání, avšak poté, co se jim sešly všechny vrácené knihy, zjistili, že celkový počet prodaných knih byl nižší než počet výtisků prvního vydání.<sup>12</sup> Následná nadvýroba byla finančně velmi nákladná a přiměla komerční nakladatelství k tomu, aby hledala metody, jak lépe předvídat výsledky prodeje. V tomto okamžiku se žánrová literatura nabízela jako prostředek odhadu toho, jak by se nová verze již zavedeného druhu knihy mohla ujmout na trhu.

Je třeba dodat, že vysoké náklady na výrobu paperbacků podtrhly význam schopnosti přesně předpovídat, podle jakého vzorce a v jakém množství se kniha bude prodávat. Nenápadná, nicméně intenzivní pobídka ke snaze rozpoznat očekávání čtenářské veřejnosti a následně je naplnit se proto stala součástí redakční práce v komerčních nakladatelstvích. Redaktoři totiž odpovídali za pořizování titulů, které vydělají peníze. Členění literatury podle žánrů se stalo pro nakladatelské domy užitečným nástrojem, neboť jejich úspěch závisel na schopnosti odhadnout poptávku natolik přesně, aby bylo zaručeno, že se produkt bude prodávat, a to ve stále stejném množství, naplánovaném na samém počátku výrobního procesu. Kvůli finanční nákladnosti nadprodukce se nedílnou součástí redakčního procesu stal ohled na velikost potenciální čtenářské obce, snaha porozumět preferencím

<sup>12</sup> Počet vrácených výtisků zpravidla dosahuje 35 procent nebo se tomuto procentu blíží a někdy může dosáhnout až 60 procent. K rozboru tohoto problému viz Compaine 1978: 90–94; Smith 1976: 25–31.

sdíleným jejími členy a členkami a důraz na způsobnost nabízených produktů těmto očekáváním dostát. Úspěch tak byl úzce spjat s přesnou predikcí. Tato predikce pak v podstatě závisela na schopnosti kontrolovat interakci mezi jasně určeným čtenářstvem a konkrétním produktem, jenž byl právě pro ně navržen.

Žánrová (*category*) či konvenční literatura (*formulaic literature*) bývá nejčastěji definována tak, že obvykle spoléhá na určitý recept, který udává nezbytné ingredience, jež musí každá nová verze dané literární formy zahrnovat. Tím redaktorovi umožňuje velmi konkrétně usměrňovat a kontrolovat vznik knihy. Je však nutné zdůraznit, že pro žánrovou literaturu je charakteristická také *trvalá* přitažlivost pro její věrné čtenářstvo. Escarpitův přístup ke konvenční literatuře jako ke „zpola programovanému vydání“ se zde hodí, neboť uznává status této literatury coby jedinečného způsobu literární *produkce* a tím vyzdvihuje skutečnost, že tento model vydávání knih umožňuje nakladatelským domům současně kontrolovat jejich čtenářskou obec. Zatímco pro plně programované vydání (*fully programmed issue*) je typické záměrné utváření konkrétního literárního materiálu pro již předem formálně určené čtenářstvo, k jehož identifikaci nejčastěji slouží mechanismus předplatného, zpola programované vydání je založeno na výběru z různorodých textů nabízených k otištění a na představě, že se právě tyto texty budou distribuovat neformálně určenému čtenářstvu, jehož požadavky a preference byly předem zjišťovány jen částečně. Preference se obvykle určují podle toho, jak čtenáři a čtenářky reagují na specializované časopisy nebo oběžníky, jež se věnují tématu, které tvoří „obsah“ daného žánru.

Zpola programovaná výroba tedy nejen odbourává čistě intuitivní stanovování objednávek, ale řeší také problémy s navržením vhodné reklamní kampaně. Vydavatelé žánrové literatury spoléhají na seznamy předplatitelů tematicky příbuzných časopisů, znají statistiky prodeje předešlých žánrových nabídek, a jsou tudíž schopni prodeje s určitou přesností plánovat. Zároveň mohou pravidelně vycházející časopisy využít pro specifické reklamní strategie a vyhnout se tím jak obtížím, jež představuje celostátní inzerce, pídící se po čtenářském publiku jen nahodile,

tak i nákladům s touto činností spojeným. Jak si všímá Escarpit (1966 [1965]: 122), zpola programované vydání „je z hlediska vydavatele [...] bez finančního rizika“. Na úrovni distribuce navíc na sebe vydávání žánrové literatury bere podobu předplatitelského prodeje, protože každý obchodník ví, jaký počet výtisků prodá, a tudíž dokáže docela přesně určit, kolik jich má objednat (Escarpit 1965 [1958]: 68).

Pro pochopení význačnosti reklamní propagace jednotlivých knih prostřednictvím žánrové literatury je nezbytné si uvědomit, že vydavatelé léta tvrdili, že knihy nelze prodávat či inzerovat jako kterékoli jiné zboží. Každá kniha je podle knižního průmyslu jedinečná a unikátní, a proto musí všichni vydavatelé „začít od piky“ a sami si vybudovat vlastní čtenářskou obec. Benjamin Compaine (1978: 145) například jízlivě poznamenal, že „pokud bychom si za příklad vzali pastu na zuby, ekvivalentem [snah nakladatelů] by bylo, kdyby společnost Lever Bros.<sup>13</sup> každý měsíc představila novou značku, změnila příchut, balení a cenu, přičemž každý nový typ by měl maximální prodejní potenciál pouze čtyři procenta dospělé populace“. Vydavatelé se domnívali, že s ohledem na samostatnost jednotlivých knih je třeba každou inzerovat zvlášť, a proto došli k závěru, že enormní reklamní náklady na celou měsíční nabídku takovou inzertní kampaň předem zcela vylučují. A protože byli navíc přesvědčeni, že rozmanitost knih nabízených každým nakladatelstvím znemožňuje vytvoření jednotné image dané společnosti, měli za to, že potenciálně méně nákladná celostátní reklama inzerující značku vydavatelství by prodeji jednotlivých knih stejně nijak nepomohla. Z tohoto důvodu byl v celém knižním odvětví rozpočet na reklamu dlouhou dobu mimořádně nízký. Situace se změnila až v 70. letech dvacátého století, kdy velká mediální konsorcia skupila většinové podíly v nezávislých vydavatelstvích a vnesla do nich obrovský kapitál, jehož část směřovala právě do rozpočtu na reklamu. Avšak než zde vyložíme, jak a proč k tomu došlo a jak se toto téma

<sup>13</sup> [Pozn. překl.: Lever Bros. byla mydlařská firma založená v roce 1885, z níž v roce 1930 vznikla dnešní společnost Unilever.].

váže k našemu zájmu o vydávání milostných románů, je třeba se vrátit do prvních let třetí paperbackové revoluce (*third paperback revolution*). Zde totiž můžeme vystopovat nárůst významu žánru milostné beletrie pro komerční trh.

Ačkoli první vydavatelé paperbacků zpočátku spoléhali na již osvědčené bestsellery, prodávané původně v pevné vazbě, jež měly zaručit úspěšný odbyt, brzy zjistili, že k uspokojení poptávky po laciných brožovaných knihách nemají k dispozici dostatečné množství titulů. Obavy z velkých nákladů na titul, který ještě neprokázal svou prodejnost, vedly komerční vydavatele k tomu, že se pomalu začali orientovat na zástupce žánrů, jež už svou oblibu u čtenářů a čtenářek prokázaly. Tento trend pak reálně započal s příběhy s tajemstvím a detektivními příběhy, které se rozvinuly v první dominantní žánrovou skupinu moderního komerčního vydavatelského trhu.<sup>14</sup> Tento žánr byl zvláště vhodný pro zcela programovaná vydání, jelikož už ve 20. letech dvacátého století se vztahy na ose autor – vydavatel – čtenářská obec formalizovaly založením brakových titulů (*pulp*) jako *Black Masks* [Černé masky], *Dime Detective* [Šestáková detektivka], *Detective Story* [Detektivní příběh] či *Detective Fiction Weekly* [Týdeník detektivek] (Landrum 1978: 107; Gruber 1967). Tyto magazíny pomohly zavést běžně přijímané postupy, kterými se potom řídila nepřetržitá produkce románů v pevné vazbě. Vydávání paperbacků s příběhy s tajemstvím jednoduše rozšířilo již existující literární provoz.

<sup>14</sup> Poměřováno počtem titulů vydaných za rok dominovala paperbackům mystéria již od počátku vlastní paperbackové revoluce dvacátého století. V ročním přehledu vydávaném *Publishers Weekly*, který zpravidla vychází třetí lednový týden, zaujímá tento žánr první příčku od momentu, kdy byly paperbacky do žebříčku zařazeny. Toto umístění se však zakládá na počtu vydaných titulů, nikoli na počtu prodaných výtisků. I když mystéria během čtyřicátých a padesátých let dvacátého století zaujímala v žebříčcích nejvyšší pozici, prodej těchto titulů byl velmi proměnlivý. Ačkoli *Publishers Weekly* zřídka zveřejňuje statistiky prodeje (protože vydavatelé neudávají – a to ani dnes – skutečné počty prodaných knih), zavedl tento magazín v ročních přehledech rubriku pro komerční sféru trhu, kde se objevovaly krátké rozhovory se zástupci jednotlivých vydavatelských domů. V nich se redaktoři a vydavatelé často vyjadřovali k těžkostem spojeným s prodejem mystérií. Viz např. následující čísla: 22. 1. 1955, 21. 1. 1956, 20. 1. 1958 a 19. 1. 1959.

Popularita žánru příběhů s tajemstvím či mystérií však v průběhu 50. let dvacátého století upadala. Příběhům s tajemstvím se sice příležitostně dařilo získávat čtenářstvo zpět, několik vydavatelů se ovšem začalo poohlížet po novém materiálu, který by bylo možné prodávat s ještě větší pravidelností a předvídatelností.<sup>15</sup> Gerald Gross z nakladatelství Ace Books, kterému tento propad prodeje přidělal vrásky, si vzpomněl na úspěch opakovaných dotisků *Mrtvé a živé* (*Rebecca*) od Daphne du Maurier(ové). Grosse zajímalo, zda trvalá obliba knihy (poprvé vyšla už v roce 1938) naznačuje, že se jí podařilo u čtenářek zahrát na jakousi univerzální strunu. Pokusil se proto vypátrat již vydané tituly, které se románu du Maurier(ové) podobaly a které zamýšlel vydat jako „gotickou“ edici. Rozhodl se pro *Hřmící výšiny* (*Thunder Heights*) Phyllis Whitney(ové) a vydal je v roce 1960 jako první titul své „gotické“ řady.<sup>16</sup>

Phyllis Whitney(ová) již předtím napsala několik podobných románů, vydaných očividně proto, že redaktorka nakladatelství Appleton Patricia Myrer(ová) taktéž rozpoznala jejich podobnost s *Mrtvou a živou*. V jednom rozhovoru Myrer(ová) uvedla, že „tehdy [v roce 1955] byla doba, kdy se příběhy s tajemstvím dobře neprodávaly. [...] Ženy nechtěly číst Mickeyho Spillane.<sup>17</sup> [...]“

<sup>15</sup> Na základě běžně dostupných statistik je velice obtížné doložit postřehy vydavatelů, co se trendů prodeje týče. Jak je zmíněno výše, většina takových statistik udává spíše počty vydaných titulů, a nikoli počty prodaných výtisků, či dokonce distribuovaných knih. Vzhledem k místy výrazným rozdílům v produkci knižních titulů lze dojít k závěru, že některé propady byly pravděpodobně důsledkem vědomých rozhodnutí směřujících ke snížení výroby, aby se předešlo tomu, že se budou výtisky vracet vydavatelům, a ne důsledkem nedostatečného počtu publikovatelných rukopisů.

<sup>16</sup> Zde spoléhám na osobní výpověď Whitney(ové) ve „Writing the Gothic Novel“ [Jak napsat gotický román] (Whitney 1967: 11). Nepodařilo se mi doložit toto tvrzení z jiných zdrojů, stejně jako se mi nezdařilo kontaktovat samotného Grosse. Několik zmínek v článku „On the Road to Manderley“ [Na cestě do Manderley] Marthy Duffy(ové) naznačuje, že vzpomínky Whitney(ové) jsou patrně pravdivé (Duffy 1971). [Pozn. překl.: Manderley je označení usedlosti v *Mrtvé a živé* autorky Daphne du Maurier(ové).]

<sup>17</sup> [Pozn. překl.: Mickey Spillane, vlastním jménem Frank Morrison Spillane (1918 až 2006), byl úspěšný autor detektivních románů tzv. drsné školy.]

Byla jsem přesvědčená, že chtějí číst emotivní příběhy o ženách, které se dostaly do nebezpečí“ (cit. in Proctor 1975). Díky této své intuici se Myrer(ová) stala literární agentkou Whitney(ové) a začala zatupovat rovněž Victorii Holt(ovou), jejíž obdobné romány se setkaly s velkým ohlasem v Anglii. Není tedy náhoda, že v době, kdy Gross v Ace Books vydával *Hřmící výšiny*, v nakladatelství Doubleday se na pulty dostávala *Paní z Mellynu* Victorie Holt(ové), z níž se vzápětí stal bestseller. Když pak kniha jen o rok později vyšla u Fawcett Crest jako paperback, prodávala se ještě lépe. *Paní z Mellynu* se nakonec prodalo více než milion výtisků. Jakmile se přidaly i další nakladatelské domy, boom gotických románů započal.

Vzhledem k tomu, že Myrer(ová), Gross ani další vydavatelé gotické literatury neuzpůsobili své masově vyráběné čtivo (*mass-produced reading matter*) již utvořeným komunikačním kanálům, jako tomu bylo dříve u paperbackových mystérií, nabízí se otázka, jak je možné, že se jim takřka okamžitě podařilo vytvořit z gotického milostného románu zvláštní kategorii a vyvolat rostoucí poptávku po nových titulech. Jejich úspěch nelze připsat pouze tomu, že přišli s novým produktem pro čtenářskou obec, která již byla zformována a „kontrolována“ tím, že si předplácela stejné časopisy. Periodika se zpověďmi a milostnými příběhy sice své věrné čtenářky zásobovala zamilovanými povídkami od chvíle, kdy ve 20. letech dvacátého století spatřila světlo světa, ovšem brakové tituly tohoto typu cílily na dělnické čtenářstvo. Vzhledem k tomu, že se čtení vždy pojilo s vyšším vzděláním a vyššími příjmy, je pravděpodobné, že neobyčejný úspěch gotických paperbacků byl výsledkem schopnosti nakladatelů vyvolat u středostavovských žen jakousi konverzi a opakovaně je pak oslovovat. Bylo by možné namítnout, že se tito vydavatelé spoléhali na středostavovské magazíny zaměřené na konkrétní společenskou vrstvu – například *Good Housekeeping* [Spořádaná domácnost] či *Ladies' Home Journal* [Domov pro ženy] – a jejich prostřednictvím rozpoznali své nové čtenářstvo, které si pak podrželi. Ve skutečnosti tomu tak ovšem zřejmě nebylo: vydavatelé totiž své první gotické romány inzerovali jen poskrovnu.

Čemu tedy přisuzovat onen okamžitý úspěch žánru? Jeho popularita má jistě co do činění se zvláštním charakterem čtenářek tohoto žánru, konkrétně se specifickým postavením žen v americké společnosti. Hlavním problémem, kterému každý vydavatel v heterogenní moderní společnosti čelí, je potřeba nalézt pro nově vydanou knihu čtenářskou veřejnost a zároveň vyvinout postup, jímž se tato kniha bude ke svým potenciálním čtenářům a čtenářkám dostávat. Vydavatelé paperbacků své šance při oslovování čtenářstva výrazně zvýšili využitím časopisecké distribuční sítě. Její výhody se ukázaly být ještě významnější pro ta vydavatelství paperbacků, která se začala zajímat přímo o čtenářky. Tato síť totiž zpřístupnila rovnou dva typy prodejen, jejichž prostřednictvím mohly být knihy distribuovány a které takřka výhradně – a navíc pravidelně – navštěvovaly ženy, a sice místní lékárnou a obchod s potravinami. I když v 60. letech stále větší množství žen nastupovalo do zaměstnání, nadále odpovídaly za péči o děti a běžný chod domácnosti stejně jako ty, které zůstaly doma.<sup>18</sup> Vydavatelé si tudíž mohli být jisti, že se jim podaří pravidelně oslovovat velký segment dospělé ženské populace jen tím, že své gotické romány umístí na pulty lékáren a obchodů s potravinami. Zároveň mohli omezit výdaje na reklamu, protože potenciální či hypotetická čtenářská obec, kterou chtěli přilákat, již pro ně byla připravena. Okamžitý úspěch gotického žánru tedy závisel na faktickém, nicméně funkčním soustředění žen do konkrétní sféry, které bylo zapříčiněno sociálními omezeními vztahujícími se k postavení žen ve společnosti. Tato koncentrace žen v omezeném sociálním prostoru byla potom zárukou, že oslovit americké ženy jako potenciální čtenářky a zákaznice bude velmi snadné.

Popularita gotických milostných románů v 60. letech dvacátého století nadále rostla. Zatímco vysokoškolští studenti začínali protestovat proti americké přítomnosti ve Vietnamu a stále větší počet feministek hlasitě upozorňoval na společenský útlak žen, více a více žen si kupovalo romány, jejichž zápletky se točila kolem milostných vztahů mezi zdravím kypícími, pohlednými muži

<sup>18</sup> K podrobnější diskusi o zvýšeném zájmu žen o rodinu viz Degler 1980: 418–435.

a „kurážnými“, nicméně zranitelnými ženami. Čtenářstvo gotických románů postupně nabylo takových proporcí, že na začátku 70. let náklady knih nejprodávanějších gotických autorek předčily prodeje srovnatelných autorů a autorek paperbacků všech ostatních žánrů včetně mystérií, science-fiction a westernů. Náklad prvního vydání typického paperbacku z pera Whitney(ové) nebo Holt(ové) u Fawcetta začínal na osmi stech tisících výtisků. I když se většina autorek tohoto žánru takovému číslu zdaleka neblížila, v součtu představovaly gotické romány, vydávané nejméně osmi vydavateli paperbacků, obrovský objem produkce.

V letech 1969–1972, kdy obliba gotických milostných románů dosáhla svého vrcholu, vycházely gotické paperbacky v počtu třiceti pěti titulů měsíčně, tedy více než čtyř set ročně.<sup>19</sup> V kulminacním bodě v roce 1971 tvořily gotické romány dvacet čtyři procent celkového prodeje paperbacků vydavatelství Dell.<sup>20</sup> Dell tehdy vydával čtyři až pět gotických titulů měsíčně.<sup>21</sup> Tento neobyčejný obchodní úspěch způsobil, že se gotické romány staly opravdovým kulturním fenoménem a byly předmětem nekonečných analýz i satiry ze strany médií. V nedělních přílohách tehdejších novin a společenských magazínů lze narazit na četné články o tom, „Jak napsat gotický román“, jež dosvědčují, že se tento literární žánr dostal do širokého povědomí, byť nedosáhl všeobecného uznání.

Navzdory zvýšené popularitě prodej gotických milostných románů mezi lety 1972 a 1974 postupně klesal. Počet neprodaných a vrácených výtisků naopak vzrostl natolik, že mnoho nakladatelských domů přistoupilo k omezení výroby. Zeptáte-li se dřívějších vydavatelů gotických románů na důvody této slábnoucí popularity, nepodávají jasnou odpověď. Někteří mají pocit, že se

trh jednoduše nasytil, další se domnívají, že výrazné zviditelnění feministického hnutí a větší otevřenost v tématu ženské sexuality vedly k tolerování příběhů s explicitním líčením sexuálních zkušeností, ba dokonce k touze po nich. Zdá se však, že se všichni shodnou na tom, že vydávání milostné beletrie se dramaticky změnilo v dubnu 1972, kdy nakladatelství Avon Books vydalo *Plamen a květ* Kathleen Woodiwiss(ové).

Woodiwiss(ová) poslala nevyžádaný rukopis do Avonu, aniž k němu připojila tradiční dopis od agenta či agentky, a tudíž její text přistál na jedné hromadě se „sladáky“, které soudobý vydavatelský průmysl zpravidla považoval za naprosto slepou uličku. Z nevysvětlitelných důvodů se dostal do ruky šéfredaktorce Nancy Coffey(ové), když hledala něco ke čtení na ukrácení dlouhé chvíle o víkendu. Nedokázala už ho prý odložit (cit. in Turner 1978: 49). Vrátila se do práce celá nadšená a pevně rozhodnutá protlačit knihu do tisku. Coffey(ová) postupně přesvědčila všechny své kolegy a kniha vyšla v dubnu pod hlavičkou Avon Spectacular. Ačkoli román Kathleen Woodiwiss(ové), podobně jako gotická milostná beletrie, líčil osudy rázné, nicméně femininní hrdinky, byl téměř třikrát tak dlouhý, explicitně popisoval milostné akty a sex na hranici znásilnění a líčil též mnohé cesty a různá prostředí. Přes tyto rozdíly děj románu končil – stejně jako v případě všech románů gotických – bezpečným návratem protagonistky do náruče mužského hrdiny.

Třebaže šlo o původní paperback, dostalo se *Plameni a květu* veškeré publicity, reklamy a propagace, obvykle vyhrazené pro etablované bestsellery.<sup>22</sup> Takové původní romány se v prvních letech historie komerčního vydávání dostávaly v malých nákladech na trh neustále, nesoustředila se na ně ale široká pozornost, a to z prostého důvodu: vyplatit autorovi či autorce zálohu a inzerovat dosud neznámou knihu bylo dražší než zakoupit práva na přetisk již poměrně úspěšné knihy vydané v pevné vazbě (*hardback*). Avon však pod vedením Petera Meyera začal už v polovině 60. let experimentovat s původními texty a rozličnými reklamními

<sup>19</sup> Všechny zmíněné počty byly převzaty z bulletinu „How to Identify, Display, and Sell the Gothic“ [Jak rozpoznat, vystavovat a prodávat gotické romány] vydaného Speedy Shop Paperback Book Service, jenž poskytoval rady maloobchodním prodejcům.

<sup>20</sup> [Pozn. překl.: Dnes vydavatelství Bantam Dell.]

<sup>21</sup> Osobní interview vedené 30. listopadu 1979 s Maureen Baron(ovou), výkonnou redaktorkou Gold Medal Books. Baron(ová) působila jako redaktorka ve vydavatelství Dell v letech, kdy se gotické romány těšily největší popularitě.

<sup>22</sup> K tématu představení původního paperbacku Avonem viz Davis 1980: 43–48.

kampaněmi (Davis 1980: 44). Když Coffey(ová) rozhodla, že Avon vydá *Plamen a květ* jako paperback, aniž by jej předtím představil v pevných deskách, řídila se v podstatě jen běžnou praxí své firmy. Neobyčejný úspěch, který román vydavatelství přinesl, přiměl celý průmysl znovu zauvažovat o potenciálu původních paperbackových románů stát se bestsellery. Když pak v roce 1974 Avon svůj bestsellerový úspěch zopakoval s dalšími dvěma milostnými romány, přesvědčil knižní průmysl nejen o životaschopnosti původních paperbacků, ale i o tom, že se zrodil nový žánr. V oboru se pak tomuto žánru přezdívalo „žhavý román“ podle druhého původního paperbacku na trhu, jímž byl román *V žáru lásky* (*Sweet Savage Love*) Rosemary Rogers(ové).<sup>23</sup>

Jakmile Avon ukázal, že původní milostné romány lze přetavit v rychlé peníze, skoro každé komerční nakladatelství přišlo s plány na vydání vlastních „divokých románků“, „erotických historických románů“, „červené knihovny“ či „ság o otrocích“ (*sweet savage romances, erotic historicals, bodice-rippers, slave sagas*), jak se těmto typům tvorby běžně říkalo. Tak jako Yvonne McManus(ová) z Major Books si prakticky všichni uvědomili, že „Avon prozíravě vytvářel poptávku prostřednictvím intenzivní inzerce a propagace“. A jak McManus(ová) dále uvádí, „[Avon] vynalezl svůj vlastní nový trend – chytré vydávání paperbacků“ (McManus 1977: 34).

I když se několika dalším vydavatelstvím podařilo publikovat bestsellery typu *V žáru lásky*, Avon dokázal nejlépe rozpoznat, jaký vliv se mu tímto druhem milostných románů podaří získat. Nakladatelství navázalo pevný vztah se svou čtenářskou obcí díky adresám, které získalo z dopisů obdivovatelek žánru doručených do redakce. Několik nakladatelů se pokusilo přijít s jinými typy milostné beletrie v přesvědčení, že se jim podaří založit sérii či edici, kterou si čtenářky automaticky spojí s jejím jménem. Vytvoření „sériové“ beletrie je tak dalším příkladem již známé snahy

<sup>23</sup> Rukopis Rosemary Rogers(ové) byl do Avonu doručen v obálce z hnědého papíru a byl adresován „redaktorce, jež redigovala Kathleen Woodiwiss(ovou)“. Viz *Publishers Weekly* 1975.

identifikovat stálou čtenářskou základnu za účelem přesnější predikce prodeje a zvýšení zisku. Šíření a úspěšnost takových schémat, která si často brala za vzor neformální postupy Avonu nebo propracovanější metody Harlequin Enterprises, ukazují, že se jedná o nesmírně významný vývojový posun ve vydávání milostné beletrie i ve sféře komerčního vydávání paperbacků obecně. Dříve než přistoupíme ke zhodnocení několika nejdůležitějších změn, je třeba zmínit dva další vývojové kroky, z nichž jeden se týká vydávání knih a druhý jejich prodeje. Tyto posuny nám pomohou vysvětlit, proč tolik paperbackových nakladatelství považovalo trh s milostnou literaturou za atraktivní, ale zároveň i odpovědět na otázku, jak se jim dařilo na trhu úspěšně zaujmout čtenářstvo.

Nejvýznamnějším aspektem vývoje amerického knižního průmyslu se ve dvacátém století stalo převzetí kontroly nad kdysi soukromými vydavatelskými domy ze strany obřích mediálních konsorcií. Tento vývoj započal v roce 1960, kdy nakladatelství Random House „spolklo“ společnost Knopf, a pokračoval v roce 1967, kdy Radio Corporation of America (RCA) koupila právě nakladatelství Random House. Trend fúzí nechal jen několik nakladatelství nedotčených (Whiteside 1980a: 48).<sup>24</sup> Například v roce 1967 společnost Columbia Broadcasting System (CBS) získala společnost Holt, Rinehart and Winston a později koupila ještě vydavatelské domy Praeger Publisher, Popular Library a Fawcett Publications. Firma Xerox převzala kontrolu nad společnostmi Ginn and Company, R. R. Bowker a nad časopisem *Publishers Weekly*. Nakladatelství Dell je vlastněno společností Doubleday and Company, stejný případ je Literary Guild. Konsorcium Gulf and Western pak získalo firmy Simon and Schuster a Pocket Books (ibid.: 52).<sup>25</sup> Přestože zdaleka nejde o vyčerpávající výčet, tento seznam ukazuje, že prvotním následkem trendu fúzí bylo, že nakladatelství vydávající knihy v pevné vazbě a komerční paperbackoví vydavatelé se sdružili pod hlavičkou jediné korporace. I když se většině vydavatelství podařilo udržet si redakční kont-

<sup>24</sup> Blíže viz také Doeblér 1978.

<sup>25</sup> Viz též Smith 1976: 75.



rolu nad vlastní produkcí, je zřejmé, že podnikové centrály nyní věnovaly přehledu zisků a ztrát mnohem větší pozornost než dříve samotná nezávislá vydavatelství.

Není těžké pochopit, proč se důraz na hospodářský výsledek stal dominantním faktorem, jestliže uvážíme, že přes zvyšující se povědomí o nutnosti dosahovat zisku v komerčním segmentu knižního průmyslu zůstávalo vydávání knih až do 70. let malým, neformálně organizovaným druhem podnikání.<sup>26</sup> I když kritikové i přívrženci této formy vydávání knih celé odvětví označovali za podnikání „na koleně“, americký knižní průmysl nadále rozhodoval o výběru rukopisů, objednávkách tisku nebo o reklamních kampaních čistě na základě intuice redaktorů a redaktorek a ignoroval nástup počítačů a rozvoj sofistikovaných metod průzkumu trhu. Nechuť k zavedení těchto mechanizovaných postupů lze stopovat až k přetrvávajícímu obrazu vydávání knih jakožto oblasti zájmu zámožných mužů věnujících se literatuře, plně oddaných ideálu humanistického písemnictví (*cause of humane letters*). Redakce se obávaly, že v momentě, kdy se zisk stane primárním cílem, nebudou vydavatelé ochotni finančně zaštiťovat vydávání prvotin slibných mladých autorů a autorek, protože jejich finanční neúspěch je takřka nevyhnutelný.

Když se nedávno Thomas Whiteside zabýval tím, jaký měla vlna korporátních převzetí vydavatelství dopad na knižní průmysl, všiml si, že „odvětví bylo vskutku postižené neefektivitou“ (ibid.: 56). „Liknavé řízení, bolestně zdlouhavá práce redakce a tiskařů, skřípající a špatně sladěné systémy knižní distribuce a prodeje, ošizené rozpočty na reklamu a [...] neadekvátní způsoby

financování,“ tvrdí Whiteside, „znemožnily mnoha vydavatelům ujmout se velkých dlouhodobých projektů, o kterých věděli, že jsou nezbytné pro budoucí prosperitu jejich firem“ (ibid.). Knižní průmysl byl tradičně málo výdělečným odvětvím, ale i pro vydávání komerčních titulů bylo charakteristické, že zisky výrazně kolísaly, protože jmění každého nakladatelského domu se prudce vychylovalo podle toho, zda se mu podařilo prodat měsíční nabídku titulů, či nikoli. V okamžiku, kdy manažeři nových konsorcií začali bedlivě zkoumat finanční praxi vydavatelství, byli konsternováni. Většina z nich zareagovala tím, že nutila vydavatele k zavedení postupů, které se v korporátním světě již dávno používaly: „efektivní účetní systémy, dlouhodobé plánování, eliminace zbytečného odpadu a duplicity poskytovaných služeb“ (ibid.: 56–58).

Následkem kontroly ze strany konsorcií byli vydavatelé evidentně přinuceni se beze zbytku zbavit tzv. „středových“ knih – tedy těch, jež spadaly do prodejního průměru a měly i průměrné recenze. Zároveň však vydavatelé paperbacků získali velké finanční obnosy, a mohli tedy zaplatit vysoké poplatky za práva na vydání nejprodávnějších románů. Současně mohli část svých financí přesměrovat do oblasti plánování prodeje žánrové či schematické literatury tím, že si nechali vypracovat studie trhu, a také je investovat do reklamy propagující nové knižní řady, jež na základě výsledků uvedených studií vznikaly. Tyto finanční manévry se řídily předpokladem, že bude-li možné lépe předvídat prodej paperbacků a zajistit jeho stabilitu, mohou konsorcia tento nově získaný segment komerčního trhu využít ke kompenzování nepředvídatelných zvrátů na trhu. Whiteside uvádí, že „vydavatelé knih s pevnou vazbou si spočítali, že když do své podnikové struktury začlení oddělení paperbacků, budou moci vyrovnat finanční výkyvy, takže pokud někde prodělají, vyváží ztrátu právě zde“ (ibid.: 60).

Převzetí vydavatelství velkými korporacemi se tudíž projevilo tím, že se paperbackové nakladatelské domy ocitly pod tlakem, aby stále více času a peněz věnovaly prodeji žánrové literatury.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Podle Benjamina Compaina (1978: 2) činila v roce 1976 celková suma všech příjmů amerických vydavatelství 4,2 miliardy dolarů, což knižní průmysl umísťuje až na 41. místo žebříčku firem sestavovaného časopisem *Fortune*, tedy bezprostředně za korporace typu Beatrice Foods, Xerox či Firestone Tire. Autor rovněž poznamenává, že pouze 5,6 procenta z celkových výdajů, jež jednotlivci vydají za rekreační aktivity a volný čas, jde na vrub knižního průmyslu (ibid.: 22). Leo Bogart (1969: zvl. 169–170) si všímá, že zatímco v roce 1968 se obchod s deníky pohyboval na sedmi miliardách dolarů za rok a ve stejném roce byla televize podpořena třemi miliardami dolarů, hrubý příjem knižního průmyslu činil pouze 2,4 miliardy dolarů.

<sup>27</sup> Jak uvádí Smith (1978: 79), v roce 1978 tři čtvrtiny komerčního prodeje paperbacků „netvořily bestsellery“.

Jelikož práva na opětovná vydání zároveň enormně podražila, musely začít klást větší důraz na získávání původních rukopisů (Davis 1980: 44). Aby se vyhnuli problémům se zaučováním nezkušených spisovatelů a spisovatelek a nákladům na představování jednotlivých jejich počinů novému čtenářstvu, začali vydavatelé paperbacků vyhledávat původní tvorbu, která již přesně odpovídala žánrovým vzorcům. Byli totiž toho názoru, že je snadnější představit nového autora či autorku tak, že se jejich díla začlení do již fungujícího komunikačního řetězce, než pro jejich specifické knihy opět hledat zvláštní čtenářskou obec. Tento trend se ukázal být natolik silným, že v roce 1980 čtyřicet až padesát procent měsíčně vydávaných knih každého nakladatelství představovaly původní paperbacky (ibid.: 43). Snaha konsorcií o finanční zodpovědnost měla kromě důrazu na vydávání žánrové literatury s jejím stabilním a téměř zaručeným prodejem ještě jeden důsledek. Jejich nezměrné úsilí dosáhnout předvídatelnosti napomohlo vytvořit důležité pojítko mezi nyní již silně na zisk orientovanými vydavateli paperbacků a stále úspěšnějšími knihkupeckými řetězci jako B. Dalton, Bookseller či Waldenbooks. Obě tyto změny vzbudily v celém knižním průmyslu ještě větší zájem o vydávání milostné beletrie a současně o ženy, které si ji kupují.

B. Dalton, jehož vlastníkem byl řetězec obchodních domů Dayton-Hudson, otevřel v roce 1966 svůj první obchod v minnesotské Edině (Dayton 1968: 44).<sup>28</sup> Na základě průzkumu možností kniž-

<sup>28</sup> Kvůli omezenému prostoru zde v diskusi o vlivu řetězců na vydávání knih odkazuji výlučně na praktiky zavedené B. Daltonem. I když řetězec Waldenbooks expandoval rychleji než Dalton, jeho vliv na vydavatelské domy byl menší – alespoň zpočátku –, protože nadále spoléhal na standardní postupy při objednávání knih. Vraťme se mu výrazně více výtisků než Daltonu a navíc se na jeho objednávky jakožto na indikátory vkusu čtenářské obce dalo hůře spolehnout. Zatímco Waldenbooks se soustředil na otevírání většího počtu prodejen, Dalton investoval velkou část svého kapitálu do zavedení počítačového systému zaznamenávajícího stav knižních zásob, který se zároveň používal při prodeji knih. To jej proslavilo. Navzdory tomu, že Walden měl tedy v oblasti menší váhu, jeho přístup k prodeji knih se Daltonovu systému podobá, a tudíž svým působením a praktikami zvyšoval svůj

ního trhu ve Spojených státech došla mateřská společnost k závěru, že americké obyvatelstvo bude nadále usilovat o lepší vzdělání a rozšiřovat své vědomosti a bude mít stále větší potřebu číst knihy. Jelikož si v Dayton-Hudsonu byli zároveň vědomi nedostatečného množství obchodů s knihami na území Spojených států a jejich soustředění na východním pobřeží, přišla společnost s návrhem, že knihy zpřístupní většímu počtu Američanů prostřednictvím plně zásobovaných knihkupectví v nákupních centrech na předměstích středně velkých aglomerací.

Dayton-Hudson začal projektovat impozantní obchody vybavené koženými křesly a parketovou podlahou, ale brzy zjistil, že neosobní a odtažitá atmosféra nepůsobí v předměstských nákupních centrech příliš lákavě. V krátké době se tak přeorientoval na výstřední pojetí obchodů, díky němuž je dobře znám i dnes. Dalton zavedl šikmé knižní regály, kvůli nimž museli zákazníci míjet více prodejní plochy s vystavenými knihami, než bylo běžné, zesílil osvětlení, pod strop zavěsil radostné nápisy o potěšení z četby a k pokladnám umístil další malé regály s vystaveným zbožím, typické pro supermarket. Firma doufala, že toto uspořádání podpoří impulsivní nakupování. Jak Thomasi Whitesideovi vysvětlil jeden z řídících pracovníků Daltonu: „Neustále usilujeme o to, aby si zákazníci kupovali více knih najednou. Na tom, aby konkrétní místa v obchodě povzbuzovala k nákupu, pracujeme opravdu usilovně. Bestsellery vystavujeme na stolcích i volně v koších [...] a kolem stejných knih vystavených na více místech projdete během nakupování dvakrát nebo třikrát“ (Whiteside 1980a: 94).

Uvedené kroky obchodních domů Dayton-Hudson nepochybně napomohly prodeji milostné literatury. Dalton v průběhu 70. let otevíral více a více prodejen (skoro všechny v nákupních centrech) a ochotně zvyšoval jejich počet tam, kde byla vysoká pravděpodobnost, že do nich budou americké ženy chodit pravidelně.

vliv na vydavatelství. Nedávno i Walden zavedl počítačový systém, jenž je obdobou Daltonova systému, čímž podobnost mezi oběma řetězci ještě podtrhl. Více o Waldenbooks viz *Business Week* 1979; 1974.

Richard Snyder, generální ředitel společnosti Simon and Schuster, se vyjádřil k propojení růstu řetězců, jejich ženské klientele a proměňující se vydavatelské praxi. Jeho postřehy stojí za obšírnější citaci:

Podle mého názoru tím, kdo v Americe opravdu mění podobu vydávání knih, nejsou velké podniky, ale obrovské knižní řetězce. Není pravda, že tím jako vydavatelé získáváme nějakou výhodu, že se díky řetězcům dostáváme k velkému počtu zákazníků. Ve skutečnosti řetězce obslouží úplně jinou skupinu čtenářů, než jakou knižní odvětví kdy mělo – tihle zákazníci mají jiný vkus. Elitářství knižního trhu je pryč. Spousta vydavatelů se s tím teď těžko vyrovnává. V momentě, kdy se vydáte na předměstí, kde je devadesát procent všech obchodních řetězců, obsluhujete zákazníky, především ženy, stejným způsobem, jako byste je obsluhovali v lékárně nebo v supermarketu. Hraje tu roli jakási nová dynamika, která ovlivňuje, co lidé kupují, a působí také na vydavatele, kteří prostě chtějí potřeby těchto zákazníků uspokojit. (cit. in Whiteside 1980b: 136, 138)

Nejenže se knihy díky obchodním řetězcům staly pro americké ženy výrazně dostupnějšími, ale jejich prodejny byly navíc navrženy tak, aby zážitek z nákupu knihy v knihkupectví už neodstrašoval či nepůsobil o nic více nevšedně, než když vezmete do ruky paperback při čekání u pokladny s nákupem vyskládaným na jezdicí pás. Vydavatelé sice odmítají zveřejnit čísla o procentech milostné beletrie prodané v řetězcích a dalších maloobchodech, je ale zřejmé, že když Dalton či Walden v posledních patnácti letech otevřeli přes tisíc dvě stě obchodů v nákupních centrech na předměstích (Coser – Kadushin – Powell 1982: 349), bude zřejmě neobyčejná popularita milostné literatury zčásti důsledkem výraznější přítomnosti knih na pultech a zároveň jejich dostupnosti pro čtenářskou obec, pro kterou byla vytvořena.

Z toho, že Dalton zavedl počítačové operace, těžili i vydavatelé milostné beletrie, ne-li též její čtenářky. Každá pobočka je nyní propojena s centrálním počítačem umístěným v ústředí firmy v Minneapolisu, jenž po týdnech zaznamenává veškeré tržby, a to

podle autora, titulu a více než stovky tematických kategorií.<sup>29</sup> Každé knihkupectví je pak hodnoceno podle výše prodeje v jednotlivých kategoriích. Management společnosti proto dokáže s udivující přesností předvídat jak výsledky prodeje v jednotlivých prodejnách, tak jeho celkový objem podle zvolených kategorií. Dalton patří ve svém odvětví ke společnostem, jež mají nejnižší počet vratek. Přesnost objednávek Daltonu pak vedla k tomu, že se mnoho vydavatelů naučilo spoléhat na výši jeho prvotní objednávky, stanovují podle ní objem dalších dotisků, a dokonce na úrovni svých redakcí rozhodují o typech rukopisů, jež uspokojí očekávání té které čtenářské obce.<sup>30</sup> Díky tomu, že Dalton poskytl čtenářům a čtenářkám možnost zpětné vazby, již celé odvětví přikládá velký význam nejen proto, že je přesná, ale také proto, že podíl Daltonu na měsíční distribuci každého nakladatelství se nezřídka blíží deseti procentům, můžou čtenáři nepřímo ovlivňovat redakční výběr titulů a „nutit“ vydavatele, aby byl jejich vkus brán v potaz. Zdá se, že tento korekční cyklus přispívá k lepšímu, i když zdaleka ne dokonalému souladu mezi tužbami čtenářstva a knihami, jež mu knižní průmysl předkládá.

Počítač Daltonu navíc dokáže sledovat tituly, které nejdou rychle na odbyt. Všechny knihy jsou opatřeny kódy a vyhodnocuje se, jak si vedou v prodeji, takže společnost umí rychle určit, se kterými tituly jsou tradiční čtenáři nespokojeni. Tyto knihy lze pak z regálů prodejen pohotově stáhnout a nahradit zbožím s potenciálně větší šancí na úspěch. Celý tento proces vede k rapidnímu obratu zboží ve skladech Daltonu a k tomu, že se velký důraz klade na rychle prodejné tituly. To může na první pohled poškozovat čtenářstvo a vydavatele, protože prodejny nepodrží knihy dostatečně dlouho na to, aby si k nim čtenáři a čtenářky našli cestu; v případě milostné beletrie je však tento systém oboustranně

<sup>29</sup> Více informací o počítačích Daltonu viz Maryles 1977, Porter 1979 a též *Business Week* 1979.

<sup>30</sup> Thomas Whiteside připisuje toto tvrzení Mortonovi Janklowovi, právnímu zástupci, který se na půdě knižního průmyslu dlouhodobě pohybuje. Viz jeho komentář (Whiteside 1980b: 65–70) a též jeho pojednání o představitelce Daltonu Kay Sexton(ové) (ibid.: 95–96).

výhodný. Čtenářky milostných románů totiž během určitého časového období zjevně přečtou více titulů než čtenáři jakýchkoli jiných žánrů (Yankelovich, Skelly & White 1978: 137, 141, 143–148), a tudíž jim rychlý obrat knih na skladech Daltonu svědčí.

Je pak jasné, že díky všem těmto praktikám představuje oněch zhruba pět set obchodů Daltonu pro vydavatele, kteří se snaží navázat kontakt se čtenářkami milostné literatury, příslib výrazného nárůstu prodeje. Na prodejnách Daltonu a Waldenu se dnes prodá až jedna pětina celkového odbytu všech komerčních paperbacků a knih pro širokou veřejnost (*trade book*).<sup>31</sup> Na seznam materiálních faktorů, jež v 70. letech ve Spojených státech přispěly k neobyčejné popularitě milostné beletrie, bychom tedy měli zařadit i rostoucí převahu řetězců v oblasti knižního prodeje.

Několik vydavatelských domů dále zdokonalilo prodejní postupy tak, aby se žánrová beletrie dostala ke správné čtenářské skupině. Jejich postupy jsou ještě promyšlenější než ty, se kterými pracoval Avon. Vedoucí role se v tomto trendu evidentně zhostila kanadská firma Harlequin Enterprises, jejíž až neuvěřitelný finanční úspěch v poslední době inspiroval mnoho napodobitelů. Prodejní metody této společnosti jsou sofistikovanou verzí zpočátku programovaného vydání, která spočívá v tom, že knihy jsou vyráběny přímo pro předem vymezenou a částečně analyzovanou čtenářskou obec. Harlequin tedy v zásadě vychází z předpokladu, že s knihami je možné obchodovat stejným způsobem jako s konzervami fazolí nebo pracími prášky. Mimořádně vysoký zisk Harlequinu přesvědčivě ukazuje, že knihy nutně není třeba chápat jako unikátní díla a podle toho s nimi obchodovat, nýbrž že je lze pravidelně a opakovaně prodávat stálým zákazníkům výlučně na základě identifikace kupujících se značkou.<sup>32</sup>

Harlequin vznikl v roce 1949 a jako většina komerčních paperbackových nakladatelství přetiskoval levné verze knižních titulů, jež nakupoval z nejrůznějších zdrojů. Společnost zpočátku vedle

milostných románů zakoupených u britského vydavatelství Mills and Boon vydávala mysteriózní a dobrodružnou literaturu, westerny, kuchařky a někdy dokonce i pornografii.<sup>33</sup> V roce 1954 si manželka zakladatele firmy Mary Bonnycastle(ová) všimla, že milostná beletrie z dílny Mills and Boon si vede mimořádně dobře. I když prosazovala, aby se vydavatelství orientovalo na decentní příběhy se šťastným koncem, rozhodnutí zaměřit výrobu výlučně na milostné romány bylo přijato až v roce 1957 (Berman 1978: 37). Harlequin se v roce 1968 po smrti svého zakladatele stal akciovou společností a roku 1971 se tato kanadská společnost díky přetiskování milostných románů těšila takovému úspěchu, že mohla fúzovat se svým původním dodavatelem, vydavatelstvím Mills and Boon.

V roce 1971 si Harlequin najal W. Lawrence Heiseyho, držitele titulu M.B.A z Harvardovy univerzity, který se sám prohlašoval za „prodavače mýdla“ od firmy Procter and Gamble (ibid.: 37–38). Heisey navrhl a zdokonalil marketingové postupy, jimž Harlequin vděčí za svůj současný úspěch. Před Heiseyho nástupem do vedení firmy společnost nabízela ve Spojených státech jen hrstku knih, jichž se prodalo méně než 19 milionů výtisků a na prodej v celkové hodnotě 7,7 milionu dolarů připadlo pouze 110 tisíc dolarů čistého zisku (ibid.; Posner 1978: 72). Během jednoho roku se zisk vyšplhal na 1,6 milionu dolarů a v následujících osmi letech stoupl prodej o 800 procent. Phyllis Berman(ová) odhaduje, že v roce 1977, kdy měl prodej knih společnosti Harlequin objem 75 milionů dolarů, dosáhl zisk zhruba 11 milionů. V tomto roce tvořila produkce Harlequinu 10 procent celkového amerického trhu s paperbacky a nádavkem k tomu společnost distribuovala dalších 100 milionů výtisků na severoamerickém kontinentu. Už v roce 1979 celkový počet distribuovaných výtisků stoupl na 168 milionů, především díky tomu, že knihy vycházely v 98 zemích světa. Dnes

<sup>31</sup> *Business Week* 1979: 116.

<sup>32</sup> Zdaleka nejlepší pojednání o rostoucí převaze Harlequin Books na poli milostné beletrie lze nalézt v Berman 1978.

<sup>33</sup> *Time* 1972: 94; viz též Posner 1978. Jensen (1980) si všimá, že mezi prvními tituly Harlequinu byly například *Lady, That's My Skull* [Madam, ta lebka je má], *The Lady Was a Tramp* [Ta dáma byla běhna] či *Twelve Chinks and a Woman* [Dvanáct Číňanů a jedna žena].

Harlequin tvrdí, že se „těší pravidelné čtenářské přízni více než 16 milionů žen jen v samotné Severní Americe“.<sup>34</sup> I kdyby tato čísla byla zveličená, nelze popřít, že právě nevšední, ale velmi úspěšné marketingové strategie Harlequinu mají na zpopularizování a zviditelnění žánru milostného románu zásadní podíl.

Je třeba zdůraznit, že tyto marketingové strategie jsou nevšední jen proto, že je Heisey aplikoval na prodej knih. Ve skutečnosti se jen minimálně liší od postupů, které už léta využívá spotřební průmysl. Heisey ignoroval zažitá názory na knižní provoz a v roce 1971 si vytkl za cíl prokázat, že knihy lze prodávat stejným způsobem jako kteroukoli jinou komoditu. Tvrdil, že *kvalita samotného výrobku nehraje při tvorbě prodejní kampaně žádnou roli*. Důležitější je schopnost vymezit čtenářskou obec či spotřebitele, nalézt způsob, jak s nimi navázat kontakt, a poté pomocí cíleně budované image vytvořit v myslích spotřebitelů asociativní vazbu mezi typem výrobku, jakým je například mýdlo, balení papírových kapesníků nebo milostná beletrie, a jménem společnosti (*Publishers Weekly* 1973). Heisey začal průzkumem trhu zaměřeným na čtenářstvo milostné literatury (*ibid.*). Nejenže se mu tak podařilo vypátrat a určit své čtenáře, aby mohl navrhnout strategie kontaktu, ale snažil se také získat bližší informace o jejich čtenářských motivacích a preferencích ohledně postav a zápletky románů. Všechna tato zjištění pak využil v pečlivě navržených reklamních kampaních.

Heisey byl přesvědčen, že tradiční knihkupectví neumožňují navázat se čtenářstvem žádoucí kontakt. Proto prosadil, aby se prodej knih soustředil do supermarketů a aby Harlequin rozšířil nabídku svých předplatitelských služeb. Obálky knih a reklamní materiály navrhoval tak, aby na nich jméno společnosti zaujímal viditelnější místo než názvy knih a jména autorů a autorek. Zároveň masivně využíval možnosti televizní reklamy. Těmito postupy se Heiseymu podařilo rozložit reklamní výdaje na celou ediční řadu, čímž se vyhnul nákladům na hledání publika pro

<sup>34</sup> Všechny zmíněné počty pocházejí z veřejné zprávy společnosti Harlequin z roku 1980 nazvané *Facts about Harlequin* [Fakta o Harlequinu].

každý vydávaný titul. Aby veřejnosti představil svůj standardizovaný produkt, který měl podle jeho představ vyvolávat čtenářskou závislost, zašel Heisey dokonce tak daleko, že nechal vzorové paperbacky přibalovat do krabic s pracím práškem Bio-Ad nebo vymyslel další trik – nabízel jeden výtisk za patnáct centů (*Posner* 1978: 72). To bylo součástí kampaně v roce 1973, jejímž cílem bylo přilákat Harlequinu milion nových čtenářek milostné beletrie (*Publishers Weekly* 1973). Heisey dále inzeroval předplatné v samotných knihách tak, že na přední vnitřní straně obálky byl uveden seznam dalších titulů s informací, že čtenářky, které si nestihly konkrétní tituly zakoupit, si mohou do nakladatelství napsat o katalog zdarma. Tímto způsobem se dostal ke jménům a adresám, jichž použil pro předplatitelskou službu, která se pak snažila udržet čtenářky na seznamu předplatitelek trvale. Tyto strategie se osvědčily natolik, že jsou dodnes základem prodejních a distribučních postupů společnosti.

Prodej knih prostřednictvím předplatného doposud převládá, ačkoli jen v samotných Spojených státech se distribuují také do více než 100 tisíc supermarketů, prodejen smíšeného zboží a lékáren (*Walters* 1980). Harlequin nyní vydává měsíčně dvanáct milostných románů – šest ve standardní řadě s názvem „Romance“ a šest v poněkud „pikantnější“, sexuálně explicitnější řadě „Presents“. Čtenářky si mohou předplatit buď jednu řadu, nebo obě. S předplatným obdrží knihy dříve, než se objeví na pultech, ale i tak za ně platí cenu, za kterou se prodávají na novinových stáncích, protože Harlequin hradí poštovné. Jelikož seznamy předplatitelek a průzkumy trhu umožnily společnosti předpovídat prodej knih s velkou přesností, nese Harlequin jen zřídka náklady spojené s přebytky. Zatímco jiné nakladatelské domy u průměrného paperbacku distribuují 12 tisíc výtisků a počítají, že 35–40 procent prvního nákladu se jim vrátí, Harlequin zpravidla tiskne 500 tisíc výtisků, z nichž se zpět vrací méně než 25 procent (*Berman* 1978: 38). Někteří prodejci uvádějí, že až 80 procent výtisků prodají během prvních deseti dní (*Publishers Weekly* 1973). Heisey si všiml, že zatímco „jiné společnosti vytisknou deset knih, aby jich prodaly šest, Harlequin jich tiskne sedm a půl“ a prodá také šest (*Berman* 1978: 38).

Zatímco kdysi knižní průmysl počínání Harlequinu ignoroval, dnes jej bedlivě sledují lidé, kteří sice k produkci tohoto vydavatelství chovají pramálo úcty, ale vroucně by si přáli zopakovat jeho finanční úspěch. Mnoho vydavatelství tak usiluje o zavedení vlastních milostných „sérií“. Ray Walters, který o vydávání paperbacků pravidelně informuje v sekci *New York Times Book Review*, uvedl, že tento trend patrně začal v roce 1978, kdy vešla ve známost zjištění z čtenářského průzkumu firmy Yankelovich, Skelly & White. Walters píše, že jakmile manažeři ve vydavatelstvích zjistili, že tři pětiny amerického čtenářstva tvoří ženy pod padesát let, „zaplavily rubriku Publisher's Row zprávy o neobyčejném úspěchu, kterému se těší ‚milostné romány zasazené do exotického prostředí‘ z dílny [...] Harlequin Enterprises“ (Walters 1980). Nakladatelství Fawcett, Dell a Warner, na která udělala obrovský dojem velikost ženské čtenářské základny i schopnost Harlequinu využít její kupní síly, vyvinula úsilí, aby metodu Harlequinu okopírovala, a začala milostné romány uvádět na trh jako součást speciálně navržené řady nebo série. Když Ross Claiborne, řídící pracovník ve firmě Dell, vysvětloval postup své společnosti, upozornil na aspekt harlequinského fenoménu, který na celé odvětví zapůsobil nejvíce. „Zisky Harlequinu jsou tak ohromující,“ připouští Claiborne, „že každý vydavatel by udělal cokoli, aby jich dosáhl. Investice jsou malé a jen málo knih se vrací. Je to jasná licence na tištění peněz“ (Davis 1980: 45).

Společnost Dell sice jako první odstartovala sérii podobnou Harlequinu s názvem „Candlelight Romance“, která se poprvé objevila v květnu 1979, nový projekt však nebyl podepřen takovými průzkumy trhu, jaké organizovala kanadská firma.<sup>35</sup> Dell se uchýlil k nápodobě knižních obálek Harlequinu a jeho metod propagace, místo aby investoval do nákladných metod zjišťování vkusu čtenářek a jeho uspokojování. Společnost Fawcett naopak do boje o přízeň ženské čtenářské obce vstoupila tak, že okopírovala jak metody průzkumu trhu užívané Harlequinem, tak i jeho

<sup>35</sup> Osobní interview s Vivien Stephens(ovou), redaktorkou série, 12. dubna 1979 v Dell Publications.

marketingové strategie. Všechny charakteristiky Fawcettovy série „Coventry Romance“ byly ovlivněny průzkumy a testovány dříve, než byla série v listopadu 1979 uvedena na trh. Studie trhu, které pro nakladatelství Fawcett prováděla reklamní agentura Grey 2, byly navrženy tak, aby u čtenářek rozkryly preference nejen ohledně určitých typů literárních postav a zápletek, ale i potenciálních edičních řad a reklamních kampaní (Maryles 1979).

Společnost Fawcett své působení na poli milostné beletrie zahájila například tím, že představila pět možných edičních řad milostné série s názvy Regent Court, Clarion, Cotillion, Sovereign a Coventry, které potom testovala prostřednictvím tematicky zaměřených rozhovorů s potenciálními čtenářkami, aby zjistila, jaké asociace a očekávání u nich každá edice vzbuzuje. Protože si byli ve Fawcettu plně vědomi, že úspěch žánrových knih vydávaných pod konkrétní značkou zcela závisí na shodě mezi očekáváním čtenářek a tím, co knihy ve skutečnosti vyjadřují, nechtěli u žen představitelé společnosti vyvolat očekávání, která nebudou naplněna. Jak upřesnil viceprezident firmy James Young, „nejdůležitějším úkolem testu bylo prověřit, zda edice nevedly k nesprávným asociacím týkajícím se obsahu a žánru. Na základě výsledků zákaznického testování jsme vyřadili edici Sovereign, protože byla příliš často spojována s králi a královnami, Cotillion implikoval americký Jih před občanskou válkou, Regent Court rovněž ve čtenářkách vyvolával představu králů a královen a navíc spojitost s právem a soudy a Clarion zřetelné asociace nevzbuzoval vůbec“ (cit. in ibid.: 69). Nejpřesvědčivějším argumentem pro volbu názvu Coventry nakonec bylo, že čtenářkám neasocioval nic negativního. Současně se zdálo, že jim označení pomáhá romány správně zařadit do pravděpodobného časového období a představit si typy postav, které v nich budou nejspíše vystupovat.

Jelikož chtělo vydavatelství Fawcett přijít také na to, proč lidé milostnou beletrii vůbec čtou, byly ženy v jedné části rozhovoru požádány, aby nakreslily čtenářku milostných románů. Většina obrázků zpodobňovala šťastné, usmívající se ženy, jak si čtou a zároveň se ještě zabírají dalšími činnostmi. Společnost proto rozhodla, že těžištěm její reklamní kampaně budou televizní spoty

a novinové upoutávky znázorňující ženy začtené do edice „Coven-try Romance“ a současně pečující o své rodiny a domácnosti. Fawcett tak situoval čtenářku a spotřebitelku do samého srdce svého vydavatelského podnikání, a to z hlediska marketingu i redakční stránky, stejně jako to předtím učinil Harlequin. Autorská iniciativa a podíl na rozhodování byly u Fawcetta i v Harlequinu ome-zovány stejnou měrou, v jaké se jim dříve u tradičních vydavatelství dostávalo podpory. Průvodním jevem bylo, že se hlavní náplň činnosti těchto vydavatelství výrazně proměnila: od dřívějšího vyhledávání, ba utváření čtenářstva pro existující rukopis přešla k vyhledávání a vytváření rukopisu určeného pro již existující čte-nářskou obec.

Další projekt ediční řady na poli milostné literatury představo-val důmyslné a propracované napodobení harlequinského systé-mu. Svědčilo to o skutečnosti, že vydávání žánrové literatury bylo takřka bezvýhradně přijato jako potenciálně lukrativní činnost a komerční přístup jako prostředek k dosažení masového prode-je. Řada Silhouette Books, již finančně zaštitila firma Simon and Schuster, byla se svými kanadskými příbuznými téměř totožná. Tento projekt shodou okolností zpočátku řídil P. J. Fennell, kdy-si viceprezident Harlequinu pro marketing a prodej pro Severní Ameriku. Fennell naznačil, že podobně jako Dell se i Simon and Schuster rozhodl utkat o pozornost ženské čtenářské obce, proto-že trh byl podle něj „nevyužitý“ a ještě by unesl několik nových hráčů. Avšak stejně jako Fawcett také vydavatelství Simon and Schuster rozpoznalo, jak stěžejní roli pro vydávání žánrové litera-tury hraje průzkum trhu. Fennell si povšiml, že klíčem k vybudo-vání loajality vůči značce je schopnost „dodat zákazníkovi přesně to, co očekává“. A dodává: „Čtenářky tohoto druhu knih se ne-ptají: ‚Četla jsem tuhle knihu?‘, nýbrž ‚Bavilo mě těch posledních dvanáct silhouet, které jsem přečetla?‘“ (Maryles 1980: 51).

Aby si Simon and Schuster mohli být jistí, že Silhouette čte-nářky opravdu zaujme, zašli ještě dál než Harlequin a Fawcett a čtenářkám propůjčili větší výsady a moc, alespoň v samotném redakčním procesu. Společnost nejenže se nejdříve dotazovala potenciálních čtenářek v Dallasu, San Diegu a v Oklahoma City,

aby jí pomohly vyprofilovat ediční řadu, typické zápletky a posta-vy či reklamní postupy, ale vybudovala také systém, ve kterém byly všechny knihy před vydáním předběžně testovány dvěma stovkami čtenářek z předem vybrané skupiny (ibid.: 51–52). Těch-to čtenářek se pak dotazovala na zápletku a postavy a nechala je zodpovídat otevřené otázky týkající se „celkové kvality knihy“. Jakmile některá z testovaných knih získala nízké hodnocení, byla ze seznamu vyřazena.

Při vytváření tohoto systému vydavatelství Simon and Schuster chytře skloubilo řízení edice s limitovaným předplatným a cha-rakter zpola programovaného vydání distribuovaného v maso-vém měřítku. Tím, že společnost diskutovala se zástupkyněmi čtenářek a brala ohled na jejich úsudek, mohla své tituly co nej-přesněji uzpůsobit předem danému vkusu a tužbám. Výsledný produkt pak mohla distribuovat ve velkém množství s vědomím, že si cestu ke čtenářkám reprezentovaným malou testovací skupi-nou jistě najde. Díky tomu se Simon and Schuster vyhnuli obtíž-nému hledání skutečné čtenářské základny, která by odpovídala čtenářstvu hypotetickému, neboť představa takového čtenářstva zpravidla ovlivňuje raná stadia vydavatelského procesu. Richard Snyder nedávno v rozhovoru s reportérkou listu *New York Times* Michiko Kakutani připustil, že vznik zmíněných postupů pod-nítila touha dosáhnout předvídatelnosti. „Nechtěli jsme stavět na dohadech, což je jinak ve vydavatelské branži docela běžné,“ dodal (Kakutani 1980).

Nedávné historii vydávání paperbacků dominuje fenomén rostoucího významu masového, komerčního bestselleru, součas-ně ji však charakterizuje také tato pomalá, nicméně nezadržitel-ná transformace celého odvětví z relativně malých, neformálně vedených podniků, zaměřených stále na postavu autora nebo autorky a na vlastní *akt čtení*, v zákaznický orientovaný průmysl, který těží z výhod nejdůmyslnějších marketingových a reklam-ních postupů, usnadňujících obyčejnou směnu zboží. Nebývalá popularita milostné beletrie je částečně důsledkem této transfor-mace, neboť zmíněné postupy se právě u tohoto literárního žánru uplatnily nejvýrazněji. Vydavatelé sice sami nejsou s to adekvátně

vysvětlit, proč se výzkum trhu prováděl u milostných románů, a nikoli například u špionážních thrillerů nebo westernů, zdá se ovšem, že toto rozhodnutí bylo ovlivněno dvěma faktory.

Zaprvé čtenářky tvoří více než polovinu celé čtenářské obce (Yankelovich, Skelly & White 1978: 48). Zdá se, že více peněz lze vydělat, když se podaří zaujmout dostatečnou část této velké čtenářské základny, než snahou oslovit skoro všechny čtenáře a čtenářky v rámci nějaké menší obce. Zároveň ženy s ohledem na jejich společenské povinnosti a návyky představují pro vydavatele pozoruhodně dostupné a pravidelné čtenářky. Masovou produkci milostné beletrie tak lze zdůvodnit možností snadno a ve velkém měřítku distribuovat knihy čtenářstvu, které se vydavatelům vlivem okolností samo naskytlo.<sup>36</sup> Původní milostné romány v současnosti tvoří jednu čtvrtinu až jednu třetinu všech zhruba čtyř set měsíčně vydávaných paperbackových titulů (Davis 1980: 43). Skoro každé z deseti největších paperbackových vydavatelství věnuje milostné beletrii značnou část své měsíční produkce. Harlequin navíc tvrdí, že jeho řádově milionové reklamní kampaně osloví dnes v Americe jednu ženu z deseti a že 40 procent těch, jež se oslovit podaří, je obvykle možné získat pro četbu harlekýnek.<sup>37</sup> Vysoká čísla prodeje spojená s milostnou literaturou jsou patrně plodem této zásadní dovednosti dostat se k potenciálnímu publiku.

Zadruhé jsou milostné romány očividně zdrojem příjemného čtenářského zážitku pro dostatečně velký počet žen, takže si pak přejí takové prožitky zakoušet opakovaně, kdykoli to je možné. Vyvozovat však, že silicí dominantní postavení milostné beletrie na trhu s paperbacky automaticky svědčí o tom, že americké ženy mají dnes větší potřebu útěchy, by znamenalo neodůvodněný logický skok. Šlo by též o přehlížení dalších důkazů toho, že

uvedená dominance je výsledkem vykalkulované strategie maximalizace zisků, jichž má být dosaženo oslovením jediného, nicméně nejdůležitějšího segmentu čtenářské veřejnosti. Popularitu milostné literatury je třeba chápat ve vztahu k těmto významným historickým změnám, k nimž v knižním průmyslu jako celku došlo.

Tuto popularitu lze nicméně připsat též nezvyklému faktu, že značnou část aktivit spojených se čtením a nakupováním knih v Americe provozují ženy. Mnozí odborníci na knižní průmysl či na ženskou čtenářskou obec docházejí k závěru, že ženy ze středostavovských vrstev se stávají čtenářkami, neboť disponují jak nezbytnými penězi, tak volným časem. Volný čas mají proto, že jim až donedávna společenské zvyklosti bránily hledat si placenou práci na plný úvazek a nutily je zdržovat se v domácí sféře, kde jejich hlavní povinností byla péče o rodinu a především výchova dětí. A poněvadž děti od určitého věku část dne tráví mimo domov, mohou si jejich matky jisté časové úseky vyhradit na četbu.

Ačkoli se tyto podmínky nevztahují na všechny čtenářky, je vysoce pravděpodobné, že tvoří zázemí většiny žen, které jsou čtenářkami milostné beletrie. Manažeri knižního průmyslu, jenž představuje vysoce konkurenční prostředí, si bedlivě hlídají relevantní demografická data, neboť mnozí z nich jsou přesvědčeni, že cílovou skupinou pro milostné romány je průřezově velká část americké ženské populace. Vydavatelství Harlequin i Silhouette Books ovšem opakovaně doložila, že většina jejich čtenářek je ve věku mezi dvaceti pěti a čtyřiceti pěti lety. Pokud je tomu skutečně tak, může být význam prožitku spojeného se čtením milostných románů velmi úzce provázán s tím, jak akt čtení zapadá do každodenního programu středostavovské matky a jak čtený příběh tematizuje její úzkost, strach či psychologické potřeby, jež jsou důsledkem jejího společenského postavení a její pozice v rodině. Právě k této problematice obrátíme v následujících kapitolách svou pozornost; budeme však mít trvale na paměti, že rostoucí prodej knih vůbec nemusí přicházet ruku v ruce s poptávkou a potřebou. Při snaze vysvětlit obrovskou popularitu milostné beletrie i pochopit ji jako historický a kulturní fenomén je však

<sup>36</sup> Compaine (1978: 89) upozorňuje, že v roce 1978 se jenom v samotných prodejnách potravin uskutečnil obchod s paperbacky v celkové hodnotě 65 milionů dolarů. Výrazná část této sumy jistě připadla na prodej milostné beletrie.

<sup>37</sup> Inzerát společnosti Harlequin Enterprises uveřejněný v *Publishers Weekly* ze dne 18. 4. 1980, s. 26–27.



třeba mít vydavatele a jejich motivaci výdělkem na zřeteli. Je rovněž nutné pamatovat na to, že navzdory svému relativnímu úspěchu, měřenému zájmem celé čtenářské obce, nemůže zcela programované vydání zaručit, že bude dokonale korespondovat s očekáváním na straně všech čtenářů a čtenářek. Jak ukáže následující kapitola, přetrvávající nesoulad mezi zbožím, které nabízejí vydavatelé, a tužbami jejich zákazníků nakonec vedl k vytvoření přinejmenším jedné služby, jež má čtenářkám pomáhat při výběru knih z měsíčního edičního plánu vydavatelství, kterou ale čtenářky za uspokojivou považují jen zčásti.

*Přeložila Tereza Jiroutová Kynčlová*

## LITERATURA

**BERMAN, Phyllis**

1978 „They Call Us Illegitimate“, *Forbes*, 6. 3., s. 37–38

**BODDEN, William Michael**

1953 *An Economic Analysis of the Paper-Bound Book Industry in the United States*, diplomová práce, University of Pennsylvania

**BOGART, Leo**

1969 „How the Mass Media Work in America“, in Robert K. Baker, Sandra J. Ball (eds.): *Mass Media and Violence: A Report to the National Commission of the Causes and Prevention of Violence* (Washington, DC: Library of Congress), s. 165–185

**BUSINESS WEEK**

1974 „Mass Merchandising Hits the Bookstores“, *Business Week*, 9. 2., s. 80–86

1979 „Waldenbooks: Countering B. Dalton by Aping Its Computer Operations“, *Business Week*, 8. 10., s. 116–121

**COMPAINE, Benjamin**

1978 *The Book Industry in Transition: An Economic Study of Book Distribution and Marketing* (White Plains, NY: Knowledge Industry Publications)

**COSER, Lewis A. – KADUSHIN, Charles – POWELL, Walter W.**

1982 *Books: The Culture and Commerce of Publishing* (New York: Basic Books)

**DAVIS, Kenneth C.**

1980 „The Cinderella Story of Paperback Originals“, *Publishers Weekly*, 11. 1., s. 43–50

**DAYTON, E. N.**

1968 „B. Dalton, Bookseller, Foresees Growing Chain of Stores“, *Publishers Weekly*, 15. 7., s. 44–45

**DEGLER, Carl N.**

1980 *At Odds: Women and the Family in America from the Revolution to the Present* (New York: Oxford University Press)

**DOEBLER, Paul D.**

1978 „The Statistics of Concentration“, *Publishers Weekly*, 31. 7., s. 26–30

**DOUGLAS, Ann**

1980 „Soft-Porn Culture“, *New Republic*, 30. 8., s. 25–29

**DUFFY, Martha**

1971 „On the Road to Manderley“, *Time*, 12. 4., s. 95–96

**ESCARPIT, Robert**

1965 [1958] *The Sociology of Literature*, přel. Ernest Pick (Painesville, OH: Lake Erie College Press)

1966 [1965] *The Book Revolution* (London: George G. Harrap and Co.)

**GRUBER, Frank**

1967 *The Pulp Jungle* (Los Angeles, CA: Sherbourne Press)

**CHARVAT, William**

1959 *Literary Publishing in America, 1790–1850* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press)

1968 *The Profession of Authorship in America, 1800–1870: The Papers of William Charvat*, ed. Matthew J. Bruccoli (Columbus, OH: Ohio State University Press)

**JAMESON, Fredric**

1979 „Reification and Utopia in Mass Culture“, *Social Text* 1, zima, s. 130–148

**JENSEN, Margaret**

1980 *Women and Romantic Fiction: A Case Study of Harlequin Enterprises, Romances and Readers*, disertační práce, McMaster University

**KAKUTANI, Michiko**

1980 „New Romance Novels Are Just What Their Readers Ordered“, *New York Times*, 11. 8., s. C13

**LANDRUM, Larry**

1978 „Detective and Mystery Novels“, in M. Thomas Inge (ed.): *Handbook of American Popular Culture*, sv. 1 (Westport, CT: Greenwood Press), s. 103–120

**LEHMANN-HAUPT, Hellmut – WROTH, Lawrence C. – SILVER, Rollo G.**

1951 *The Book in America: A History of the Making and Selling of Books in the United States* (New York: R. R. Bowker Co.)

**MADISON, Charles A.**

1966 *Book Publishing in America* (New York: McGraw-Hill Book Co.)

**MARYLES, Daisy**

1977 „B. Dalton, with 350 Outlets Due by 1979, Views Its Bookselling Future with Rosy Optimism“, *Publishers Weekly*, 19. 9., s. 126–129  
1979 „Fawcett Launches Romance Imprint with Brand Marketing Techniques“, *Publishers Weekly*, 3. 9., s. 69–70  
1980 „S & S to Debut Silhouette with \$3-Million TV Ad Campaign“, *Publishers Weekly*, 11. 4., s. 51–52

**MCMANUS, Yvonne**

1977 „Editor's Report“, *Writer* 90, duben, s. 33–35

**PORTER, B.**

1979 „B. Dalton: The Leader of the Chain Gang“, *Saturday Review*, 9. 6., s. 53–57

**POSNER, Michael**

1978 „Show Business: Give the People What They Want and They'll Turn Out for It“, *MacCleans*, 20. 2., s. 72, 74, 76

**PROCTOR, Pam**

1975 „Phyllis Whitney: She Writes Best Sellers the Old-Fashioned Way“, *Parade*, 2. 11., s. 20

**PUBLISHERS WEEKLY**

1973 „The Romance of Harlequin Enterprises“, *Publishers Weekly*, 3. 9., s. 31  
1975 „Millions of Women Avid for Avon's Erotic Historical Romances“, *Publishers Weekly*, 6. 10., s. 44

**SCHICK, Frank L.**

1958 *The Paperbound Book in America: The History of Paperbacks and Their European Background* (New York: R. R. Bowker Co.)

**SMITH, Datus Clifford Jr.**

1966 *A Guide to Book Publishing* (New York: R. R. Bowker Co.)

**SMITH, Roger H.**

1976 *Paperback Parnassus: The Birth, the Development, the Pending Crisis ... of the Modern American Paperbound Book* (Boulder, CO: Westview Press)

1978 „Paperback National Distributors – Part III: How Distributors Are Augmenting Their Role with Publishers“, *Publishers Weekly*, 19. 6., s. 78–80

**SPEEDY SHOP PAPERBACK BOOK SERVICE**

„How to Identify, Display and Sell the Gothic“, Speedy Shop Paperback Book Service, Lansing, MI, nedatováno (marketingový bulletin distribuovaný maloobchodníkům)

**TEBBEL, John**

1972–1978 *A History of Book Publishing in the United States*, 3 sv., I: *The Creation of an Industry, 1630–1850*; II: *The Expansion of an Industry, 1865–1919*; III: *The Golden Age between Two Wars, 1920–1940* (New York: R. R. Bowker Co.)

**TIME**

1972 „What Women Want, or, Kitsch Rewarded: Harlequin Enterprises“, *Time*, 6. 11., s. 94–95

**TURNER, Alice K.**

1978 „The Tempestuous, Tumultuous, Turbulent, Torrid and Terribly Profitable World of Paperback Passion“, *New York*, 13. 2., s. 46–49

**WALTERS, Ray**

1980 „Paperback Talk“, *New York Times Book Review*, 24. 2., s. 47

**WHITESIDE, Thomas**

1980a „Onward and Upward with the Arts – the Blockbuster Complex I“, *New Yorker*, 29. 9., s. 48–101  
1980b „Onward and Upward with the Arts – the Blockbuster Complex II“, *New Yorker*, 6. 10., s. 63–146

**WHITNEY, Phyllis**

1967 „Writing the Gothic Novel“, *Writer* 80, únor, s. 9–13, 42–43

**WILLIAMS, Raymond**

1961 *The Long Revolution* (New York: Columbia University Press)

**YANKELOVICH, SKELLY & WHITE**

1978 *The 1978 Consumer Research Study on Reading and Book Purchasing* (Darien, CT: The Group)

## KE STEPHENU GREENBLATTOVI

RICHARD MÜLLER

Stephen Greenblatt (nar. 1943) je historik zaměřený na studium renesanční kultury, divadla a literatury, shakespeareolog, spoluzakladatel a čelný představitel tzv. nového historismu (*new historicism*), respektive, jak zní Greenblattem upřednostňovaný, avšak méně vžitý souslovný název, poetiky kultury (*poetics of culture*). Tento interdisciplinární humanitněvědný směr nemá podle jeho hlavních představitelů (vedle Greenblatta též Louis A. Montrose, Joel Fineman, Catherine Gallagher[ová], Thomas W. Laqueur, Jonathan Goldberg aj.) být jednotnou školou ani prosazovat ucelenou teorii nebo metodologii, nýbrž představuje spíše soubor *praxí* (srov. i název monografie Greenblatta a C. Gallagher[ové] *Practicing New Historicism*, Nový historismus v praxi, 2000) na průsečíku literární historie, dějin umění a historiografie, ale též antropologie, etnografie nebo religionistiky.

Za prvotní východisko Greenblattova chápání poetiky kultury a literární historie lze považovat heterogenní, a přitom celostní povahu kultury v jistém historickém období. Do tohoto východiska se nejbezprostředněji promítá jednak vliv britského kulturního kritika Raymonda Williamse, jednak myšlení francouzského filozofa a historika Michela Foucaulta. Williamse poznal Greenblatt jako student magisterského programu ve druhé polovině 60. let na Pembroke College v Cambridgi; Foucault působil v sedmdesátých a na začátku 80. let na Kalifornské univerzitě v Berkeley, kde nastoupil v roce 1969, po dokončení doktorátu na Yaleově univerzitě, svou akademickou dráhu i Greenblatt. Kultura je v Greenblattově pojetí různorodým amalgámem hmotného a nehmotného, věcí, obrazů a slov, praxí, předmětů a věr, zároveň je však strukturována důslednými pravidelnostmi, dialektikou povoleného a zakázaného, hranicemi, které určují přípustné podoby kulturních prvků a subjektivních identit a jejich přesuny a pohyby.

V centru Greenblattovy pozornosti od 80. let, kdy se novohistorická kritická praxe formuje, stanou případy smény (pojem zpočátku inspirovaný sociologií Pierra Bourdieua a ekonomickou teorií), složité dialektické účinky přenosů různých kulturních entit: použití kněžských rouch nebo motivů exorcistického rituálu na alžbětinském divadelním jevišti, divadelní povaha dvorských obřadů či poprav, transkulturní interpretace náboženských praxí atp.

Intelektuální genealogie nového historismu a Greenblattova myšlení je značně eklektická. Kromě již uvedených souvislostí – pojem diskurzu a odkrývání různorodých historických epistém Michela Foucaulta, dekonstrukce pojmu kultury a kulturní materialismus Raymonda Williamse, ale i (v českém prostředí dosud nezaznamenaný) vliv sociologie Pierra Bourdieua, jeho pojmu praxe a extenze ekonomického pojmosloví – je třeba uvést antropologii Clifforda Geertze a jeho interpretační metodu hustého popisu (*thick description*). K dílčím inspiracím lze řadit postmoderní filozofii Jeana-Françoise Lyotarda i myšlení Michela de Certeaua, zvláště jeho v anglofonním prostředí nejznámější knihu *L'invention du quotidien* (Vynález každodenního života, 1980; angl. *The Practice of Everyday Life*, 1984).

V linii historiografické představují prvotní vliv někteří autoři z předcházejících generací anglistických historiků renesance (Stephen Orgel, Jerome McGann, o další generaci starší Julius Walter Lever nebo Cesar Lombardi Barber). Podstatnou metodologickou souvislostí je ovšem i francouzská škola Annales (nazvaná podle časopisu *Annales d'histoire économique et sociale*, založeného roku 1929 Lucienem Febvrem a Markem Blochem, vlivná zejména mezi 30. a 60. lety). Metodologicky blízké je Greenblattovi a dalším novohistorikům dílo Haydena Whitea a jeho poetologický přístup k historiografickému rukopisu a noetická skepse. Předchůdce poetiky kultury lze pak vidět (tak jako je sebereflexivně vidí Greenblatt sám) v Giambattistu Viki (poetická logika dějin) a Johannu Gottfriedu von Herderovi (kultura jako text, srovnávání kultur).

Greenblattova poetika kultury vychází primárně ze studia dobových textů, jejichž výběr a interpretace nemají podléhat

žádným apriorním hierarchickým hlediskům. V dialogu se ocitají texty literární i neliterární, lékařské spisy, náboženské traktáty, cestopisy, soudní záznamy, deníky, rétorická pojednání, právní literatura, politické projevy, teorie vlády, astronomické výklady atd. (Zamlčení kritérií výběru a skrývání hodnotového nebo politického hlediska, z něhož je historie interpretována i estetizována, se staly předmětem kritiky, srov. například Porter 1988.) Stephen Greenblatt tyto texty chápe jako stopy: stopy reálného historického pohybu, činitele „reálného světa, reálného těla, reálné bolesti“ (Greenblatt 1992: 15), jako jejich otisky a zároveň příčiny. V tomto ohledu formuluje Greenblatt své pojetí protikladně jak vůči pan-textualitě dekonstrukce (vše je text; pojem „stopy“ stejně jako představa cirkulace ovšem navazují na úvahy Jacquesa Derridy), tak vůči koncepcím vyznávajícím autonomii uměleckého textu (především nové kritice, která dominovala anglosaské literární vědě a estetice od 30. do 50. let minulého století). Greenblatt chce, jak to pojmenovává v úvodu k souboru esejí *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (Učit se klení. Eseje o raně novověké kultuře, 1990), „číst všechny textové stopy s takovou pozorností, kterou obvykle věnujeme literárním textům“ (Greenblatt 1990: 19–20).

Východiska estetické heteronomie a historičnosti veškerých textů (*historicity of texts*) se pojí s rozpoznáním textovosti historie (*textuality of history*). Důraz na konstruovanost či literárnost historiografického vyprávění i heterogenost a pohyblivost kultur vede Greenblatta k jisté skepsi vůči představě vědomé, epistemologicky fundované možnosti intervence a usměrňování v dominantní politické a ideologické sféře, a to přesto, že veškeré formy produkce a reprezentace – od politiky po umění, kritiku a historiografii – takový subverzivní a intervenční potenciál mají. Zde leží smysl známého Greenblattova výroku (který je parafrází Brodova podání slov Franze Kafky v jedné teologické debatě obou pražských spisovatelů): „Je tu subverze, nesmírně mnoho subverze, jen pro nás ne“ (Greenblatt 2007 [1988]: 149). Podvrtná síla kulturních artefaktů není pro dobové či současné politické cíle jednoduše využitelná a Greenblattova pozornost častěji směřuje

k pozorování absorpce subverzivních sil (*containment*), a dokonce způsobů, jakými dobová moc inscenuje prostor, v němž se podvrtné tendence stávají neškodnými (interpretace Shakespearových historických her v citovaném eseji).

V uvedených souvislostech pramení nechuť Stephena Greenblatta i dalších novohistoriků formulovat obecnou teorii svého projektu nebo tento projekt jako teorii. Veškeré kulturní fenomény jsou v pojetí kulturní poetiky zároveň „reprezentací“ i „událostí“ (Gallagher – Greenblatt 2000: 5), zpodobněním čehosi jedinečného způsobem, který sám obsahuje jedinečný prvek. Rezistence vůči teorii, akcentace induktivního přístupu a singularity zkoumaného ústí v taktickém využití „historiky“ (*anecdote*). Historka má zjevovat nahodilost reprezentace minulého, rozkolísávat velký, rámcující historiografický narativ (Lyotardovský *grand récit*); v tomto smyslu je historka „literární forma nebo žánr, který jedinečným způsobem odkazuje k reálnému“ (Fineman 1989: 56).

Klíčovým momentem v počátcích nového historismu bylo založení časopisu *Representations* v roce 1983 pod redakčním vedením Stephena Greenblatta a Svetlany Alpers(ové) (v ediční radě stanou rovněž Catherine Gallagher[ová], Frances Ferguson[ová], Lynn Hunt[ová], Joel Fineman, Steven Knapp, Thomas W. Laqueur, Walter Benn Michaels ad.). Se spojením *new historicism* se ovšem poprvé setkáváme v Greenblattově úvodu ke sborníku *The Power of Forms in the English Renaissance* (Formy a jejich moc v anglické renesanci, 1982) a zrod nového historismu je obvykle spojován už s publikací jeho knihy *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Sebeutváření v renesanci. Od Mora k Shakespeareovi) v roce 1980. V monografii *Sebeutváření v renesanci* se Greenblatt věnuje zrodu nového humanistického konceptu lidské identity (tradiční téma renesančních studií) – myšlenky, že člověk je kulturní artefakt, a možnosti cíleného formování sebe sama. Toto sebeutváření, *self-fashioning*, jak si Greenblatt všímá, je však umožněno pouze určitou konfigurací praxí a kolektivních představ (například opozicí vůči Jinému, jímž může být kacíř, divoch, čarodějnice, cizoložnice, zrádce nebo Antikrist). „Já“ by neexistovala bez rezistence a tlaku formujícího subjekty v rámci

určitých mocenských a ideologických struktur (Bůh, svaté texty, církev, dvůr a dynastická linie, koloniální a vojenská správa). Slovo *self-fashioning* tedy zároveň znamená navlékání si, přijímání subjektivní identity. „Tvůrčí subjekty“ se jeví spíše jako výslednice různorodých kulturních sil (jejich různé typy reprezentují Thomas More, Thomas Wyatt, William Tyndale, Edmund Spenser, Christopher Marlowe a William Shakespeare).

Další významné práce představují soubor esejů *Učit se klení* (1990, zde i úvaha „Rezonance a úžas“, obsažená in Bolton 2007), a především monografie *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Shakespeareovská vyjednávání. Oběh společenské energie v renesanční Anglii, 1988), z níž pochází i zde přeložená studie. V knize *Shakespeareovská vyjednávání* postihuje Greenblatt alžbětinskou a jakubovskou divadelní praxi ve vztahu k ostatním sférám společnosti s pomocí již zmíněného pojmu směny; ten implikuje jak existenci hranic mezi praxemi, tak volnější nebo pevnější pravidla pohybu mezi nimi i ceny za jejich překročení. Greenblatt je v této knize, stejně jako jinde, opakovaně fascinován dialektikou vyprázdňování jistých praxí a rituálů jejich jevištním zobrazením a současnou proměnou a intenzifikací této praxe a rituálu samotnou touto reprezentací. Kulturní směny a přesuny jsou výsledkem i podmínkou oběhu „společenské energie“. Tento pojem s kořeny v klasické rétorice umožňuje Greenblattovi propojit historiografickou reprezentaci lidského jednání s reálnými účinky praxí a předmětů vytvořených člověkem (včetně uměleckých děl) – s „dotykem reálna“, konkrétními lidskými psychofyzickými reakcemi (strach, úzkost, bušení srdce, smích atd.). Tyto účinky jsou ovšem podmíněny (a zde Greenblatt opět zřetelně navazuje na Michela Foucaulta) dobově signifikantními kulturními hranicemi. Kniha se skládá kromě úvodu ze čtyř esejů, věnovaných v rámci poetiky kultury čtyřem různým žánrům shakespearovského dramatu: historickým hrám (zvl. oba díly *Jindřicha IV.* a *Jindřich V.* a jejich vztah k moci a zbožštění, ortodoxii a subverzi), komedii (*Večer tříkrálový* a záměny pohlavních identit), tragédii (*Král Lear* a anglikánská polemika s exorcismem) a romanci

(*Bouře* a doktrinární, respektive mocenské vyvolání a využití „úzkosti“).

Úvodní studie „Cirkulace společenské energie“, jež se zde poprvé dostává do rukou českému čtenáři, zřetelně a pro literární historii podnětně vystihuje vztah „textu“ a „kontextu“ v konkrétních režimech anglického renesančního divadla. Greenblatt rozlišuje několik druhů směny mezi divadlem a ostatní společností: 1. přivlastnění (kulturní fakty jsou reprezentovatelné bez protihodnoty, tak jako řeč nebo nižší třídy); 2. koupě (rukopisu nebo výkonu za honorář; neplatí se za autorská práva); 3. symbolické nabytí (reprezentace za protihodnotu, jíž je navýšení nebo pokles sociokulturní vážnosti): a) prostřednictvím simulace (ceremonie, rituály, divadlo na divadle), b) prostřednictvím metafor (metaforní náhrada slova, praxe, předmětu za jiný, jemuž je na jevišti přístup zakázán, například katolický rituál), c) prostřednictvím metonymie (metonymická náhrada, například verbální laškování namísto inscenace sexuality).

Dalším výrazným textem, vznikajícím v dialogu s postkoloniální teorií a též v polemice například s titulem *Dobytí Ameriky* (1982, čes. 1996) Tzvetana Todorova (a jejím logocentrickým tíhnutím), je kniha o evropské kolonizaci Amerik *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa* (*Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, 1991, čes. 2004). Greenblatta na pozorovaných střetech kultur (Španělů a Aravaků při cestě Kryštofa Kolumba, Španělů s Aztéky při tažení Hernanda Cortése nebo Angličanů s Eskymáky při výpravě Martina Frobishera v polovině 18. století) zajímají konkrétní způsoby reprezentace, vytváření obrazu Druhého. To se odehrává nejen ve spleť síti mocensko-ideologických sil a strategií, ale též v konfrontaci s údivem a zjinačením, které setkání s Druhým vyvolává. Tento náhlý údiv a pocit podivuhodného, jak Greenblatt opakovaně sleduje, bývá vzápětí pojmenován a přivlastněn již v rámci přípustných epistemologických a ontologických řádů. Protikladné modely setkání se s podivuhodným zde představuje především Kolumbovo líčení výpravy do „Indií“ v jeho deníku a cestopis fiktivního středověkého rytíře Mandevilla.

Významná byla v 90. letech i Greenblattova editorská činnost. Ujal se uspořádání studií z kmenového časopisu *Representations* v novohistorických sbornících *Representing the English Renaissance* (Jak reprezentovat anglickou renesanci, 1988) a *New World Encounters* (Setkání Nového světa, 1993), koeditoval rovněž sborník Americké asociace moderních jazyků (MLA) *Redrawing the Boundaries* (Překreslování hranic, 1992). Standardním se stalo souborné vydání Shakespearova díla *The Norton Shakespeare* (1997) a rozsáhlá a opětovně vydávaná *The Norton Anthology of English Literature*; pod oběma tituly je Greenblatt podepsán jako hlavní editor.

Dalšími texty se Stephen Greenblatt vrací ke svým shakespeareologickým kořenům, rozšiřuje a pozměňuje ale rovněž své pojetí kulturní poetiky. Ve vývoji nového historismu lze obecně sledovat, jak – souběžně s odklonem od souvislostí moci, ideologie a otázek subverze/absorpce a s etablováním se v různých humanitněvědných programech a odděleních angloamerických univerzit – ztrácí svůj provokativní osten a primární zájem na rozkládání ustavených kánonů anglické nebo americké literatury. Tento vývoj lze pozorovat poměrně názorně právě v kontextu Greenblattovy akademické kariéry (srov. Lerer 2001).

Kniha *Hamlet in Purgatory* (Hamlet v očistci, 2001) se věnuje nejslavnější postavě ducha v kánonu západního písemnictví, která motivovala koncepci celé knihy, ducha Hamletova otce v Shakespearově tragédii, až v poslední, páté kapitole, nazvané „Remember me“ (A mysl na mne). Předchozí výklad nás seznamuje s komplexními momenty ve vývoji instituce očistce od 12. století a rozporných doktrín o posmrtném osudu duší. Reflexe jevištních inscenací a reprezentací mrtvých a paradoxů imaginativního vyrovnávání se se životem po smrti otevírá současně v obecnější i osobnější rovině epistemologické a etické otázky paměti a vzpomínání.

Totéž předivo témat se pak promítá do dalšího shakespeareovského díla, bestselleru *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže* (*Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* 2004, čes. 2007). Greenblattův *Shakespeare* je biografii „největšího“ anglického dramatika, v níž se zdrženlivost historio-

grafického rukopisu pojí s pasážemi imaginárního dotváření daného světa a jeho příběhu. Ještě silnějším beletrizačním sklonem se vyznačuje zatím poslední Greenblattův opus *The Swerve: How the World Became Modern* (Odchylka. Jak vznikl moderní svět, 2011). Greenblatt zde čte skladbu římského básníka a filosofa Lucretia *O přírodě* a její neortodoxní, epikurejské učení (pojem *clinamen* – odchylka, svět sestávající z malých neviditelných částek, neexistence života po smrti, neantropomorfní původ vesmíru, založení veškerého organizovaného náboženství na pověře a iluzi atd.) jako symptom modernity a sleduje dějiny jejího objevení Poggiem Bracciolinim, florentským humanistickým učen- cem, papežským sekretářem a milovníkem knih.

Sborník *Cultural Mobility: A Manifesto* (Manifest kulturní mobility, 2010) pak značí novou fázi Greenblattovy kariéry, přechod od kulturní poetiky k tomu, co se svými spolupracovníky (na sborníku se podíleli kolegové z berlínského Wissenschaftskolleg Ines G. Županov[ová], Reinhart Meyer-Kalkus, Heike Paul[ová], Pál Nyíri a Friederike Pannewick[ová]) nazývá *mobility studies*. Kniha je formulována jako ambiciózní manifest nového institutu při Harvardově univerzitě a v kontextu vývoje Greenblattova myšlení se jeví jako rozšíření poetiky konkrétních dobových kultur – principů fyzické i symbolické směny a pohybu – na veškerou lidskou kulturu jako nestálou asambláž pohyblivých kultur a zároveň jako pokus včlenit do původních historiografických otázek i ty, které vyvstávají s novými technologickými možnostmi transnacionálního pohybu a posunu a fenomény „globalizace“. Transnacionalita a mobilita slouží za východisko i dalším současným humanitněvědným trendům, například v antropologii, sociologii nebo feminismu (Liisa Malkki[ová], Arjun Appadurai, Caren Kaplan[ová] ad.). Je přitom zřejmé, že mají-li se *mobility studies* stát globální teorií kultury, vzdalují se původním proklamovaným předpokladům nového historismu (nesjednotitelnost kultur) včetně Herderova předznamenání nacionálního významu kultur.

**LITERATURA****BOLTON, Jonathan (ed.)**2007 *Nový historismus/New Historicism*, přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková (Brno: Host)**BRANNIGAN, John**1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (New York: St. Martin's Press)**COLEBROOK, Claire**1997 *New Literary Histories* (Manchester: Manchester University Press)**FINEMAN, Joel**1989 „The History of the Anecdote: Fiction and Fiction“, in H. Aram Veesser (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 49–76**GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen**2000 *Practicing New Historicism* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)**GREENBLATT, Stephen**1980 *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago, IL: University of Chicago Press)1988 *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford: Clarendon Press)2001 *Hamlet in Purgatory* (Princeton, NJ: Princeton University Press)2004 [1991] *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*, přel. Lucie Johnová (Praha: Karolinum)2007 [1988] „Neviditelné střely“, přel. Olga Trávníčková, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový Historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 92–1492007 [1990] *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (London: Routledge)2007 [2004] *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže*, přel. Mirka Kopicová (Praha: Albatros)2010 *Cultural Mobility: A Manifesto* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)2011 *The Swerve: How the World Became Modern* (New York – London: W. W. Norton & Company)**GREENBLATT, Stephen – PAYNE, Michael**2005 *The Greenblatt Reader* (Malden, MA: Blackwell Publishing)**LERER, Seth**2001 „Greenblatt in Purgatory“, *Huntington Library Quarterly* 64, č. 1–2, s. 251–260**PAPOUŠEK, Vladimír**2002 „Pojetí ‚new history‘ S. Greenblatta a problematika literární historie“, *Česká literatura* 50, č. 4, s. 371–382**PARVINI, Neema**2012 *Shakespeare and Contemporary Theory: New Historicism and Cultural Materialism* (London: Bloomsbury Publishing)**PORTER, Carolyn**1988 „Are We Being Historical Yet?“, *South Atlantic Quarterly* 87, č. 4, s. 743–786**PROCHÁZKA, Martin**2004 „Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky“, in Stephen Greenblatt: *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*, přel. Lucie Johnová (Praha: Karolinum), s. 221–233**VEESER, H. Aram (ed.)**1989 *The New Historicism* (New York: Routledge)

# CIRKULACE SPOLEČENSKÉ ENERGIE

STEPHEN GREENBLATT

Na počátku byla má touha rozmlouvat s mrtvými.

Tato touha je běžným, byť zřídka přiznaným motivem studia literatury, motivem organizovaným, profesionalizovaným a skrytým pod silnou vrstvou byrokratického dekora. Profesori literatury jsou placení středostavovští šamanové. Přestože jsem si nikdy nemyslel, že mě mrtví uslyší, a věděl jsem, že mrtví mluvit nemohou, byl jsem si jist, že navázat s nimi rozhovor je možné. A ani tehdy, když jsem pochopil, že ať naslouchám sebezpozorněji, doléhá ke mně jen můj vlastní hlas, mě má touha neopustila. Je sice pravda, že jsem slyšel jen svůj hlas, ten však byl i jejich hlasem, neboť mrtvým se podařilo zanechat po sobě textové stopy a ty se ozývají v hlasech živých. Mnohé z těchto stop mají dnes jen slabou ozvěnu, všechny však, i ty nejnicotnější a nejnudnější, obsahují nějaký zlomek dávného života. Jiné jsou až nepochopitelně plné vůle být slyšeny. Je samozřejmě paradoxní pokoušet se hledat živou vůli mrtvých ve fikčních výtvorech, tedy na místech, kde nikdy žádná živá tělesná bytost nebyla ani být nemohla. Ale ti, kteří milují literaturu, nacházejí obvykle větší sílu v simulacích – v cíleném, zformovaném imitování života – než v jakýchkoli jiných textových stopách, které mrtví zanechali. Simulace jsou totiž vytvářeny při plném vědomí nepřítomnosti života, který si usmyslely zobrazit, a mohou tak umně předvídat a nahrazovat to, že skutečný život, jenž je obdařil existencí, se z nich vytrácí. Snad je můj vkus konvenční, ale našel jsem tuto intenzitu nejplněji vyjádřenu u Shakespeara.

Chtěl jsem se dozvědět, jak se Shakespeareovi podařilo této intenzity dosáhnout, protože jsem měl za to, že čím lépe tomuto výkonu porozumím, tím více budu schopný řeč mrtvých slyšet a rozumět jí.

Otázka tedy zněla, jak se do textových stop dostalo tolik života. Zdálo se, že Shakespearovy hry se zrodily z mimořádného střetu absolutního umělce a absolutizující společnosti. Absolutním umělcem míním takového umělce, který je díky svému školení, vynalézavosti a nadání v okamžiku tvorby zcela soběstačný. Absolutizující společností pak míním společnost, která předpokládá existenci skryté sítě propojující veškeré lidské, přírodní a vesmírné síly a která si jménem své vládnoucí vrstvy v této síti nárokuje výsadní postavení. Taková společnost si vytváří živé sny o přístupu k těmto vzájemně propojeným silám a vládu nad ním propůjčuje náboženské a státní byrokracii, na jejímž vrcholu stojí symbolická postava vladaře. Výsledkem střetu absolutního umělce a absolutizující společnosti se stala řada jedinečných, nevycerpateľných a nesmírně působivých uměleckých děl.

V knize, kterou jsem napsal [*Shakespeareovská vyjednávání: Cirkulace společenské energie v renesanční Anglii*], část této prvotní koncepce přetrvávala, v mém myšlení přitom ale došlo k několika zvrátům, které jsem nepředvídal. Tyto zvraty mohu shrnout tak, že jsem začal pochybovat o dvou věcech: jednak o „absolutním umělci“, jednak o „absolutizující společnosti“.

Nezačal jsem ovšem pochybovat o tom, že hry, které jsou připisovány Shakespeareovi, onen nadmíru nadaný absolvent stratfordského gymnázia (*grammar school*) z větší části opravdu napsal. Nepřestal jsem si ani myslet, že renesanční společnost absolutizující být chtěla. Začal jsem však ztrácet jistotu ohledně oněch monolitních entit, které moje práce původně postulovala. Žádný jedinec, ani ten nejtalentovanější, nebyl dokonale soběstačný – o tom mě přesvědčil už můj vlastní výzkum renesančního sebeutváření (*self-fashioning*) – a alžbětinské i jakubovské představy o skryté jednotě se zdály být spíše úzkostnými rétorickými pokusy, jak zakrýt trhliny, rozpory a nesoulad. Pokoušel jsem se uspořádat nesourodé motivy tudorovské a Stuartovské kultury pod hlavičkou *moci*, ale tento pojem předpokládal jistou strukturní jednotu a stabilitu vládnutí, což odporovalo mnohému z toho, co jsem o uplatňování moci a síly v tomto období věděl.



Bylo-li důležité hovořit ve vztahu k renesanční literatuře o moci – nejen jako o předmětu, ale jako o podmínce, která vůbec zobrazování (*representation*) umožňuje –, bylo stejně nezbytné odolat pokušení spojit všechny obrazy a vyjádření do jediného diskurzu panské moci (*master discourse*). Jestliže se totiž touha panovníků a duchovních po právě takovém diskurzu v samotných dílech renesančních autorů často odrážela, tato touha, jak v posledních letech ukázaly vynikající kritické i teoretické práce mnoha různých badatelů, sama vycházela z rozporných a nesourodých pohnutek. I ty literární texty, které chtěly prosazovat monolitní moc co nejhorlivěji, se nakonec tak či onak staly dějištěm institucionálních a ideologických střetů.

Co to ovšem znamená, když upustíme od představy umělecké soběstačnosti na jedné straně a absolutizující moci na straně druhé? Může to znamenat návrat k samotnému textu, na nějž pak soustředíme všechnu pozornost. Slova o takovém návratu mají jistý blahodárný nádech – jsou chvíle, kdy sám toužím, aby se onen drobnohledný formalismus, který provázel mé vlastní literárněvědné školení, vrátil –, nicméně to, k čemu odkazuje spojení „samotný text“, není zdaleka jednoznačné. Nedůvěra v „text“, pokud jde o Shakespeara (a drama obecně), nebyla zřejmě od počátku osmnáctého století nikdy větší než dnes. Nejenže nová generace textologů narušila představu, že umný ediční výklad a propletení folia a kvart nám poskytne autentický záznam Shakespeareových původních záměrů. Divadelní historikové zároveň zpochybnili celou představu textu jako ústředního, stabilního jádra divadelního významu. Existují textové stopy – ohromující množství stop –, není však možné chápat „samotný text“ jako dokonalou, nenahraditelnou a samonosnou schránku všech jeho významů.

Cílem textových analýz, v jejichž provádění jsem byl vyškolen, bylo určit a oslavit jistou posvátnou literární instanci (*authority*); ta měla spočívat buď v tajemném umělcovu géniu, anebo v tajemné dokonalosti textu, jehož tušení a představy nelze za žádných okolností opsat.<sup>1</sup> Na této instanci je přitažlivé, že má vázat

a spojovat energie, kterých si ceníme, odkrývat zřetelný a trvalý zdroj literární síly a nabízet únik před společnou podmíněností (*contingency*).

Tento donekonečna opakovaný projekt znovu a znovu selhává, a to z jednoho důvodu: před podmíněností uniknout nelze.

Přesto ve styku s literárními stopami mrtvých zakoušíme neklamnou rozkoš a fascinaci, a proto se vracím ke své otázce, jak je možné, že jsou tyto stopy nositeli zmizelého života. Po několika posledních generacích se k této otázce přistupovalo převážně prostřednictvím podrobného čtení (*close reading*) textových stop a já se i nadále domnívám, že pečlivá pozornost vůči formálnímu a jazykovému tvaru zůstane jádrem studia a výuky literatury. V následujících esejích nicméně navrhuji cosi jiného: soustředit se méně na předpokládané jádro literární sféry a více na její pomezí, pokusit se vysledovat to, co lze jakoby zahlédnout na okrajích textu. Cenou za tento posun ohniska bude ztráta oné uspokojivé iluze „úplného čtení“, tedy dojmu, kterým na nás působí velcí kritici, že kdyby tak jen měli dostatek času a prostředků, dokázali by osvětlit každíčký kout textu a všechny své jednotlivé postřehy skloubit v ucelenou interpretační vizi. Můj pohled bude nutně částečnější, doufám však, že nabídne uspokojení jiného druhu: porozumění zpola skrytým kulturním transakcím, jejichž prostřednictvím velká umělecká díla získávají svou moc.

Navrhuji, abychom začali plným uznáním toho, že literární požitky a zájem jsou utvářeny kolektivně. O této kolektivní povaze jisté povědomí máme, neboť sám jazyk, který leží v jádru působivosti literatury, je nejlepším příkladem kolektivního výtvaru. Toto povědomí však zůstává většinou netečné – uzavřené v úvodních poděkováních nebo roztroušené v textových analýzách, které o společenském rozměru působení literatury nesdělují téměř nic. Namísto toho se zdá, že dílo zastupuje dovednost a úsilí jednotlivého umělce, jako by celé kultury zažívaly společné emoce, příběhy a sny jen proto, že je určitá profesní kasta vynalezla a uvedla do

<sup>1</sup> Klasická je formulace W. K. Wimsatta, Jr.: „V každé básni je cosi (individuální

tušení – nebo představa), co nikdy nelze vyjádřit jinými slovy“ (Wimsatt 1958 [1947]: 403).

oběhu. V literární kritice a vědě fungují renesanční umělci podobně jako renesanční panovníci: na jisté úrovni víme velmi dobře, že moc vladaře je kolektivním konstruktem, symbolickým ztělesněním touhy, rozkoše a ničivé síly tisíců poddaných, instrumentálním výrazem složité sítě závislosti a strachu, zprostředkovatelem, a nikoli tvůrcem společenské vůle. A přesto lze sotva napsat řádku o vladaři nebo básníku, aniž bychom se nepodvolovali fikci, že moc pramení přímo z něj a že společnost z této moci čerpá.<sup>2</sup>

Pokus nalézt působivost umění v ustavičně novátorské a nepřeložitelné formální dokonalosti pokaždé končí ve slepé uličce, při studiu shakespeareovského divadla je však marnost tohoto počínání zvlášť patrná, a to ze dvou důvodů. Zaprvé, divadlo je zřetelně dílem kolektivní vůle. Existuje snad chvíle, kdy osamělý jednotlivec svěřuje slova listu papíru, není ale nikterak zřejmé, že právě tento okamžik je klíčem k celému tajemství a že vše ostatní se má vyjmout a odstranit. Při bližším pohledu se navíc ukazuje, že sama tato chvíle zápisu je společenským momentem. To je obzvláště zřetelné u Shakespeara, který nezakrývá, že je zavázán literárním zdrojům, platí to však i pro méně kolektivně pracující autory, neboť i oni jsou závislí na kolektivních žánrech, narativních vzorcích a jazykových konvencích.<sup>3</sup> Zadruhé, divadlo evidentně oslovuje své obcenstvo jako kolektiv. Modelovou situací není, tak jako u románu devatenáctého století, individuální čtenář stahující se z veřejného světa do ústraní a usadající ke svému krbu, nýbrž shromáždění, které se schází ve veřejném

prostoru divadla.<sup>4</sup> Shakespeareovské divadlo na tuto zakoušenou pospolitost spoléhá: nedochází ke ztlumení světla, ke snaze izolovat a probudit vnímavost každého jednotlivého člena obcenstva, nevzniká pocit zmizení davu.

Pokud textové stopy, které jsou předmětem našeho zájmu a v nichž nacházíme potěšení, nevyvěrají z mystické autorské instance a jsou opravdu známkami podmíněných společenských praxí (*contingent social practices*), pak se otázky, které si v souvislosti s nimi klademe, nemohou soustředit na jejich nepřeložitelnou esenci. Místo toho se můžeme ptát, jak se kolektivní přesvědčení a prožitky utvářely, jak přecházely z jednoho média do druhého, jak se soustředily v manipulovatelných estetických formách a jak se nabízely k užívání. Můžeme zkoumat, jak docházelo k vyznačování hranic, které oddělují kulturní praktiky chápáné jako umělecké formy od jiných, souvisejících forem vyjádření. Můžeme se pokoušet určit, jak se těmto zvlášť vymezeným zónám dostávalo moci vyvolávat potěšení, vzbuzovat zájem nebo probouzet úzkost. Mým úmyslem není odstranit a vyřadit ze hry dojem okouzlení z estetické autonomie, nýbrž ptát se po objektivních podmínkách tohoto okouzlení, odhalit, jak se stopy společenské cirkulace zahlazují.

Tento podnik, tedy výzkum kolektivního utváření rozličných kulturních praxí a zkoumání vztahů mezi nimi, jsem nazval poetikou kultury. Zmíněné zkoumání je pro mě spjata se zvláštním zájmem o režimy získávání estetické moci (*modes of aesthetic empowerment*) v době renesance: chci zjistit, jak kulturní předměty, vyjádření a praxe – zde zejména Shakespeareovy hry a jeviště, na němž se poprvé objevily – získávaly svou podmanivou moc. Angličtí literární teoretikové tohoto období potřebovali k označení oné moci nové slovo: slovo, které by označovalo schopnost jazyka vyvolávat, jak to nazval George Puttenham, „hnutí mysli“. S odkazem na řeckou rétorickou tradici se ujalo slovo *energia*

<sup>2</sup> Existuje pochopitelně celá řada literárněvědných prací, které implicitně a občas explicitně uchopují kolektivní zkušenost divadla: encyklopedické práce E. K. Chamberse o divadelních institucích ve středověku a renesanci, knihy Glynn Wickhama o raném anglickém divadle, analýzy Roberta Weimanna zabývající se Shakespearem a lidovými tradicemi, práce C. L. Barbera o Shakespeareovi a lidových svátcích, množství monografií a článků věnujících se rétorickým pramenům, s nimiž Shakespeare pracoval, atd. Přítomná práce je pokusem doplnit tato díla zkoumáním poetiky renesanční kultury.

<sup>3</sup> Můžeme postulovat (i zakoušet) přítomnost mocné a silně individualizované tvořivé inteligence, tato tvořivost však nevede zpět k momentu výstřednosti, čiré invence ani není zárukou formální autonomie textu.

<sup>4</sup> Někdy si romány předčítali mezi sebou členové domácnosti, rodinná diferenciacie má ale zcela jinou povahu než uspořádání divadelního publika.

(viz Puttenham 1904 [1589]: 148; Sidney 1904 [1595]: 201).<sup>5</sup> Takový je původ slova „energie“ v angličtině. Tento pojem navrhuji používat s tou podmínkou, že si budeme vědomi toho, že se svým původem váže k rétorice, nikoli fyzice a že jeho význam je společenský a historický. Tuto energii zažíváme sami v sobě, její současná existence nicméně závisí na přerušované řadě historických transakcí, která sahá zpět do konce šestnáctého a počátku sedmnáctého století.<sup>6</sup> Znamená to však, že se estetická moc hry, jako je například *Král Lear*, přenáší ze Shakespearových časů přímo do těch našich? To jistě nikoli. Zmíněná hra spolu s okolnostmi, v nichž byla původně zakotvena, průběžně a často velmi radikálně měnila svou tvářnost. Tyto změny ovšem nevymazaly dějiny a neuzamkly nás ve věčné přítomnosti; jsou naopak znakem nevyhnutelnosti historického procesu,<sup>7</sup> strukturované směny a vyjednávání, které

<sup>5</sup> Pojem sahá zpět až k Aristotelově *Rétorice*, jak ji interpretovali především Quintilianus (*Základy rétoriky* 8,3,89) a Scaliger (*Poetices libri septem* [Sedm knih o básnickém umění] 3,27). [Pozn. překl.: V Aristotelově *Rétorice* se jedná o knihu III, kapitoly 10 a 11 (Aristoteles 1999 [4. stol. př. n. l.]: 212–215/1411); tam, kde Aristotelés používá slovo ἐνέργεια (pozdější latinské varianty: *energeia* a *energia*), se v českém překladu vyskytuje „živost“, „činnost“ nebo „nážornost“; Aristotelés zde vysvětluje, jak dosáhnout síly metaforických vyjádření a „vtipnosti slohu“ (klíčem jsou metaforická obdoba – vhodná motivovanost, antitetičnost – a právě názornost: sugesce živosti a pohybu, překvapivost). V českém překladu Quintilianových *Základů rétoriky* je na daném místě (Quintilianus 1985 [asi 95]: 372) užít ekvivalent „působnost“. V renesančním období, například u Joannese Susenbrotta, začíná pojem splývat s jiným rétorickým konceptem: *enargeia* (zřetelnost, jasnost, živost); viz též pozn. překl. ve studii Stephena Greenblatta a Catherine Gallagher(ové) „Trhlina ve zdi“, s. 370–371.]

<sup>6</sup> A odtud pokračuje dále do minulosti, neboť transakce, které umožnily vznik Shakespearových her, jsou možné pouze díky předchozím zprostředkujícím transakcím. Přínejmenším teoreticky je tato řada nekonečná, i když každé zkoumání naráží na praktické meze a určité momenty jsou navíc důležitější než jiné.

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: V angloamerické terminologii se obvykle neužívá v evropském moderním teoretickém myšlení běžné rozlišení mezi *dějiny* a *historií*; například u Reinharta Kosellecka *Geschichte* (způsob konstruování, spřádání historických vyprávění) a *Historie* (samotný „obsah“ tohoto konstruování). Pojmy *history*, *historical process* atd. zde překládáme podle kontextu jako *dějiny*, *historický proces* atd. Viz též v tomto svazku obsaženou studii Marjorie Garber(ové) „Historická korektnost. Užítí a zneužití dějin pro literaturu“, s. 424–453.]

jsou již v prvotních momentech získávání moci patrné. To, že mezi námi a hrami Williama Shakespeara neexistuje přímé a nezprostředkované spojení, neznamená, že zde neexistuje spojení žádné. „Život“, kterým jsou literární díla prodchnuta ještě dlouho po smrti svého autora i smrti kultury, pro niž je autor psal, je přes veškeré proměny a přetváření dějinným důsledkem společenské energie, která byla v těchto dílech původně zakódována.

Co však je „společenská energie“? Tento pojem implikuje cosi měřitelného, já ovšem nejsem s to nabídnout použitelný a spolehlivý vzorec, kterým bychom za účelem zkoumání vymezili jistou stabilní a nedělitelnou jednotku. *Energia* zjišťujeme pouze nepřímo, prostřednictvím jejích účinků; jeví se ve schopnosti jistých verbálních, akustických a vizuálních stop podněcovat, utvářet a uspořádávat kolektivní fyzické a mentální prožitky. Pojí se proto s opakovatelnými formami potěšení a zájmu, se schopností vyvolávat znepokojení, strach, bolest, bušení srdce, lítost, smích, napětí, úžas, úlevu. Ve svých estetických režimech musí mít společenská energie určitou minimální předvídatelnost – dostatečnou na to, aby umožnila prosté opakování – a minimální rozsah, postačující na to, aby přesáhla od jednotlivého tvůrce či vnímatele k jistému, jakkoli úzce vymezenému společenství. Čas od času (a o tyto případy se obvykle zajímáme) budou předvídatelnost i rozsah mnohem větší: mnoho mužů a žen rozdílných přesvědčení a z různých sociálních tříd propukne v určitém momentě ve smích, v pláč nebo zažije složitou směs úzkosti a euforie. Estetické formy společenské energie se navíc obvykle vyznačují jistou minimální adaptabilitou – dostatečnou na to, aby přestály alespoň některé z nepřetržitých změn společenských okolností a kulturních hodnot, které poznamenávají všední výroky prchavostí. Zatímco většinu kolektivních vyjádření přesun z původního prostředí do nového času a místa zcela zbaví účinku, společenská energie zakódovaná v některých uměleckých dílech po staletí vytváří iluzi života. Rád bych porozuměl vyjednáváním, jimiž umělecká díla tuto působivou energii získávají a dále umocňují.

Touží-li někdo, tak jako já, tato vyjednávání oživit, sní o tom, že nalezne moment zrodu, chvíli, v níž ruka mistra tvaruje

soustředěnou společenskou energii ve vznešený estetický předmět (*aesthetic object*). Avšak toto hledání je marné, neboť chvíle zrodu neexistuje, stejně jako neexistuje čirý akt nespoutané tvorby. Namísto zářivé geneze spatřujeme cosi, co se zprvu jeví mnohem méně oslnivé: prchavý, sotva patrný sled výměn, síť směn a transakcí, přetlačování konkurujících si zobrazení, vyjednávání mezi akciovými společnostmi. Tyto ustavičné složité půjčky a výpůjčky se mi však postupně začaly zdát mnohem důležitější, ba mnohem pronikavější než epifanie, v níž jsem doufal dříve.

Textové stopy, které se z renesance dochovaly a na něž se náš zájem o Shakespeara soustředí, jsou výsledkem rozsáhlých výpůjček, kolektivních směn a vzájemných okouzlení. Tyto stopy vznikly přesunem jistých věcí – v první řadě běžného jazyka, ale též metafor, slavností, tanců, emblémů, kusů oblečení, otřepaných historek atd. – z jedné kulturně vymezené zóny do druhé. Je třeba porozumět nejen tomu, jak se tyto zóny ustavují, ale též pravidlům překročení jejich pohyblivých hranic. Kdo rozhoduje o tom, který materiál lze přemístit a který musí zůstat na svém místě? Jak se kulturní materiál připravuje ke směně? Co se s ním stane poté, co se přesunul?

Proč ale vůbec musíme hovořit o pohybu? Vždyť s výjimkou několika nejmateriálnějších případů – kusů oblečení, rekvizit nebo těl herců – se na jevišti doslova nehýbe nic. Divadlo dosahuje zobrazování spíše pomocí gest a jazyka, tedy označujících, která ponechávají svá označovaná zcela netknutá. Renesanční autoři jako by tuto nedotknutelnost potvrzovali tím, že se stále znovu vracejí k obrazu zrcadla. Cílem hraní je podle Hamletova klasického vymezení „nastavovat zrcadlo životu – ukázat dobrou jeho dobrou, hříchu jeho hříchu a každé době její pravou tvář“ (III. 2. 21–23; Shakespeare 2011a [1623]: 1055). Zrcadlo je emblém okamžité a přesné reprodukce; tomu, co se v něm odráží, nic neubírá ani nic nepřidává, kromě poznání sebe sama.

Možná si tak herci své řemeslo opravdu představovali, stojí nicméně za úvahu, jak výhodný a bezpečný se obraz zrcadla musel zdát. V časech cenzury a represe měli umělci zvláště dobrý důvod k tomu, aby tvrdili, že ze světa, který reprezentují, nic neubírají,

že nikdy ani nesnili o narušení odstupu vyžadovaného výše postavenými, že jejich reprezentace pouze věrně odráží podobu světa samotného. Avšak dokonce i ve známých Hamletových slovech by nám měl výraz *tvář* (*pressure*) – to jest otisk (*impressure*), jaký dává pečetí prsten nebo pečetidlo – napovědět, že v renesančních zrcadlech jde o více než o abstraktní a nehmotný odraz. Jak optika, tak učení o zrcadlech tvrdily, že vytvářením zrcadlových obrazů se cosi aktivně přenáší a že přesné zobrazení závisí na hmotném vyzařování a výměně (Baltrušaitis 1978). Jen tehdy, obsáhne-li obraz zrcadla vedle formy i význam otisku, může si tento obraz podržet cosi ze své původní zvláštnosti a kouzla. A teprve když znovu získá tuto svou zvláštnost, zahlédneme tam, kde jsme dříve viděli jen pouhý odraz, celou škálu reprezentačních výměn. Při některých výměnách zůstávají předváděný předmět nebo praxe (*practice*) svým ztvárněním relativně netknuté; jindy se předmět či praxe při svém dotyku s divadlem umocňují nebo oslabují, případně zcela vyprazdňují; při dalších jsou označeny jako kořist – něco „k mání“ – v nerozhodném souboji soupeřících reprezentačních diskurzů. Je chybné představovat si, že existuje jediný a neměnný režim výměny; ve skutečnosti je mnoho režimů, jsou předmětem neustálého vyjednávání a všechny mají historickou povahu.

Možné podoby těchto režimů jsou podrobně pojednány v následujících kapitolách [kniha *Shakespeareovská vyjednávání*], může být ale užitečné povšimnout si některých jejich nejběžnějších typů:

1. *Přivlastnění*. Za věc se téměř nebo vůbec nic neplatí a není zde vzájemné dohody nebo protihodnoty. Předměty se zdají být ve veřejné sféře, a proto v kategorii „věcí lhostejných“ (tzv. *adialfora*): každý si vezme podle libosti. Případně se mohou jevit zranitelné a bezbranné, a tedy přivlastnitelné bez postihu nebo odplaty.

Klasickým příkladem *adialfor* je běžný jazyk: pro literární umění je právě on tím největším kulturním výtvorem, který si lze zdarma přivlastnit. Jedním z nejprostších a nejvznešenějších příkladů je Learovo zmučené „Nikdy, nikdy, nikdy, nikdy,

nikdy“. Když ale pomineme nejkonvenčnější a nejvšednější výrazy, narážíme na užití jazyka, která jsou nabitá potenciálním nebezpečím, silnou společenskou přitažlivostí, již si nelze jednoduše přisvojit. A za jistých podmínek může být i běžný jazyk překvapivě konfliktní.

Typickým příkladem nechráněných osob jsou nižší společenské třídy, které lze povětšinou učinit předmětem reprezentace téměř bez omezení.

2. *Koupě.* V tomto případě divadelní společnost za předmět (praxi nebo příběh), které uvádí na jeviště, něčím (nejčastěji penězi) platí. Nejzřetelnějším příkladem jsou rekvizity a kostýmy. Dochované inventáře svědčí o tom, že společnosti byly ochotné vydat za předměty s velkou symbolickou silou značné částky: „1 kus, papežská mitra“; „3 kusy, císařská koruna, 1 kus, obyčejná koruna“; „koupě kabátce z bílého saténu, hustě zdobeného zlatou krajkou, a nohavic s prolamovaným vzorem ze stříbrného brokátu, zdobených zlatou krajkou [...] 7 liber.“<sup>8</sup> Některé kostýmy byly zhotoveny přímo pro divadelníky, zatímco jiné k nim doputovaly prostřednictvím transakcí, které odhalují křivolaké kanály, jimiž mohla společenská energie proudit: šlechtic dal šaty sloužícímu namísto peněz (nebo nádavkem k nim), sloužící šaty prodal divadelníkům a divadelníci se objevili na jevišti v ošacení, které ve skutečnosti mohlo patřit někomu z publika.

Pokud je mi známo, divadelní společnosti neplatily za „práva“ k příběhům, alespoň nikoli v moderním slova smyslu, autor hry nebo společnost však platili za knihy používané jako zdroje (například za Holinshedovy *Kroniky*, *Heptameron* Markéty Navarrské či *Hecatomithi* Giralduho Cinthia)<sup>9</sup> a autor sám dostával honorář.

<sup>8</sup> Tyto předměty jsou uvedeny v inventáři Služebníků lorda admirála v *Henslowe's Diary* (1961 [1592–1609]: 320–325). [Pozn. překl.: Philip Henslowe (1550–1616) byl impresáři zmíněné divadelní společnosti a provozoval mimo jiné i divadla Růže a Labuť; jeho zápisník je bohatým zdrojem informací o souvislostech alžbětinského i jakubovského divadla].

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: Tato kniha například sloužila Shakespearovi jako hlavní pramen

3. *Symbolické nabytí.* Určitá společenská praxe nebo jiný režim společenské energie se přivádí na jeviště pomocí reprezentace. Neplatí se hotově, nabytý předmět však neleží ve sféře „věcí lhostejných“ a jeho hodnota je něčím implicitně nebo explicitně splácena. Převádějící instance má své záměry, které mohou být více či méně zřejmé; divadlo si bere to, co lze, a splácí tak, jak musí (například veřejnou slávou nebo potupou). Ve čtvrté kapitole [„Shakespeare a vymítači ďábla“] popisují, jak se charismatická náboženská praktika exorcismu, napadaná ze strany oficiální církve, přenesla na jeviště a tam je označena za podvod, přičemž se zároveň těží z její moci: „Pět ďáblů sídlí v Tomovi, ano, pět. Chlupatej Chlípák, to je chtíč, černej čert Krutibřuch, princ němoty, Mahu, ten krade, Modo, ten vraždí, čert Dagobert, ten se šklíbí a kření. V poslední době jsou jím posedlé komorné a služky“ (*Král Lear*, IV. 1. 61–65, Shakespeare 2011b [1623]: 1193–1194).

Můžeme dále rozlišit tři druhy symbolického nabytí:

- a) *Nabytí prostřednictvím simulace.* Herci podrobují simulaci to, co je již považováno za divadelní reprezentaci. Krajním případem je zobrazení divadla na divadle, tj. simulace herců hrajících hru jako v Kydově *Španělské tragédii*, v *Hamletovi*, Beaumontově *Rytíři hořící paličky* nebo Massingerově *Rímském herci*. Mnohé z nejvíce rezonujících případů však pracují se složitějšími simulacemi teatrálních aspektů veřejných ceremonií a rituálů. Například, jak ukazuji v páté kapitole, okázalé královské milosti, které jejich diváci považovali za divadelní událost, se ve hrách jako *Něco za něco* předváděly coby divadelní událost na jevišti.
- b) *Metaforické nabytí.* V tomto případě se jistá praxe (nebo úhrn společenských energií) získává nepřímo. Například po roce 1606 bylo hercům zakázáno brát Boží jméno nadarmo, takže

k příběhu *Othella*, a to zřejmě jak v italském originále, tak ve francouzském překladu.]

každé užití slov jako „Bůh“, „Ježíš Kristus“, „Duch svatý“ nebo „svatá Trojice“, a to dokonce i v nábožných kontextech, se pokutovalo částkou deseti liber.<sup>10</sup> Hrozilo, že kvůli tomuto nařízení z představení zmizí nejen prostý soubor jmen, ale celá škála působivých energií, rituálů a prožitků. Jednoduchou a účinnou reakcí herců, zaštitěnou dlouhou tradicí, bylo nahradit zakázaná slova jmény jako Joviš nebo Jupiter; ta pak sama představovala jakousi drobnou metaforu křesťanského Boha. Mám-li zvolit poněkud složitější příklad, když víly ve *Snu noci svatojánské* „posvěcují“ svatební lože rosou, nacházejí se zároveň v režimu přírodním i magickém a ztvárňují (a přitom jevišti přizpůsobují) katolickou praxi vykrojení svatebního lože svěcenou vodou.<sup>11</sup>

Metaforické nabytí funguje tak, že probouzí skryté homologie, podobnosti a systémové shody, závisí ale stejně tak na záměrném odstupu nebo zkreslení, které odhalení shody předchází. Proto se ve hře často trvá na tom, že reprezentace a „reálno“ jsou odlišné, a vzápětí se právě jejich shoda nebo vzájemný vztah přivádějí ke slovu. Chór v *Jindřichu V.* naléhavě upozorňuje na rozdíl mezi mocí divadla, spočívající v ovládnání představitelství diváků, a mocí vladaře ovládajícího své poddané, čím dále se však děj dostává, tím více se obě moci příznačně proplétají (viz druhou kapitolu „Neviditelné střely“, čes. Greenblatt 2007 [1988]). Podobně v *Králi Learovi* se divadelní a rodinné machinace, které se zdánlivě vůbec nepodobají, ukazují být vzájemnými zrcadlovými obrazy (srov. Greenblatt 1982).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> K podmínkám „Nařízení proti spílání herců“ viz Chambers (1923: 338–339). Není zřejmé, jak striktně byl tento předpis vymáhán.

<sup>11</sup> Nevždy se tyto úskoky podařily. Podle záznamu z roku 1639 „dostal i ve čtvrtce herci v divadle Štěstěna pokutu 1000 liber za to, že na jevišti postavili oltář, misku a dvě svíčky a klaněli se jim, a i když tvrdí, že se jednalo o nové uvedení staré hry a o oltář pohanských bohů, bylo přesto zřejmé, že tato hra byla nově uvedena proto, aby vyjádřila opovržení vůči obřadům církve“ (cit. in Bentley 1941: 277). Bentley vyjadřuje o přesnosti této zprávy jisté pochybnosti.

<sup>12</sup> Měl bych dodat, že podílníci akciových společností se v renesančním období navzájem běžně označovali rodinnými pojmenováními.

c) *Nabytí prostřednictvím synekdochy nebo metonymie*. Divadlo nabývá kulturní energie tím, že vyčlení a jevištně zobrazí jeden rys nebo jednu část společenské praxe, která ji pak symbolizuje jako celek (často jde o celek, jehož zobrazení je zakázáno). Jak kupříkladu tvrdím ve třetí kapitole, slovní tření v Shakespeareových komediích se stává nikoli jen znakem, ale přímo živou ukázkou vše zasahujícího erotického vzrušení, které jinak ve veřejném divadle inscenovat nelze.

Zkoumání vztahů mezi renesančním divadlem a společností se nejčastěji odehrává na úrovni odrazu: obrazy panovnice nebo panovníka, nižších tříd, právnického povolání, církve atd. Takové studie jsou nezbytné, málokdy však postihují otázky dynamické výměny. Předpokládají spíše dva samostatné, autonomní systémy a pak se snaží posoudit, jak přesně či účinně jeden reprezentuje ten druhý. Klíčové otázky však obvykle zůstávají mimo dosah takovéto kritické praxe: Jak se rozhoduje o tom, co lze inscenovat? Do jaké míry je předmět divadelní reprezentace sám již reprezentací? Co určuje míru vytěsnění nebo zkreslení divadelní reprezentace? Čím zájmem jevištní zobrazení slouží? Jaký vliv má reprezentace na reprezentovaný předmět nebo praktiku? A především, jak se o společenskou energii, která je dané kulturní praxi vlastní, vyjednává a jak se tato energie směřuje?

Máme-li tyto otázky zodpovědět, bude užitečné formulovat několik negativních principů:

1. Nelze se dovolávat génia jakožto výlučného zdroje energií velkého umění.
2. Není nemotivovaného výtvoru.
3. Transcendentní, mimočasová nebo neměnná reprezentace neexistuje.
4. Neexistují žádné autonomní artefakty.
5. Neexistují projevy bez původu a cíle, bez určitého odesílatele a příjemce.
6. Žádné umění neexistuje bez společenské energie.
7. Společenská energie nikdy nevzniká samovolně.

S těmito negacemi se pojí jisté generativní principy:

1. Mimese je vždy provázena vyjednáváním a směnou, a dokonce z nich vychází.
2. Směny, jichž se umění účastní, mohou zahrnovat peníze, ale i jiná oběživa. Peníze jsou jen jedním z druhů kulturního kapitálu.
3. Činiteli směny mohou být na první pohled jednotlivci (nejčastěji si představujeme osamělého umělce vyděleného z anonymní a beztvaré entity, kterou nazýváme společnost nebo kultura), sami tito jednotlivci jsou však výtvoři kolektivní směny. V renesančním divadle je jejich kolektivní povaha posílena tím, že umělci jsou též podílčníky divadelních společností, které jsou svého druhu akciovými společnostmi. V takových seskupeních mají jednotliví společníci své ostře vyhraněné role a zájmy (a svůj vlastní počáteční kapitál), avšak aby uspěli, skládají své prostředky dohromady a klíčový majetek drží společně.

Neexistuje-li výrazová esence, kterou by bylo možné najít v dokonale soběstačném estetickém předmětu, která by nebyla kontaminována interpretací a byla by nepřeložitelná a nenahraditelná, zkrátka neexistuje-li mimese beze směny, pak musíme zkoumat dynamický pohyb, jímž požitok, úzkosti a zájmy kolektivně cirkulují.<sup>13</sup> Tato cirkulace závisí na skutečnosti, že se z ostatních společenských praxí vyděluje praxe umělecká; tento akt je přitom důsledkem trvalého ideologického úsilí, jisté konsenzuální klasifikace. To znamená, že umění není prostě všem kulturám vlastní, nýbrž že se společně s ostatními produkty, praxemi a diskurzy dané kultury vytváří. („Vytváření“ v praxi znamená, že se tolik nevynalézá, jako spíše přejímá, přenáší, pozměňuje, proměňuje a reprodukuje: kultura zpravidla zahrnuje velmi málo čirého vynalézání.) Toto ohraničení přitom téměř nikdy není úplné nebo konečné ani je nelze vysvětlit jedinou teoretickou formulací. Pro

<sup>13</sup> Představu dynamického kruhového pohybu nacházíme u Michela Foucaulta (2003 [1984]: 60).

tento proces můžeme vymyslet různé metafory: vystavění valu či hradby, která odděluje určité území od území přilehlých; vztyčení brány, která některým předmětům a lidem umožňuje vstup, a jiným jej zakazuje; vyvěšení štítu, který stanovuje kód chování na vymezeném území; ustavení skupiny funkcionářů, kteří se specializují na zvyky určené zóny; zavedení ritualizovaných formulek, které mohou být jako v dětské hře donekonečna opakovány. V případě veřejného divadla konce šestnáctého a počátku sedmnáctého století byly tyto metafory převedeny v doslovnou skutečnost: postavila se skutečná budova, u vchodu se vybíralo vstupné, zavedl se soubor předpisů, které určovaly, co na jevišti předvádět lze, a co už ne. Existoval soubor nepsaných pravidel (nikdo například nesměl být skutečně zavražděn nebo mučen, na jevišti se nesměl provádět pohlavní styk, nikdo skutečně neklel, nemodlil se nebo nevyvolával duchy apod.), existoval text hry, který mohl být předem prověřen cenzory, existovaly divadelní zkoušky, princip relativní neúčasti diváků na dění na jevišti i divadelní společnosti, které zaměstnávaly profesionální herce.

Díky tomuto doslovnému zhmotnění a institucionalizaci místa vyhrazeného umění je renesanční divadlo obzvlášť vhodné pro analýzu kulturního oběhu společenské energie. Hodnotu této analýzy ještě zvyšuje fakt, že se do tohoto zvláštního režimu umělecké produkce a spotřeby přímo zapojovaly hry Williama Shakespeara, představující bezesporu nejsilnější, nejúspěšnější a nejtrvalejší umělecká vyjádření v anglickém jazyce. Nemluvíme tedy o textech, které by byly psány mimo společenskou instituci a následně k ní přiřčeny, ani o zapouzdřených inscenacích, uváděných v již dlouho etablovaném a ideologicky dřímajícím rámci, nýbrž o literárních dílech, která byla stvořena v těsném a živoucím spojení s nově vznikající komerční praxí. Tyto výtvoři byly podle všeho většinou míněny tak, aby moc divadla jakožto instituce posílily a zároveň čerpaly z moci, kterou tato instituce již nashromáždila. Touha umocnit praxi, jejíž případ konkrétní dílo představuje, je blízka každému uměleckému tvoření, na provozování divadla má však tato touha přímý, ba dokonce zjištěný podíl kvůli tomu, jak nesmírně důležité a naléhavé jsou pro něj hmotné zájmy. Jako

podílník měl Shakespeare pravděpodobně zájem nejen na návratnosti jednotlivé hry, nýbrž na zdraví a úspěchu celé společnosti jak ve vztahu k těm, kteří ji pomáhali řídit, tak vzhledem k jejímu obecnství. Každá jednotlivá hra jako by přispívala k obecnému rezervoáru společenské energie, který divadlo vlastnilo, a tím i k trvalému nároku, jež si divadlo na své skutečné nebo potenciální diváky mohlo činit.

Je-li pravda, že každá hra je svázána s dlouhodobou strategií divadla jako instituce, musíme se nicméně vyhnout předpokladu, že vztah mezi divadelním režimem a jednotlivým představením je vždy harmonický. Může se stát, že se dramatik dostane se svým vlastním médiem do rozporu, zaujme vůči jeho předpokladům a podmínkám odmítavý postoj a zatouží odčerpat jeho sílu a narušit požitky, které skýtá. Tento rozpor se projevuje v kariéře Bena Jonsona, a občas jej lze zahlédnout i u Shakespeara. Můžeme snad říci, že jednotlivá hra je prostředníkem mezi režimem divadla v jeho historické specifičnosti a prvky společnosti, z níž se toto divadlo vydělilo. Pomocí svých zobrazovacích prostředků přenáší každá hra náboj společenské energie na jeviště; jeviště pak tuto energii přeměňuje a vrací publiku.

Navzdory dřevěným hradbám a oficiálním předpisům nebyly hranice mezi divadlem a světem neměnné ani netvořily logicky koherentní soubor. Spočívaly spíše v neustálé kolektivní improvizaci. Rozdíl mezi divadlem a světem se v daném okamžiku může zdát dostatečně zřetelný a ony hranice mohou získat zdání samozřejmosti, takže se samotné vypočítávání rozdílů může zdát absurdní: *samozřejmě* že divadelní publikum nemohlo zasahovat do dění na jevišti, *samozřejmě* že násilí mohlo být pouze hrané atd. Lze ale vzpomenout divadla, která všechny zdánlivě samozřejmé rozdíly zcela vymazala, a co je z našeho hlediska důležitější, podobné příklady si uměli vybavit i renesanční diváci a herci.

V důsledku toho ani ve chvílích největší stability a jistoty nemohl být rozestup světa a divadla chápán jako zcela nepochybný, to jest prožívaný jako něco samozřejmého a dokonale přirozeného. Síly mimo divadlo i z jeho nitra neustále obracely pozornost na divadelní praktiky, které ustavené konvence narušovaly. Když

protestantští polemici označili katolickou mši za divadlo, jejich kritika evokovala divadelní instituci, v níž: 1. se divadelní budova vydává za posvátné místo, 2. diváci se nepovažují za diváky, ale za obec věřících, 3. divadelní představení se svými propracovanými kostýmy a rituály nejenže odmítá připustit, že je iluzí, ale dokonce tvrdí, že je nejvyšší Pravdou, 4. herci zcela nechápou, že jsou herci, a dokonce věří ve skutečnost ztvárňovaných rolí a imitovaných symbolických úkonů a 5. celé toto divadýlko vyžaduje od diváků ne pouze pár pencí a příjemně ztracených hodin, nýbrž celoživotní závazek vůči instituci, která podívanou inscenuje. Podobně i sami autoři často uprostřed děje obraceli pozornost na alternativní divadelní praktiky. Tak například v závěru Massingerova *Římského herce* (podobně jako v Kydově *Španělské tragédii*) přechází náhle hra do divadelního režimu, v němž se vladaři a urození stávají herci na jevišti a vraždění se zvrhává ve skutečnost. Představit si tyto konvence, alternativní vůči zvyklostem veřejného divadla, nevyžadovalo od renesančního publika nijak bujnou fantazii: obě varianty se v tomto období plně uplatňovaly formou masek a dvorských slavností na jedné straně a veřejného mrzačení a popravy na straně druhé.

A tak konvenčně daná odlišnost divadla a světa, jakkoli pevné kontury v určitých momentech měla, nebyla ničím samozřejmým. Právě naopak, neustále se o ní mluvilo. Toto „mluvení“ nemuselo nutně danou odlišnost narušovat; často mělo dokonce opačný účinek, když hranice, v nichž veřejné divadlo existovalo, podpíralo a stvrzovalo. Ani rozpoznání odlišných konvencí nevedlo nutně k tomu, že by se tyto hranice chápaly „pouze“ jako arbitrární; výpady proti nezákonným formám divadla tíhly spíše k umravňování existující praxe. Povědomí o jiných pojetích vztahu mezi divadlem a světem nicméně v šestnáctém století stejně jako dnes posilovalo vědomost o tom, že divadlo je podmíněná praxe s řadou institucionálních zájmů, motivů a omezení. Ty přitom už svou vlastní existencí otevíraly možnost, že budou záměrně nebo nechtěně narušeny. Tato možnost, i tehdy, nebyla-li realizována, ovlivňovala vztah divadla ke společenským a politickým institucím i jeho vnímání sebe sama. Také momenty poslušného



sebeusměrnění, kdy divadlo ochotně zůstávalo ve vytyčených hranicích, měly význam strategií, institucionálních rozhodnutí, jejichž účelem bylo zajistit hmotnou existenci a prosperitu divadelní společnosti.

Trvalé kulturní reprezentování odlišných divadelních praxí patrně samo o sobě poutalo pozornost ke specifickým zájmům, zranitelnosti a objektivním společenským podmínkám veřejné divadelní scény. I tehdy, když divadlo nepřekračovalo nařízení ani se nestávalo předmětem perzekuce, postrádalo onen přepych, kterého se občas dostává privilegovaným kulturním institucím, obzvláště těm, jež inscenují veřejné rituály a uchovávají kulturní paměť: totiž přepych zapomenout na fakt, že jeho zástupci mají na existenci rituálů, které inscenují, a hranic, které střeží, konkrétní a hmotné zájmy. Ve skutečnosti však divadlo šestnáctého a sedmnáctého století narušovalo své zájmy a překračovalo hranice neustále. Tyto hranice byly dokonce definovány až poté, co došlo k jejich překročení, takto chápanému až *ex post*, stejně jako zájmy divadla bylo možno jasně pochopit až poté, co byly narušeny. Tudorovská a Stuartovská nařízení určující podobu veřejného divadla byla zmatená, rozporuplná a nahodilá; nebyla výsledkem tradované kolektivní úmluvy ani ucelených racionálních pokusů novou kulturní praxi regulovat a vymezit. Spočívala namísto toho ve směsici tradičních pravidel a zvyklostí, ustavených pro starší, velmi odlišné divadelní praxe, a řady výnosů, které byly připraveny ve spěchu jako reakce na dílčí a lokální tlaky. I relativně poklidné a úspěšné časy v pohnutém životě divadelní společnosti měly v důsledku toho spíše nádech improvizace než zavedené a pevné skutečnosti.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Glynn Wickham, podle něhož byla alžbětinská regulace divadla poněkud systematictější, než zde připouštím, zdůrazňuje, jak pružně a tvořivě na ni herci reagovali: „Tato nespoutanost doktrinářskými přístupy k dramatickému řemeslu a divadelní produkci společně s úsilím o to, přizpůsobit se a tvořivě improvizovat v rámci možností, vysvětlují, proč alžbětinské drama nakonec nad cenzurou zvíťazilo a proč se jakubovským a karolinským hercům – navzdory odhodlané snaze duchovenstva, městských radních i obchodních komor o jeho potlačení – podařilo toto drama vzkrísit“ (Wickham 1972: 208). Dodejme však, a to připouští i Wickham,

Institucionální improvizace tvoří rámec pro konkrétní improvizace jednotlivých dramatiků. Proto k Shakespearovu reprezentačnímu rejstříku patřila nejen ideologická omezení, v jejichž rámci divadlo jako instituce fungovalo, ale též soubor tradovaných příběhů a žánrových očekávání, mezi něž v pozdější fázi jeho kariéry patřily i ty ustavené jeho vlastními ranými hrami. A tak i když mnoho látek, se kterými pracoval, mělo poměrně jasně vymezené hranice – nemohl například nechat prince Jindru prohrát bitvu u Azincourtu –, měl Shakespeare v každém bodě až překvapivou volnost. Jeho volby nebyly čistě subjektivní, individuální ani nezaajaté, byly však vždy volbami: existují desítky verzí Learova příběhu – neboť ten je v pozdním středověku a renesanci součástí ideologie rodiny – v žádné z nich ovšem, pokud vím, Kordélie neumírá v Learově náručí.

Přiznáme-li však alžbětinskému divadlu tento provizorní charakter, neměli bychom dodat, že protiváhou tohoto náznaku improvizace je stále sílící důraz na ukázněnou a předepsanou povahu reprezentovaného jednání? Divadelní představení se koneckonců od většiny ostatních společenských praxí liší svým předurčeným a uzavřeným charakterem, když diváky nutí připustit, že zpětně pochopená nutnost v něm byla již předem obsažena. Tato formální nutnost, která se vyjevuje, když pohlédneme na události již proběhlé, se totiž ukazuje být nutností danou už před samotným představením existencí scénáře.<sup>15</sup> Život mimo divadlo je plný zmatku, plánů, které nedošly naplnění, nahodilých komplikací, neočekávaného a nepředvídatelného vzdoru těla. Na jevišti se tento zmatek zároveň předstírá a odhaluje jako předepsaný scénářem. Můžeme samozřejmě říci, že nejistota panuje i tam: herci mohou zapomenout text, vypadnout z role nebo vůbec odmítnout hrát, šašek může začít improvizovat, nějaký divák se

že i nejpřísnější nařízení, jako například omezení rozsáhlých cyklů mysterijních her nebo zákaz nekoncesovaných hereckých souborů, mohla někdy hrát velkým alžbětinským a jakubovským společenstvem do karet.

<sup>15</sup> K rozdílu mezi retrospektivní a prospektivní nutností viz úvahy Pierra Bourdieua (1977 [1972]). Bourdieuova kniha pro mě byla nesmírně podnětná.

může vytrhnout ze svého dobrovolně pasivního postoje, jenž se od něj očekává, a představení narušit, může se zhroutit jeviště, takže hra skončí předčasně. Ale tyto absurdní, téměř výhradně teoretické možnosti (*contingency*) jen okořeňují onu zjevenou nutnost špetkou svobody.

Mohli bychom dále říci, že jednou z ideologických funkcí divadla bylo vytvářet u diváků právě onen dojem, že to, co se zdálo být spontánní nebo náhodné, bylo ve skutečnosti autorem hry dopředu narýsované a do důsledků vypočítáno, že za každou zažívanou nejistotou je záměr, ať už záměr lidských patriarchů – otců a vládců, kteří bez ustání bdí nad bludnými kroky svých poddaných – anebo vše si podmaňující záměr Boha Otce. Divadlo by pak potvrdzovalo strukturu lidské zkušenosti, jak ji vyhlásili ti nahoře, a nutilo by nás, abychom si tuto strukturu vštěpovali i tehdy, když zažíváme potěšení.

Není-li však improvizální provizornost divadla nutně ideologicky subverzivní, není ani skrytý řád předepsaného představení nevyhnutelně ortodoxní. Nejenže diváci mohou odmítnout daný řád potvrdit tím, že se zdrží potlesku, ale tento řád sám je určen jako divadelní, a v tomto smyslu i nereálný. Jediné, co z potlesku vyplývá, je to, že publikum jím potvrzuje svůj vlastní praktický zájem na existenci divadla.

Můžeme ale v této souvislosti opravdu hovořit o „praktickém zájmu“? Neměli bychom spíše říci, že divadlo se síti praxí, které cirkulaci společenské energie určují, vymyká? Veřejné divadlo jako by neskýtalo svým divákům žádný *užitek* v podobě jakýchkoli materiálních nebo symbolických strategických výhod: události ztvárněné na jevišti se praktických plánů diváků přímo nedotýkají a prostřednictvím textu se za působivou iluzí dějícího se života skrývá jistá abstraktnost a nečasovost.

Byť jsou tyto specifické podmínky důležité, ani ony nedělají z divadla místo, které by bylo od sféry společenské praxe zásadně odtržené. Divadlo má především zjevnou užitnou hodnotu pro několik skupin lidí: pro ty, kteří v něm hrají, kteří pro ně píší, kteří je regulují, kteří šíjí kostýmy, kteří postavili a spravují divadelní budovu, kteří převážejí zákazníky přes řeku, kteří během

představení vybírají kapsy nebo se snaží někoho napálit, kteří prodávají občerstvení, kteří po divácích uklízejí a tak dále. Jen jedna skupina – a tou je obecnost – se zdá být z praktických činností vyloučena, ale žádná činnost se nemůže stát nepraktickou proto, že vylučuje určitou společenskou skupinu, neboť pak by vlastně všechny činnosti byly nepraktické. Zadržme, i potěšení diváků je v určitých podstatných ohledech užitečné. Stejně jako my měla i renesance teorie, stojící na fyziologických a psychologických základech, o praktické nezbytnosti kratochvíle, které měly svůj protějšek v teoriích explicitně politických. Diváci, kteří sledují hru, jak praví alžbětinský básník a pamfletista Thomas Nashe, nebudou mít spády ke vzpouře. Zatřetí, praktická užitečnost divadla záleží do značné míry právě na iluzi jeho distance vůči běžným společenským praxím. Nepřekonatelná mazanost divadla spočívá v tom, že nechává své diváky zapomenout, že i oni se účastní praktické činnosti – že vytváří sféru, která se zdá být zcela vzdálena manipulacím každodenního života. Shakespeareovo divadlo je působivé a účinné právě proto, že jeho obecnost věří v jeho neužitečnost, a tedy nepraktičnost.<sup>16</sup> A toto přesvědčení poskytuje divadlu při jeho vyjednáváních a výměnách s okolními institucemi, úřady, diskurzy a praxemi neobyčejnou svobodu.

Pro tato vyjednávání bylo příznačné, že poměrně málo věcí mělo do výsostného prostoru divadla *zakázán* vstup, ačkoli prakticky všechno, co našlo ztvárnění na jevišti, bylo přinejmenším po-

<sup>16</sup> Na tomto místě můžeme připomenout bourdieuvskou „omezenou definici ekonomického zájmu“, která je historickým výsledkem kapitalismu: „Ustavení relativně autonomních oblastí praxe jde ruku v ruce s procesem, při němž se symbolické zájmy (často nazývané ‚duchovní‘ nebo ‚kulturní‘) dostanou do protikladu vůči zájmům striktně ekonomickým, které v poli ekonomických transakcí vyjadřuje základní tautologie ‚obchod je obchod‘. Striktně ‚kulturní‘ nebo ‚estetický‘ zájem, bezzájmový zájem [či nezainteresované zalíbení], je tak paradoxním výsledkem ideologického úsilí, v němž důležitou úlohu sehráli spisovatelé a umělci, tedy ti nejvíce zainteresovaní, a jímž se stávají symbolické zájmy autonomními tak, že jsou postaveny proti hmotným zájmům, tedy tak, že jsou jakožto zájmy symbolicky neutralizovány“ (Bourdieu 1977 [1972]: 177).

tenciálně nebezpečné, a mohlo se tak stát předmětem bedlivější pozornosti i cenzurního zásahu. Alžbětinské divadlo mohlo (v mezích možností) zobrazovat posvátné i světské, současnost stejně jako starověk, příběhy zasazené do Anglie právě tak jako ty z dalekých zemí. Zcela zakázány nebyly ani narážky na současného panovníka nebo panovnici, a dokonce ani na vysoce kontroverzní aktuální problémy vládnutí (byť zde musela divadelní společnost opatrně našlapovat). Praktiky a představitelé katolické víry, stojící mimo zákon, mohli být ztvárněni se značnými sympatiemi a totéž platilo o Turcích, židech, čarodějnicích, démonech, vílách, divoších i duchách. Především jazyk divadla – hybná síla, která takový rozsah reprezentačních zdrojů umožňovala – byl neuvěřitelně otevřený: na jeviště si mohly najít cestu slavnostní formule církve i státu a smísit se s jazykem tržiště stejně jako se v téže hře mohl nejvznešenější verš střídat s nejzemitější prózou. Divadlo je od „vnějšího světa“ odděleno a má oprávnění fungovat jako jasně odlišená doména, jeho hranice jsou však pozoruhodně propustné.

Cirkulace společenské energie na jevišti a jeho prostřednictvím nespádala totiž pod jediný koherentní a absolutizující systém. Byla spíše dílčí, roztěkaná, konfliktní; prvky se křížily, odtrhávaly, znovu spojovaly, stavěly proti sobě; jednotlivé společenské praxe docházely na jevišti zveličení, jiné se umenšovaly, povznášely nebo vyprazdňovaly. Co je tedy ona společenská energie, která se stává předmětem oběhu a cirkulace? Moc, charisma, pohlavní vzrušení, kolektivní sny, úžas, touha, úzkost, zbožná bázeň, těkavá intenzita zkušenosti: z jistého pohledu je tato otázka nesmyslná, protože cirkulovat může cokoli, co ve společnosti vzniká, pokud to není z oběhu záměrně vykázáno. Za takových podmínek nemůže existovat jedna jediná metoda, jediný úhrnný obraz, jediná vyčerpávající a definitivní poetika kultury.

Nabízím místo toho čtyři kapitoly [„Invisible Bullets“ – „Neviditelné střely“, „Fiction and Friction“ – „Fikce a frikce“, „Shakespeare and the Exorcists“ – „Shakespeare a vymítači ďábla“ a „Martial Law in the Land of Cockaigne“ – „Stanné právo v zemi Kokajské“], které lze číst jako samostatné eseje. Zprvu jsem je

chtěl propojit, protože jejich dílčí témata se prolínají a jejich celkový rozvrh je totožný, celý vtíp spočívá ale právě v tom, že netvoří jednotné pole. Každá kapitola se zaměřuje na jeden z hlavních žánrů, které Shakespeare využíval. Jak už mnoho badatelů ukázalo, za těmito žánrovými odlišnostmi není žádný výlučný, kategorický význam, žánry jsou nicméně užitečnými označeními pro různé oblasti cirkulace, různé druhy vyjednávání. V historických hrách nabývá divadlo charismatu jeho subverzí; v komediích si divadlo přisvojuje pohlavní vzrušení inscenací transvestitního napětí; v tragédiích se nabývá náboženské moci s vyprázdněním náboženského rituálu; v romancích se těží blahodárná úzkost ze zakoušení ohrožujícího absolutna. Žádným z těchto symbolických zisků se vyjednávání – ať už z hlediska samotného žánru, či dokonce z hlediska dané hry – nevyčerpává a společenské energie nalezené v jednom žánru se mohou stejně tak uplatňovat v žánru jiném. Hry se skládají z mnohačetných směn a počet těchto směn s časem narůstá, protože k transakcím, jimiž dílo společenské energie zprvu nabylo, se přidávají další transakce, jimiž v nových podmínkách svoji moc obnovuje. Můj zájem se soustředí na prvotní výměny – na porozumění tomu, jak dochází k počátečnímu shromáždění energií, jak se tyto energie rozmisťují a jak se navracejí kultuře, z níž vzešly. K těmto výměnám však nemáme přímý přístup a neexistuje jedna ryzí chvíle, v níž došlo k předání energie, a proces započal. Můžeme tedy alespoň rekonstruovat některé aspekty podmínek, za nichž divadlo tuto pozoruhodnou moc získalo, tato rekonstrukce ovšem probíhá již v rámci našich vlastních zájmů a přání a ve světle historických pohybů, které si nelze jednoduše odmyslet.

Sníl jsem sen o rozmlouvání s mrtvými a ani teď mě tento sen neopouští. Mýlil jsem se však, když jsem si představoval, že uslyším jediný hlas – hlas druhého. Chtěl-li jsem uslyšet jeden hlas, musel jsem poslouchat mnoho hlasů mrtvých. A chtěl-li jsem uslyšet hlas druhého, musel jsem poslouchat hlas svůj. Řeč mrtvých – stejně jako má vlastní řeč – není ničím soukromým majetkem.

*Přeložil Richard Müller*

## LITERATURA

## ARISTOTELES

1999 [4. stol. př. n. l.] *Rétorika. Poetika*, přel. Antonín Kříž (Praha: Rezek)

## BALTRUŠAITIS, Jurgis

1978 *Le miroir: Essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies* (Paris: Elmayan)

## BENTLEY, Gerald Eades

1941 *The Jacobean and Caroline Stage*, sv. 1 (Oxford: Clarendon Press)

## BOURDIEU, Pierre

1977 [1972] *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press)

## FOUCAULT, Michel

2003 [1984] *Dějiny sexuality II. Užívání slastí*, přel. Karel Thein, Natálie Darnadyová, Josef Fulka (Praha: Herrmann a synové)

## CHAMBERS, E. K.

1923 *Elisabethan Stage*, sv. 4 (Oxford: Clarendon Press)

## GREENBLATT, Stephen

1982 „The Cultivation of Anxiety: King Lear and His Heirs“, *Raritan* 2, č. 1, s. 92–124

2007 [1988] „Neviditelné střely“, přel. Olga Trávníčková, in Jonathan Bolton (ed.): *Nový Historismus/New Historicism* (Brno: Host), s. 92–149

## HENSLOWE'S DIARY

1961 [1592–1609] *Henslowe's Diary*, ed. R. A. Foakes, R. T. Rickert (Cambridge: Cambridge University Press)

## PUTTENHAM, George

1904 [1589] *The Art of English Poesie*, in G. Gregory Smith (ed.): *Elisabethan Critical Essays*, sv. 2 (London: Oxford University Press), s. 1–193

## QUINTILIANUS, Marcus Fabius

1985 [asi 95] *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník (Praha: Odeon)

## SHAKESPEARE, William

2011a [1623] *Hamlet*, in idem: *Dílo*, přel. Martin Hilský (Praha: Academia), s. 1031–1081

2011b [1623] *Král Lear*, in idem: *Dílo*, přel. Martin Hilský (Praha: Academia), s. 1163–1208

## SIDNEY, Philip

1904 [1595] *An Apologie for Poetrie*, in G. Gregory Smith (ed.): *Elisabethan Critical Essays*, sv. 1 (London: Oxford University Press), s. 148–207

## WICKHAM, Glynnne

1972 *Early English Stages, 1300–1660*, sv. 2, část 2, 1576–1660 (London: Routledge & Kegan Paul)

## WIMSATT, William K.

1958 [1947] „The Stucture of the ‚Concrete Universal‘ in Literature“, in Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon McKenzie (eds.): *Criticism: The Foundations of the Modern Literary Judgement* (New York: Harcourt, Brace and World), s. 393–403

## **II. REPREZENTACE: TEXTY V HISTORII**

## KE CATHERINE GALLAGHER(OVÉ)

RICHARD MÜLLER

Catherine Gallagher(ová) (nar. 1945) je literární a kulturní historička zaměřující se na britský román, kulturní historii 18. a 19. století, genderová studia, teorii dějin (kontrahistorické narativy) a souvislosti počátků moderní ekonomické teorie a estetiky. Patří k čelným představitelům a představitelkám nového historismu. V roce 1983 spoluzaložila ediční radu kmenového novohistorického časopisu *Representations* (jeho redakčního vedení se ujali Svetlana Alpers[ová] a Stephen Greenblatt). Je například členkou Institutu pro odborná studia na Princetonské univerzitě; v roce 2002 byla zvolena členkou Americké akademie umění a věd. Od roku 1980 působí na Kalifornské univerzitě v Berkeley.

Jako interdisciplinární směr na pomezí literární historie, historiografie, antropologie, dějin umění a dalších oborů se nový historismus – tak jako jiné myšlenkové trendy 80. let (nové podoby feminismu a genderová studia, marxismus a postmarxismus, postkolonialismus, kulturní studia ad.) – formoval v mnohokrát rozvažovaném vztahu ke svým „politickým“ předpokladům. Catherine Gallagher(ová) ve studii „Marxism and the New Historicism“ (Marxismus a nový historismus, 1989) vysvětluje bezprostřední genealogii amerického nového historismu vzhledem k reflexi kontinentálního marxismu v USA i agendě tzv. nové levice (*New Left*), k vlivu dekonstrukce a rovněž k vývoji feminismu. V těchto souvislostech nachází autorka původ „nejasné“ politické pozice nových historiků (výtka, která jim v té době byla adresována jak levicovými, tak pravicovými kritiky). V proměnách otázek, které si „progresivní levice“ od 30. let a zformování německé frankfurtské školy až po současnost kladla, a hledisek, která zaujímal, považuje Gallagher(ová) za určující dílo Michela Foucaulta (Foucault od 70. let pravidelně přednášel v Berkeley) a vnesení témat vztahů moci a subjektivity. „Namísto toho,“ píše, „abychom se

jako někteří marxističtí kritici znovu upisovali historickému metanarativu třídního boje, jsme začali tvrdit, že moc nemůže být ztotožněna s ekonomickou nebo státní mocí, že místa jejího působení, a tedy i rezistence vůči ní, leží rovněž v mikropolitice každodenního života“ (Gallagher 1989: 43). Tato perspektiva pozměňuje též vztah moci (případně ideologie) a literatury (umění). Literatura nestojí proti ideologii jako svobodná sféra tvůrčí činnosti ani nutně sama nenesení znamení moci, například v podobě určitých formálních nebo materiálních paradoxů. „Vkladem nového historismu,“ shrnuje Gallagher(ová), „je to, že pojmenovává třetí možnost, podle níž je samo nepřátelství mezi literaturou a ideologií v konkrétních historických prostředích mocným a sociálně funkčním režimem konstruování subjektivity“ (ibid.: 44).

Subjekt, jehož nesjednocenost a rozpolcenost je nově akcentována, se z foucaultovského a novohistorického hlediska jeví sám jako vehikulum disciplinizačních procesů. Přitom ovšem dějiny zrodu moderní subjektivity jsou dějinami selhání při vytváření jednotného a sceleného subjektu. Krátce řečeno, noví historikové podle Gallagher(ové) staví na tom, že individuum a moc ani (analogicky) umění a ideologii nelze stavět do binárně opozičního nebo protikladného vztahu. Mimo jiné zde pramení i skepse vůči snaze využít soudobou teorii, historickou vědu nebo kritiku pro praktické politické cíle – skepse, jejíž obdobu nachází Gallagher(ová) již v marxistické tradici sahající zpět přes Louise Althussera, Theodora Adorna a Györgye Lukáče až ke Karlu Marxovi.

Do rané fáze formování novohistorického myšlení a debaty o politické dimenzi vědění a reprezentace se Gallagher(ová) zapojila především knihami *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867* (Industriální reforma anglické literatury. Společenský diskurz a narativní forma v letech 1832–1867, 1985) a *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Utváření moderního těla. Sexualita a společnost v 19. století, 1987, spolu s Thomasem W. Laqueurem jako koeditorka). V prvně jmenované knize si Gallagher(ová) všímá souvztažnosti sociálního diskurzu a podob románu zhruba v druhé třetině devatenáctého století, kdy se

celá anglická společnost zapojuje do sporů o industrialismus a jeho dopady na sociální, materiální a duchovní blaho národa (tzv. *Condition of England Debate*). Autorka komentuje způsob, jakým románové texty (tzv. industriální romány Benjamina Disraeliho, Elizabeth Gaskell[ové], Charlese Kingsleyho, Charlese Dickense nebo George Eliot[ové]) spolutvoří tuto polemiku, když do sebe literárně specifickým způsobem vtělují její témata (svobodná vůle a determinismus, rodina a společnost, fakta a hodnoty). V těchto souvislostech vzniká podle Gallagher(ové) nové pojetí realismu. V chápání industriálního románu zde autorka navazuje na Raymonda Williamse a ve způsobu, jakým industrialistickou diskusi formuluje, se opírá o analýzu buržoazního vědomí Györgye Lukáče, této analýze dává ovšem širší, sociální třídu přesahující rozměr.

Kniha *Utváření moderního těla. Sexualita a společnost v 19. století* je souborem esejů, které původně vyšly v roce 1986 v rámci čtrnáctého čísla časopisu *Representations*. Pod edičním vedením Thomase W. Laqueura a Catherine Gallagher(ové) se zde novohistorikové a s nimi spříznění badatelé (Londa Schiebinger[ová], Laura Engelstein[ová], D. A. Miller, Mary Poovey[ová], Alain Corbin a Christine Buci-Glucksmann[ová]) obracejí k dějinám těla a tělesnosti. Inspirováni opět Foucaultovými analýzami (zde především jeho třídičnými *Dějiny sexuality, Histoire de la sexualité*, 1976, 1984, č. 1999, 2003) a zčásti též feministickým myšlením se obracejí od dějin idejí a mentalit k formování diskurzů o tělu a těle jako diskurzu. Tato myšlenková linie vytvoří v průběhu 80. let samostatný, byť značně různorodý proud tzv. *body criticism* a studií tělesnosti (mj. Elaine Scarry[ová]). Ve zmíněném, v mnoha ohledech průlomovém sborníku se tělo nejvíce například jako pouhá fyzis (protiklad duše) ani daná biologická entita, ale ani jako materiální ukotvení vědomí (fenomenologie), nýbrž jako cosi, co je zpřístupňováno a formováno rozličnými, vzájemně se protínajícími diskurzivními režimy medicíny a anatomie, sociální a politické teorie, vizuálního zobrazování a literatury.

Catherine Gallagher(ová) se zabývá tím, jak ve svých populárních teoriích koncipují vztah hodnoty, produkce a těla (i těla

společnosti) ekonom Thomas Robert Malthus (zvláště v jednom ze základních textů politické ekonomie „Essay on the Principle of Population“, Pojednání o principu populace, 1798) a pozdější sociální reformista Henry Mayhew, a poukazuje na to, že je zde „zdravé“ tělo v sociálním a politickém kontextu poprvé chápáno problematičtěji. Například Mayhew vyzdvihuje protiklad mezi slabými, avšak produktivními těly dělníků (vytvářejících ekonomickou hodnotu) a silnými, nicméně neproduktivními těly populárních prodáváčů (*costermongers*). Přestože pouliční prodáváci díky své pohyblivosti umožňují distribuci zboží a fungování ekonomiky, touž schopností zároveň na společnosti parazitují. Právě Malthus je první, kdo přetíná linii myšlení, v níž zdravá těla produkují zdravou společnost; tělo je zdrojem hodnoty, avšak i znakem neplodnosti spojené s pouhou směnou (Malthus nazývá tato těla „tučnými živočichy oběhu“).

Materialistický a foucaultovský základ má i další autorčina kniha *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670–1820* (Příběh nikoho. Spisovatelky a jejich sebezapření v publikační sféře let 1670–1820) z roku 1994, která se zapojuje do dobového zkoumání zrodu románu (Lennard Davis, Michael McKeon, Nancy Armstrong[ová] ad.), rovněž ale do rodící se „nové ekonomické kritiky“ (Marc Shell, Kurt Heinzelman, Jean-Joseph Goux, Martha Woodmansee[ová], Jean-Christophe Agnew, Walter Benn Michaels ad.). Gallagher(ová) zde metonymicky, na životech a dílech Aphry Behn(ové), Delarivier Manley(ové), Charlotte Lennox(ové), Frances Burney(ové) a Marie Edgeworth(ové), sleduje v jednotlivých historických fázích vzájemně se utvářející vztahy mezi ženstvím, autorstvím a trhem.

Vlivným počinem kritické praxe i metodologickou sebereflexí nového historismu je titul *Practicing New Historicism* (Nový historismus v praxi, 2000) autorské dvojice Catherine Gallagher(ová) a Stephen Greenblatt. V „Úvodu“ ke společnému svazku šesti esejů vysvětlují Gallagher(ová) s Greenblattem, že nový historismus nemá být opakovatelná metodologie, literárněkritický program ani jednotná teorie, nýbrž kritická praxe (do tohoto stanoviska se promítá současný vliv dekonstrukce, Foucaultova pojetí historie

a zřejmě i Bourdieuvy sociologie, jeho nárys logiky praxe, a Williamsův důraz na materiální podstatu jednání). Přestože *Nový historismus v praxi* je společným podnikem, stěžejní části kapitol „Counterhistory and the Anecdote“ (Kontrahistorie a historika), „Brambora v materialistické imaginaci“ (čes. in Bolton 2007) a „The Novel and Other Discourses of Suspended Disbelief“ (Román a další diskurzy potlačené nedůvěry) jsou dílem Catherine Gallagher(ové). V prvně jmenovaném eseji zařazuje autorka novohistorickou historiografickou praxi do široké linie tzv. *kontrahistorie* (*counterhistory*, pojem přejímá od Amose Funkensteina, badatele v oblasti židovské historie a dějin vědy a myšlení, viz například *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Teologie a vědecká imaginace od středověku do 17. století, 1986). Kontrahistorie v rozpětí, které tomuto pojmu dává Gallagher(ová), zahrnuje celou škálu rezistentních historiografických metodologií a přístupů 20. století, které chtějí narušovat ustálená velká vyprávění (*grands récits*): poststrukturalismus, školu Annales (dějiny *longue durée*) a antinarativní strukturalistické přístupy, historii každodenního života (Norbert Elias, Michel de Certeau), historii poražených (v rámci marxismu, feminismu nebo postkolonialismu), kontrafaktovou historii. V tomto širokém proudu alternativního historiografického myšlení vymezuje Gallagher(ová) nový historismus jako historiografickou praxi využívající taktiku „historek“ (*anecdote*), vyprávění dílčích „anekdot“, které mají na malém prostoru soustředit heterogenní prvky a rozkolísávat epistemologický řád, v němž jsou události dané doby tradičně vykládány. Důležitá je přitom poznámka, že kontrahistorie a historie se vzájemně podmiňují.

Zde zařazený esej „Trhlina ve zdi“ (jehož jádro je dílem Stephena Greenblatta) se v kontextu teologických sporů o povahu eucharistie a zobrazování hostie a vztahu křesťanství a židovství věnuje jednomu raně renesančnímu oltáři v Dóžecím paláci v italském Urbinu. Oltářní obraz *Přijímání apoštolů* vlámského malíře Joose van Genta (asi 1410–1480) a predela umístěná pod ním, jejímž autorem je Ital Paolo Uccello (1397–1475), představují v analýze



Greenblatta s Gallagher(ovou) dva rozdílné režimy zobrazování: doktrinární formalismus (charakterizovaný synchronií, postulátem univerzální pravdy a motivy substanciální totožnosti) a legendární narativ (diachronie, dílčí nahodilost, akcidentální podobnost). Právě jejich umístění v jediném oltářním celku však rozkolísává rozdílnost obou režimů a uvádí do pohybu a v oběh různé jejich významy, energie a odkazy. Místy, na nichž se koncentrují paradoxy eucharistické nauky, víry a zobrazování i vztahů mezi skutečným a smyšleným stejně jako mezi vlastní a cizí identitou, jsou jednak zobrazená hostie („bílé políčko [...]”, kde se vizuální reprezentace nápadně odmítá odehrávat“, zde na s. 350), jednak doslovná trhlina ve zdi, bez níž by v dané legendě o zázračné hostii zůstal údajný židovský zločin očím křesťanů (i vnímatelům obrazu) skryt.

Dosud nejnovější knihou Catherine Gallagher(ové) je *Body Economic: Life, Death and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel* (Ekonomika těla. Život, smrt a smyslové vnímání v politické ekonomii a viktoriánském románu, 2006). Historička se v ní vrací ke zkoumání politické ekonomie (Adam Smith, Thomas Robert Malthus, David Ricardo), která zde vystupuje jako součást komplexní diskurzivní formace spolu s „morální filosofií“ konce osmnáctého století, psychologií a antropologií devatenáctého století, a ovšem i s viktoriánským románem. Text je postaven na sledování toho, jak v moderní době historicky vznikaly předpoklady, které znemožňují stavět ekonomii a estetiku do striktní opozice. Gallagher(ová) se zapojuje do badatelské linie zajímavější se o souvislosti disciplín politické ekonomie a estetiky, respektive literární kritiky (Boyd Hilton, Stefan Collini, Donald Winch, Mary Poovey[ová] ad.).

Akcent, který Gallagher(ová) v průběhu celé své badatelské dráhy klade na vývoj moderní ekonomické teorie (a dějiny peněz), má zvláštní metodologický význam. Sledovat zrod moderního bankovníctví znamená rovněž sledovat zrod obecného modelu signifikačních systémů záviselých na *minimalizaci materiality značitele*. V tom podle Gallagher(ové) sdílejí premisy moderní ekonomická teorie i moderní estetika. Gallagher(ová) se tak ocitá

v polemice s pojetím kulturních studií (přesněji kulturního materialismu) Raymonda Williamse (viz např. Gallagher 1992), v jehož úvahách (např. v knize *Culture*, Kultura, 1981) je implicitně obsaženo odmítnutí extenze modelu oběhu nemateriálních hodnot (tj. modelu bankovek nebo elektronických signálů) na veškeré značící systémy. Touto extenzí se analýza Gallagher(ové) nevyčerpává, ale symptomaticky ji počíná.

## LITERATURA

**BOLTON, Jonathan (ed.)**

2007 *Nový historismus/New Historicism*, přel. Marek Sečkař, Olga Trávníčková (Brno: Host)

**GALLAGHER, Catherine**

1985 *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867* (Chicago, IL: University of Chicago Press)

1989 „Marxism and the New Historicism“, in H. A. Veenser (ed.): *The New Historicism* (New York: Routledge), s. 37–48

1992 „Raymond Williams and Cultural Studies“, *Social Text*, č. 30, s. 79–89

1994 *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670–1820* (Oxford: Clarendon Press)

2006 *Body Economic: Life, Death and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen**

2000 *Practicing New Historicism* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

**GALLAGHER, Catherine – LAQUEUR, Thomas W. (eds.)**

1987 *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Berkeley, CA: University of California Press)

**PARVINI, Neema**

2012 *Shakespeare and Contemporary Theory: New Historicism and Cultural Materialism* (London: Bloomsbury Publishing)

**VEESER, H. Aram (ed.)**

1989 *The New Historicism* (New York: Routledge)

VILA, Anne C.

1989 „*The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century* by Catherine Gallagher, Thomas Laqueur; *Literature and The Body. Essays on Populations and Persons* by Elaine Scarry; *La Revue des Sciences Humaines* by „Médecins et Littérateurs““ (recenze), *Modern Language Notes* 104, č. 4, s. 927–936

WILLIAMS, Raymond

1981 *Culture* (London: Fontana Paperbacks)

## TRHLINA VE ZDI

CATHERINE GALLAGHER(OVÁ) – STEPHEN GREENBLATT

V Dóžecím paláci v Urbinu se nachází rozměrný oltářní obraz vlámského malíře Joose van Genta *Přijímání apoštolů*. Námět, poměrně obvyklý v byzantském umění, avšak pro západní malířství netypický, zobrazuje Ježíše, jak sám podává svatý chléb svým klečícím učedníkům. Přes své velkolepé provedení malba patrně nezaujme současného návštěvníka jako zvlášť pozoruhodné umělecké dílo. Postavy jsou – ve stylu van Gentova učitele Huga van der Goese – poněkud ztuhlé, postrádají však van Goesovu



Obrázek 1. Joos van Gent (asi 1410 – asi 1480), *Přijímání apoštolů* (1465–1474)

intenzitu. Uctivé pózy učedníků nikterak nenaznačují ani lásku, ani posvátnou úctu a Ježíš si udržuje zvláštně napjatý odstup, když natahuje pravou ruku a vkládá hostii, sevřenou zlehka mezi ukazováčkem a palcem, do úst prvního přijímajícího. Tento odstup se přenáší i na pozorovatele, který má výjev před sebou v celé jeho šíři, aniž by však vznikala iluze, že je do něj vtahován nebo je jeho svědkem.<sup>1</sup> Obraz nevyvolává intenzivní emoce ani mystickou odtazitost, posvátný údiv ani pocit charismatické přítomnosti, a namísto toho činí doktrinární výpověď; narativ Poslední večeře byl téměř zcela vstřebán institucionálním ritem. Tabule potažená bílým plátnem nepochybně odkazuje na stolování Ježíše s jeho učedníky, ale nádoby i pokrm téměř zmizely a místo nich zbyl na levé straně jen pohár vykládaný drahokamem a hromádka svatých hostií, napravo pak dva kousky kvašeného chleba, slánka a nádoba s vodou. Zmizel i domácí prostor, v němž se večeře musela odehrávat; tabule je umístěna v románském kostele. S oválnou miskou v jedné ruce a s oplatkem nekvašeného chleba v druhé stojí Ježíš poněkud prkenně před stolem, který se prakticky přeměnil v oltář. Čistounký ubrus slouží jako korporál, plátno je prostřené, aby na něm mohly spočívat hostie nebo jejich úlomky. Augustin věřil, že když Ježíš řekl: „Toto jest mé tělo“, sám

<sup>1</sup> V reakci na tento příspěvek (prezentovaný v Centru hermeneutických studií v květnu 1995) Harry Berger ml. podotýká, že se van Gent, snad pod vlivem Uccella, „vrací k typickému vlámskému prvku – nakloněné půdorysné rovině, která implikuje vyšší umístění pozorovacího stanoviště a zároveň brání vtažení do hloubky prostoru tím, že výše položené, pravděpodobně vzdálenější předměty vynáší – naklání – blíže k průčelní rovině, jakoby proto, aby na ně bylo lépe vidět“. Výsledek je podle Bergera ten, že je scéna neobyčejně přístupná, současně se ale udržuje v jisté distanci: „otevírá se a vystavuje pohledu, vyzývá pozorovatele, aby po ní putoval očima bez přílišného omezení perspektivními jevy – ztěžuje ale, aby si představil, že do ní vstupuje – nebo i že zde stojí.“ Ne všechny zobrazené postavy však spadají do téhož režimu, neboť všechny nejsou ukázány shora. Svědci – patron a jeho skupina, jak si Berger též všímá, „jsou zobrazeni v mírném perspektivním zkrácení, což implikuje nižší umístění pohledu, jako bychom je viděli zdola“. Tento posun snad značí jemné vybidnutí pozorujícího, aby si ve skupině představil sebe sama – nikoli ale mezi apoštoly, kteří přijímají svátost přímo z rukou Ježíše.

sebe nesl na svých rukou (Booty 1963: 152). Joos van Gent tuto nevýslovně zvláštní chvíli reprezentuje tak, že ji proměňuje ve formální náboženský obřad. Ježíš je kněz (se svatým Janem jako přísluhujícím ministrantem), stojí v místě křížení transeptu s hlavní lodí a s apsidou za zády slouží mši.

Tato proměna posvátného příběhu v instituci má podle všeho cosi do činění se skupinkou pěti postav stojících vpravo vřadu za stolem a za klečícími učedníky. První, koho lze okamžitě poznat podle profilu s orlím nosem, je urbinský vévoda Federico da Montefeltro, patron bratrstva Božího těla, na jehož zakázku obraz vznikl. Před více než třiceti lety přišla kunsthistorička Marilyn Aronberg Lavin(ová) v článku v časopise *Art Bulletin* s tezí, že onen vousatý muž v turbanu, k němuž vévoda cosi posunkuje, je vyslanec perského dvora a židovský lékař jménem Izák, který přijel do Itálie v roce 1472, aby jménem svého pána Uzuna Hasana dojednal spojení proti konkurenční muslimské mocnosti, Turkům. Za svého římského pobytu se vyslanec Izák nečekaně obrátil ke katolické víře a přijal jméno Sixtus po úřadujícím papeži Sixtovi IV. (Aronberg Lavin 1967). Pokud má Lavin(ová) pravdu, obraz Joose van Genta odkazuje na návštěvu vyslance Izáka na urbinském dvoře a připomíná neobyčejnou událost – konverzi židovského zástupce muslimského vladaře ke katolictví. Kvašený chléb a sůl na stole před Sixtem, dříve Izákem, by pak odkazovaly k židovskému obětnímu pokrmu, jehož jsou nedílnou součástí (viz Leviticus 2,13 a 24,5–9).<sup>2</sup> Na obraze se ustanovení obětního daru naplnilo a zároveň nahradilo Poslední večeři Páně, svátostí oltářní, jíž se může obrácený žid, který již není nepřítelem víry, účastnit.

Účast žida je ale spíše naznačena než reprezentována, spíše potenciální než skutečná. Vyslanec, vévoda ani ostatní v této skupince nejsou zobrazeni, jako by s učedníky čekali na přijetí hostie přímo od Ježíše. Jsou svědky, privilegovanými diváky svatého výjevu. Pokud byl jedním z podnětů a příležitostí pro vznik malby

<sup>2</sup> [Pozn. překl.: Ve třetí knize Starého zákona však přímý odkaz na nekvašený chléb najdeme jen v kapitole 7,13.]

příběh vyslancovy konverze, není v žádném slova smyslu vyprávěn. Oltářní obraz jakýkoli narativ potlačuje, dokonce i onen ustavující narativ (*institution narrative*), na který zdánlivě upomíná: příběh o původu eucharistie. Evangelijní líčení Ježíšovy Poslední večeře, příběh o určitých lidech v určitém čase a místě, se totiž historicky vzato samozřejmě neslučuje s umístěním děje v kostele. Nedodržování časové logiky je ústředním prvkem křesťanského myšlení a zobrazování (*representation*), úzce spjatým s tím, jak křesťanství chápalo svůj vztah k judaismu, který si přivlastnilo a ježž chtělo vytlačit.<sup>3</sup> „Abrahám a další svatí otcové opravdu pojídali tělo“ Krista, jak píše arcibiskup Cranmer, a v jeho slovech se ozvěnou vrací staletí úvah o typech a antitypech, „dávno předtím, než byl vtělen a narodil se“ (Cranmer 1965 [1550]: 145). Scéna na van Gentově deskové malbě překrucuje čas podobným způsobem, takže důsledek a původ se zde setkávají a prolínají v momentě, kdy je Ježíš zobrazen jako kněz sloužící institucionální rituál, který se plně ustavil až ve třináctém století, poté co se slavnost Božího těla stala oficiální součástí církevního kalendáře. Jak si všimla Lavin(ová), obraz obsahuje „aluzi na narativní výjev večeře, slámou opletenou vinnou láhev na podlaze vlevo v popředí“ (Aronberg Lavin 1967: 13), tato láhev však stojí nakřivo v nejzazším růžku zobrazeného světa jako osamocený, skromný pozůstatek nereprezentované události. Oltářní obraz nemá zájem na tom, zobrazovat večeři popsanou v synoptických evangeliích nebo ji dramatizovat; jeho úmyslem není znázorňovat Historii, nýbrž Pravdu.

Oltářní obraz Joose van Genta je umění ve službách víry, víry společenství, které postavilo a spravovalo velkolepé chrámy podobné těm vyobrazeným na retáblu, zavedlo kulty pro uctívání místních svatých, shromažďovalo drahocenné ostatky, pořádalo

<sup>3</sup> Ke vztahu mezi historickým časem a věčnými pravdami křesťanské nauky na oltářních obrazech viz Brand Philip 1971: 167–168. Brand Philip(ová) si všímá, že na oltářních obrazech musel být Ježíš zpodobován jako obětující kněz, současně ale i jako oběť (srov. pasáž o reprezentaci beránka na horních a spodních deskách u van Genta, *ibid.*: 62nn). Brand Philip(ová) cituje Tomáše Akvinského: „[...] kněz jest obrazem Krista, v jehož osobě a moci pronáší slova na posvěcení [...] A tak jest nějak totéž kněz i žertva“ (Tomáš Akvinský 1937 [1265/1266–1273]: 83, 1, s. 860).

procesí Božího těla, zdobená prapory, věnci a svícemi, založilo bratrstva, která přinášela svátost oltářní nemocným a umírajícím. A zároveň je to umění ve službách nauky či doktríny (*doctrine*). Jeho ústřední téma je teologické: římskokatolická mše není institucionální interpretace nebo ritualizované připomínání Poslední večeře; ona je Poslední večeří, ustavičně obnovovanou prostřednictvím kristovských kněžských bohoslužeb. Modem reprezentace obrazu je doktrinární formalismus: vyjadřuje nikoli narativním, nýbrž strukturálním způsobem ideologický konsenzus dominantní instituce, vládnoucí třídy nebo hegemonické elity. Doktrinární formalismus se zřídka vyhne narativu úplně. Kdesi „vzadu“ za postavami v pozadí obrazu tak existují dějiny, které je možno rekonstruovat. Je myslitelné, že tyto dějiny sahají do vzdálené minulosti, k postavě jistého žida v Palestině, který možná seděl, a možná neseděl u pesachové slavnosti a přirovnal se k nekvašenému chlebu. Pro původní adresáty van Gentova oltářního obrazu by součástí těchto dějin nepochybně bylo nejen velkolepé obrácení Hasanova emisara, ale rovněž, jak postřehla Lavin(ová), vlna antisemitských vášní v 60. letech patnáctého století v Itálii. Tu vyvolala především vzrůstající moc a úspěch židovských lichvářů, kteří představovali ekonomickou hrozbu pro místní obchodníky, ať skutečnou či domnělou. Protižidovské vášně podněcovali nebo přinejmenším přičinlivě živili františkáni. Vzrušená kázání minoritských kněží proti židovské lichvě i proti samotné existenci židů byla klíčovým prvkem jejich kampaně za náboženskou obrodu. Tato obroda pak byla propojena s Monte di Pietà, institucionální strategií pro boj s mocí židovských bankéřů. Bezúročné půjčky poskytované Monte di Pietà byly spojeny s bratrstvem Božího těla, na jehož objednávku, připomeňme si, náš obraz vznikl.<sup>4</sup> V důsledku františkánských kázání se židé ocitli ve velkém nebezpečí; mnohé z nich ztloukl nebo k smrti ubil zdivočelý dav, jiné ochraňovali papežští hodnos-

<sup>4</sup> Anna Padoa Rizzo(ová) si všímá toho, že o založení Monte di Pietà v Urbinu se osobně zasadila vévodkyně Battista Sforza, s čímž pak souvisí antisemitská rétorika jak Uccellovy predely, tak zřejmě i van Gentova retáblu (Padoa Rizzo 1991: 111–117).

táři nebo místní vůdci, kteří se snažili zabránit lidovým bouřím a nepokojům.<sup>5</sup>

Joos van Gent ale přímo nevypráví žádnou z těchto dramatických událostí. Dějinám, kterým jsme věnovali krátký pohled, se na obraze – pokud tam vůbec figurují – dostává jen velmi nepřímé zmínky tím, že vyslanec Izáka (pakliže vousatec znázorňuje právě jeho) umísťuje poblíž symbolů staré židovské oběti, i tím, že ho staví proti postavě Jidáše vlevo, zahaleného do talitu a svírajícího svůj měsíc stříbrných. Postavy tak možná představují nepřímou odezvu na soudobé diskuse o osudu židů a naznačují, že alespoň někteří židé se mohou spasit konverzí; tato odezva ale, je-li přítomna, nenabývá formy děje. V ústředním tématu obrazu – Ježíš podává pokrm svým učedníkům – se narativ přiklání k reprezentaci. Výjev poukazuje k evangelijnímu příběhu: „Když jedli, vzal Ježíš chléb, požehnal, lámal a dával učedníkům se slovy: ‚Vezměte, jezte, toto jest mé tělo.‘ Pak vzal kalich, vzdal díky a podal jim ho se slovy: ‚Pijte z něho všichni. Neboť toto jest má krev, která zpečetňuje smlouvu a prolévá se za mnohé na odpuštění hříchů‘“ (Matouš 26,26–28).<sup>6</sup> Jak jsme však již poznamenali, situování této scény do kostela a zobrazení (*representation*) večeře jako mše oddaluje obraz od narativu a přibližuje jej teologii. Časový rozměr dění se začátkem, prostředkem a koncem vstřebává reprezentace nadčasového rituálu, který vykresluje, jak to vyjádřil Pavel v Listu Židům, „Kristovo věčné kněžství“ (Aronberg Lavin 1967: 13).

Doktrinární formalismus tedy redukuje přítomnost a váhu příběhů, k nimž odkazuje, jako by měl historií cosi ztratit, jako

by jakékoli konkrétní místní a časové určení znehodnotilo jeho nárok na věčnou účinnost, jako by jakákoli připomínka zápasu, procesu a změny jeho všeobecnou platnost musela nutně ohrozit. Náznaky však pozorovatele trvale vybízejí, aby rozluštil a interpretoval ony narativy, kterým se nedostalo přímé reprezentace, ale které jsou napůl skryty v „pozadí“, a historikové umění, znalci a vykladači literatury tuto výzvu po staletí přijímali. Prvky synchronní struktury přetvářeli zpět v diachronní dějiny a překládali reprezentace věčné pravdy ve spleť pravděpodobných dějů: z lahve opletené slámou tak lze zpětně evokovat večeři popsanou v evangeliu; je „více než pravděpodobné“, že postava v turbanu a s vousem je Sixtus čili Izák, který snadno mohl navštívit Urbino po cestě z Říma do Benátek („přibližně mezi 12. zářím roku 1472 a 28. lednem roku 1473“, *ibid.*: 16); Federico da Montefeltro se dotýká paže konvertity, aby mu dodal osobního povzbuzení a on ve své nové víře vytrval; dvořan po Federikově boku, který jako by cosi počítal na svých prstech, vyjmenovává důvody nadřazenosti křesťanství nad judaismem; chléb a sůl na stole pravděpodobně odkazují na židovský obětní pokrm atd.<sup>7</sup>

Předpokládáme, možná nesprávně, že současníci takovým obřadným symbolům rozuměli, aniž by museli vynaložit jakékoli úsilí. Tvrdívá se, že to, co je pro nás pracným zkoumáním, bylo pro ně každodenní zkušeností. Také oni však nepochybně na jisté postavy, například na vousatého muže v turbanu, pohlíželi přes závoj spekulací, řečí a nejistoty. (Portrét zcela jistě nezachycuje jeho skutečnou podobu, neboť pobyt Joose van Genta v Urbinu nekoresponduje s dobou předpokládané návštěvy vyslance Izáka,

<sup>5</sup> Žebraví mniši podporovali tzv. *sassaiole* svatého týdne, tedy tradiční kamenování židovských domů na závěr velikonočních procesí (viz Toaff 1996: 179–186). Obvykle také volali po zavedení tzv. „znaku pro židy“ – kruhu žluté látky pro muže, který se připínal na oděv nad pásek na levou stranu, a kruhových náušnic pro ženy (viz Owen Hughes 1986: 3–59). Židovský muž na Uccellově predele, kterou se zabýváme níže, na sobě tento znak nemá, židovství však možná značí šátek jeho ženy, neboť přibližně v této době se místo náušnic zavedl žlutý závoj (viz Cohen 1982). K linii papežské politiky viz Simonsohn 1988–1990.

<sup>6</sup> Zdá se, že další narativní náznak představují džbán a mísa na podlaze – odkaz na umývání nohou učedníkům.

<sup>7</sup> Potěšení a zajímavost, které tato pobídka skýtá, plynou částečně z toho, že významy spolu mohou soupeřit anebo se překrývat. Podle Eamona Duffyho začala v Anglii velká mše „komplikovaným procesím kolem kostela, na jehož počátku se očistily voda a sůl od d'ábla, posvětily se a smísily“ a na jehož konci jeden z farníků předložil shromážděným bochník chleba, posvětil jej, nakrájel a rozdál věřícím (Duffy 1992: 124–125). Je přinejmenším možné, že podobné obřady existovaly i v Itálii a sůl, voda a chléb rozmístěné na levé straně stolu jsou jejich reflexí. Takové významy by se s narážkou na židovský obětní pokrm neslučovaly, a posouvaly by obraz jiným směrem, od Izáka, můžeme-li to tak říci, k Sixtovi.

a jak ukazuje Lavin[ová], autor si znázorněnou postavu vypůjčil z obrazu Dircka Boutse.) Ani dějiny posvátného nejsou ostatně bezpečným a nerozporným územím. Samotných evangelijních popisů Poslední večeře je mnoho a čím byl pozorovatel erudovanější, tím více si musel být vědom dlouhé historie doktrinárních sporů ohledně jejich významu. Tyto rozepře, jejichž středobodem se stala interpretace Ježíšových slov „Toto jest mé tělo“, nefigurují na retáblu přímo, číhají ovšem za každým zobrazením eucharistie, a to tím spíše, zahrnuje-li tato reprezentace postavu židovského konvertity. Má-li být účinkem van Gentovy oltářní malby absorbování (*containment*) potenciálně rozvrtných dějinných energií – *zamlčení* (*exclusion*) konfliktu, *odsunutí* soudobých událostí do pozadí a *marginalizace* narativu, přesto tento obraz nevyřazuje a nemůže vyřadit dějiny úplně. Jak jsme viděli, samy tyto postupy zamlčení, odsunutí a marginalizace vytvářejí síť náznaků, která bohaté a různorodé historické spekulace dokonce podněcuje.

Kulturní historikové tváří v tvář doktrinárnímu formalismu předmětů a textů dychtivě pátrají po jejich náznacích, jen zřídka kdy si ale uvědomují, že jejich vlastní činnost nachází v nedořečeních, která zkoumaná díla strukturují, svůj podnět a zároveň se s nimi ocitá v rozporu. Domníváme se, že by interpretační praxe měla tento paradoxní vztah mít neustále na paměti a připouštět si onu zvláštní směs ztotožnění se a agresivity, „čtení ve shodě“ a „čtení proti srsti“, která motivuje historickou analýzu. Pakliže van Gentův obraz odsouvá současné postavy (Federika da Montefeltro, Sixta čili Izáka atd.) do pozadí, interpretace je protlačuje vpřed a do centra pozornosti. Pakliže obraz z těchto současníků činí svědky posvátného rituálu, jehož se sami neúčastní, interpretace si stojí za tím, že ve skutečnosti jsou účastníky klíčovými. Pakliže se malba snaží zobrazovat doktrinární řád a pozvedá identifikovatelné jedince do říše nadčasového spojení, v němž už jejich historická osobitost není podstatná a je podobně jako materiálnost hostie pouhým zdáním a akcidents, pak se interpretace staví proti této snaze a vtahuje je do světa hmotného a časového. Interpret v tomto ohledu reaguje podobně jako Castiglionova Emilia Pia – abychom připomněli další velké dílo z renesančního

Urbina, když extatickému chvalo zpěvu kardinála Bemba na transcendentní moc boží lásky naslouchá se směsicí potěšení i nedůvěry. „Dejte si pozor, pane Pietro,“ odpoví a zatahá ho za okraj roucha, „aby se při podobných myšlenkách neodpoutala také vaše duše od těla“ (Castiglione 1978 [1528]: 334).

Obraz Joose van Genta zde nemůžeme interpretovat do všech podrobností a ani k takovému pokusu nejsme vybaveni. Můžeme nicméně využít své postřehy jako model pro interpretační praxi, k níž bychom rádi směřovali. A tak si při pohledu na van Gentův obraz všimáme, že je místem střetu mezi doktrinárními a historickými podněty, střetu, jímž jsou i naše vlastní interpretační rozhodnutí nutně podmíněna. Doktrinární formalismus ani historický narativ tedy nechápeme jako vzájemně nezávislé. Chceme se pokud možno vyhnout výkladu abstraktní doktríny, vysvětlování kréd nebo analýzy institucionálních struktur – byť jistý pokus o výklad, vysvětlení a o institucionální analýzu je nezbytný – a usilujeme o odkrytí potlačených, podružných nebo zapomenutých narativů. Ptáme se nejen na to, které narativy se ocitly mimo zorné pole, ale též jak byly z dohledu odstraněny, aby se usnadnilo vypracování uzavřeného systému. Chceme se však též pokud možno vyhnout prostému převyprávění příběhu a pokusit se znovu zachytit doktrínu, která je skrytá nebo implicitní. Zde například spočívá hlubší smysl zobrazení v tom, že daný příběh, jakkoli má schopnost těšit nás a upoutat sám o sobě, podpírá ideologické teze či potvrzuje legitimitu jistého institucionálního uspořádání. Jaký je například doktrinární smysl toho, že mezi pozorovatele *Přijímání apoštolů* je zahrnuto i vyobrazení Sixta čili Izáka a jakou institucionální potřebu naplňuje jeho okrajová přítomnost? Trváme-li na nárocích nebo záludnostech doktríny, pokoušíme se zlomit kouzlo historického vyprávění – jeho vábivou píseň o tom, co jednou bylo –, a zároveň se snažíme provést rekonstrukci zpola zahlazených dějin.

Naše interpretace by si ale měla všímat čehosi více než jen rozporu mezi doktrínou a příběhem, jenž poznamenává jak obraz sám, tak i naši verzi jeho významu. Musíme zároveň chápat, že do rozporů van Gentova oltářního obrazu je vtažena i povaha

podobnosti, ikon<sup>8</sup> samotných. Tato povaha je zjevně nejspornější v postavách mladé ženy a dítěte, jež můžeme zahlédnout mezi hlavami vyslance a Federika. Zčásti, ale pouze zčásti, kvůli poněkud horšímu stavu malby, je charakter těchto postav nejasný: jsou to lidé stojící ve výklenku, jedná se o polychromované sousoší, nebo o figury na deskové malbě? Vzhledem k tomu, že dítě má korunu a žena, něžně k němu sklánějící hlavu, je zobrazena jen do pasu, působí oba zprvu jako výtvarné zobrazení Panny Marie s dítětem, což je ikona, jejíž známá nereálnost by potvrzovala závěr, že ostatní postavy – Ježíš a učedníci stejně jako urbinský vévoda a jeho doprovod – jsou naopak přítomni jakoby na živo. Ať už se ale jedná o ikonu, obraz nebo sousoší, chybí zde jakékoli devocionální zasazení, oltář, rám, jakékoli vydělení obrazu z jeho okolí. Žena i dítě působí spíše dojmem postav stejných jako všechny ostatní, jen zpola skrytých v pozadí. Rovněž v tomto případě historikové umění, citliví vůči náznakům, náchylní k přesouvání postav z pozadí do popředí a odhodlaní znovu uvést dějiny na scénu doktríny, předložili tezi, že oním dítětem je princ Guidobaldo, dlouho očekávaný syn, jež po osmi dcerách povila Federiku da Montefeltro jeho žena Battista Sforza. Nešťastná Battista výměnou za Boží přízeň při narození mužského dědice obětovala život; zemřela šest měsíců po porodu ve věku dvaceti šesti let. Vzhledem k tomu, že Battista zemřela rok před vznikem obrazu, prostě oblečenou ženu, která drží dítě v náručí, identifikovalo několik studií jako chůvu. Lavin(ová) nicméně dosti věrohodně dovozuje, že se jedná o samotnou Battistu Sforzu a její skromný oděv představuje františkánské roucho, v němž ji na její žádost pohřbili. Není tedy zobrazena přímo, v těle, ale v duchu, neboť malba disponuje mocí zobrazovat to, co již není, nebo to, co nikdy nebylo – a tak se matka i s dítětem mohou opět shledat. Tuto dvojici, tolik naplněnou nadějí, ztrátou i obětí, lze pak připodobnit k Panně Marii s dítě-

<sup>8</sup> [Pozn. překl.: Do způsobu, jakým Gallagher(ová) a Greenblatt pracují s pojmem ikona, se promítá jak jeho význam kunsthistorický, tak sémiotický (u Charlese S. Peirce): ikon jako typ znaku vyznačující se homologickou shodou mezi značitelem a zastupovanou skutečností.]

tem. Postavy jsou tak zároveň podobiznami i památkou, svatou ikonou i světskou reprezentací, útěšlivou známkou přítomnosti i truchlivým přiznáním nebytí.

Spletité otázky obklopující tyto postavy souvisejí s širší problematikou významu komemorativní reprezentace a přítomnosti, na kterých je nauka o eucharistii postavena. *Malba* této specifické doktríny je v rozporu s jejím naukovým smyslem – totiž že se má člověk naučit hledět očima víry, pod povrch zdání, aby spatřil skutečnost smyslům skrytou, neboť se koneckonců jedná o obraz, podobu, která se smyslů dovolává, jakkoli se zároveň snaží důvěryhodnost jejich svědectví zpochybnit. Je tedy zásadní rozdíl mezi ostatními postavami na malbě – včetně ženy s dítětem – a hostií v ruce Ježíše. Přes jejich strnulost lze postavy rozeznat jako zpodobení, ale hostie, která ani zdaleka nevypadá jako tělo Krista,



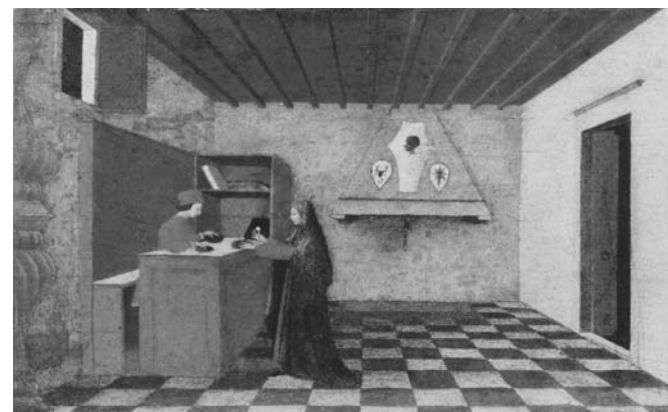
Obrázek 2. Hostie – Ježíšovo tělo – v Ježíšových prstech. Joos van Gent, *Přijímání apoštolů* (detail)

ač o ní doktrína říká, že jím je, nevypadá ani jako chléb z evangelijního příběhu, a ostatně ani jako chléb v malých bochnících na stole. Malba tak toto speciálně připravené a posvěcené pšeničné kolečko, v jehož akcidentální formě ono tělo údajně existuje a je přijímáno, spíše zobrazuje jako malý prázdný prostor uprostřed kompozice. A ačkoli oválný tvar naznačuje perspektivně zkrácený kotouč, toto prázdno, bílé políčko v prostoru mezi Spasitelovým ukazováčkem a palcem, není dokonce z doktrinární logiky ani tak reprezentací jako spíše místem, kde se vizuální reprezentace nápadně odmítá odehrávat.

Van Gentova malba je ovšem v tomto ohledu netypická. Většina principů doktríny nutně nebo zásadně proti ikoničnosti nestojí, a vizuální reprezentace doktríny není tedy vždy tak hluboce paradoxní. Nicméně i reprezentace znakově fungující v rámci myšlenkových systémů, které jsou principu reprezentace mnohem přístupnější, svědčí o nemožnosti úplné shody ideje s jevem. Tento nesoulad, který odkrývá složité pnutí mezi doktrínou a historickým narativem existující v tradičních společnostech i ono ještě univerzálnější napětí mezi reprezentací a významem, musíme mít stále na paměti. Když odhalujeme tyto tenze a podrobuje je analýze, rozkrýváme nejen ideologické rozpory, nýbrž i kanály, jimiž reprezentační energie a historické motivace plynou. Rozpornost mezi doktrínou a ikoničností, pojmem a značkou, označovaným a označujícím není završením novohistorické analýzy, nýbrž jejím počátkem.

Na *Přijímání apoštolů*, tedy na té části urbínského oltáře, již jsme se až dosud věnovali, se jak narativ, tak obraz ocitají pod přísnou kontrolou doktríny. Jejich energie se však nezdají být natolik potlačené na samostatné části oltáře – tzv. predele, tj. podlouhlém obdélníkovém podstavci umístěném pod hlavním panelem. To, co van Gentova koncepce odsouvá na okraj doktríny – život a potěšení z příběhu – našlo vyjádření právě zde. Predela se od retáblu, pod nímž je umístěna, často liší stylově i velikostí, náš případ je však mezní jednak proto, že van Gentův obraz je ohromný a postavy mají téměř životní velikost, jednak proto, že predelu zhotovil jiný umělec, vycházející z odlišné kultury: Ital Paolo Uccello.

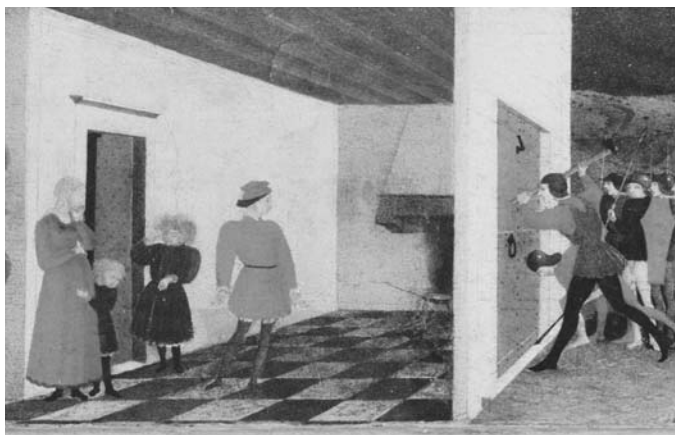
Nevíme, proč oltář, který započal Uccello, dokončil Joos van Gent,<sup>9</sup> je však přinejmenším možné, že prvky hlavního nástavce, na něž jsme se dosud soustředili, jsou reakcemi – ve smyslu odpovědi nebo řešení – na otázky, jež vznáší pozoruhodná, avšak hluboce znepokojující predela. Uccellova predela se nikterak nesnaží narativní energii zkrátit nebo potlačit a namísto toho vypráví příběh v šesti výjevech, které jsou odděleny malovanými sloupky a postupují zleva doprava. Na prvním výjevu žena stojící u pultu podává obchodníkovi malý kulatý předmět, bílý a proti černému pozadí jasně patrný. Na druhém stojí obchodník se svou ženou a dvěma dětmi v jiné místnosti a užasle hledí na mělkou pánev, ležící na krbovém ohništi vzadu. Z pánve vytéká červená tekutina a rozlévá se po podlaze. Zvenku buší skupina vojáků na dveře



Obrázek 3. Židovská obchodnice nakupuje posvěcenou hostii. Paolo Uccello (1397–1475), *Znesvěcení hostie* (1465–1469)

<sup>9</sup> Anna Padoa Rizzo(ová) odmítá domněnku Pope-Hennessyho, že Uccello o zakázku na hlavní panel přišel, když se jeho práce setkala s kritikou. Podle Rizzo(ové) je pravděpodobnější, že byl povolán zpět do Florencie, a vymínil si, že se malířem hlavního panelu stane Joos van Gent (a podle její argumentace i Piero della Francesca, Padoa Rizzo 1991: 111–117). Vliv Piera della Francesca, ne-li jeho přímou účast, předpokládá už Mario Salmi (1937 [1936]: 38).



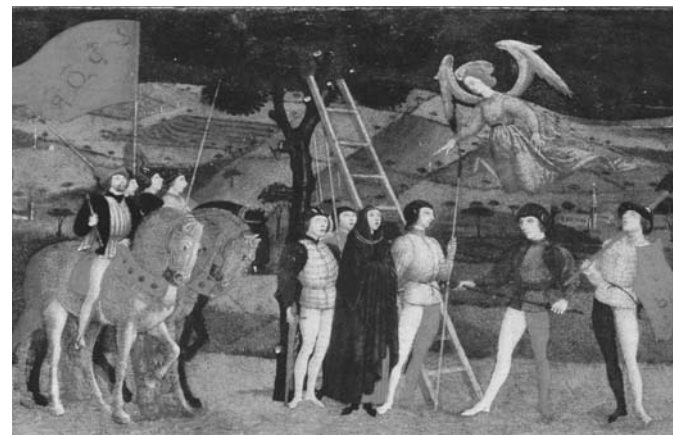


Obrázek 4. Zázrak krvácející hostie. Paolo Uccello, *Znesvěcení hostie*



Obrázek 5. Hostie se navrácí na oltář. Paolo Uccello, *Znesvěcení hostie*

a snaží se dostat dovnitř. Třetí výjev znázorňuje procesí, v němž postava v papežské tiáře s kněžími i občany kráčí ke kostelnímu oltáři. Na čtvrtém zobrazení se vojáci chystají ženu z první



Obrázek 6. Anděl zabraňuje oběšení provinilé ženy. Paolo Uccello, *Znesvěcení hostie*



Obrázek 7. Poprava židovské rodiny. Paolo Uccello, *Znesvěcení hostie*

epizody pověsit. Ona i ozbrojenci pohlíží vzhůru a vidí anděla, jak naznačuje cosi gestem nad její hlavou. V páté scéně jsou obchodník, jeho žena i děti svázáni na jediné hranici v nádorbě,



Obrázek 8. Andělé a ďáblové svádějí boj o ženino tělo. Paolo Uccello, *Znesvěcení hostie*

kteřá vypadá jako veliký kotel, a jsou páleni k smrti. Na posledním, šestém zobrazení leží žena z prvního a čtvrtého výjevu v červeném rouchu na nosítkách; je mrtvá nebo umírá. U hlavy jí stojí dva andělé; dvojice ďáblů ji tahá za nohy.

Tyto výjevy očividně vyprávějí jednu z legend o zázračných hostiích, jež od třináctého století v hojném počtu kolovaly Evropou. Poté, co hostii nepřítel víry znesvětil, obvykle následuje působivý, nezvratný důkaz reálné přítomnosti Krista pod způsoby (*under the accidents*) chleba a vína. Nejslavnější z těchto eucharistických zázraků se prý odehrál v Paříži roku 1290 a právě na něj zřejmě Uccellova malba odkazuje. Hlavní postavou příběhu, který koloval v kázáních, kronikách, mirákulech a obrazových podobách, je žid, který si koupí posvěcenou hostii, aby ji znesvětil a zároveň odhalil podvodnost její doktríny – „Nejsou tihle křesťané hlupáci, když věří v tuto hostii?“ (Aronberg Lavin 1967: 3). Když však oplatek propíchne a chce jej rozvařit, hostie krvácí a promění se zpět v tělo, načež žid (v závislosti na verzi) buď konvertuje, nebo je upálen.

Je zřejmé, že příběh z predely přímo souvisí s retáblem: oba se zabývají svátostí oltářní, oba odkazují na dogma reálné přítom-

nosti – skutečného těla a krve Krista v obřadu mše – a oba ustavují význam křesťanského symbolu vzhledem k postavě žida. Zatímco však van Gentova malba přijala *modus (mode)* doktrinárního formalismu, Uccellova predela zvolila způsob zcela odlišný, a to legendární narativ. V „pozadí“ Uccellem zobrazených dějů je nauka, tak jako v „pozadí“ van Gentem zobrazeného rituálu je příběh, predela se však nezabývá věčnými strukturami a formálními obřady, zasvěcenými projevům těchto struktur, nýbrž událostmi odehrávajícími se v čase – činy a jejich následky. Predela nevypráví dějiny, ať už skryté nebo známé, biblické nebo současné, kterým se na hlavním panelu dostane pouze narážky a okrajové pozice; namísto toho zprostředkovává zázračnou legendu onoho typu, který činil obtížnou doktrínu uchopitelnou běžnému rozumění. Nauka o věčném kněžství Kristově je esoterická; ačkoli reprezentace Poslední večeře jsou zcela obvyklé, scéna Krista držícího oplatek, v němž je sám tělesně přítomen, je, jak jsme již poznamenali, v západním malířství poměrně vzácná,<sup>10</sup> a to nejspíš proto, že nepříjemně upomíná na jisté opakující se námitky vůči ortodoxní eucharistické teologii. Tyto námitky se namísto esoterie dovolávají zdravého rozumu. Jejich charakteristický obsah a tón vyjádřil anglický protestant John Frith, upálený na hranici v roce 1533 za kacířství. Kristovo tělo, píše Frith,

bylo fyzické, a nikoli neskutečné a mělo vlastnosti jakéhokoli jiného těla ve všem kromě hříchu a nebylo mu více možno, dokud bylo smrtelné a neoslavené, být na více místech najednou, než je tělu mému. Když tedy slyšíme ona slova „toto jest mé tělo“ a víme, že byla řečena předtím, než toto tělo bylo oslaveno, a víme též, že fyzické, neoslavené tělo nemůže být na mnoha místech najednou, a že kdybychom těmto slovům rozuměli tak, jak znějí, Kristus by musel být alespoň na dvanácti

<sup>10</sup> Ruth Melinkoff(ová) (1994) vypočítává několik příkladů zobrazení Poslední večeře, na nichž Ježíš podává svým učedníkům pokrm ve formě oplateků: oltář Umučení Páně od Mistra Bertrama (konec čtrnáctého století) v Niedersächsisches Landesmuseum – Landesgalerie v Hannoveru; obraz v kapli King's College v Cambridgi; obraz od Jörga Ratgeba (asi 1500–1510) v Museum Boijmans van Beuningen v Rotterdamu.

nebo třinácti místech najednou, v ústech svých učedníků i sedě u stolu s nimi, jsme nuceni k zamyšlení a ku hledání ryzího smyslu těchto slov. (Frith 1990 [tiskem 1545]: 429)

Katoličtí teologové měli samozřejmě na tyto námitky připraveny rafinované odpovědi, ty však svou sofistikovanou intelektuální akrobacií spíš potvrzovaly, že rozumnější bude se častému vyobrazování scény, jejíž plně doktrinární význam mohla pochopit pouze klerikální elita, vyhýbat, neboť by mohla reálnou přítomnost Krista v pečeném oplatku bezděky zpochybňovat.<sup>11</sup> Příběh na Uccellově malbě oproti tomu dával doktríně konkrétní podobu (reálná přítomnost znamená to a to; toto je očividný důkaz svátosti hostie; toto je rozptýlení veškerých pochyb) a vyvolával v lidech reakce. Toto naučení muselo být považováno za účinné, neboť někteří představitelé privilegovaných vrstev vyvinuli značné úsilí, aby se příběh dostal do obecného povědomí, a to zvláště pokud mohl prohlubovat zbožnost lidu i podněcovat zášť vůči židům, jejich bití a vraždění.

Oba panely, horní na retáblu a spodní na predele, jsou tak uspořádány podle odlišných modů reprezentace. Horní panel je utvořen primárně v modu doktrinárním. Nezajímá se v první řadě o příběh, nýbrž o systém abstraktních idejí a vztahů. Vzdaluje se partikulárním a časově vázaným okolnostem a přibližuje se institucionálnímu a strukturálnímu zákonitostem. Pojí se s vysokou kulturou, s intelektuálními a správními elitami a s institucionálními orgány, v nichž tyto elity působí. Spodní malba je vyhotovena v modu legendárního narativu. Rovněž tento narativ je ovšem dotčen doktrínou, snadněji však může přecházet mezi vysokou a nízkou kulturou, mezi elitou a lidem, a to oběma směry. Zabývá se událostmi odehrávajícími se v jisté posloupnosti. Tam, kde se doktrinární obraz soustředí na jedinou, ústřední postavu, kolem níž se ostatní v kruhu shromáždí, se narativ rozpadá do samo-

<sup>11</sup> Příkladem složité argumentace, s níž doktrína reagovala na námitku, že tělesná přítomnost nemůže porušovat fyzikální zákony, je *Letter Against Frith* [Psaní proti Frithovi] Thomase Mora (More 1990 [1533]: 249nn).

statných jednotek, do sledu výjevů, které jsou od sebe zřetelně odděleny a uspořádány ve stanoveném pořadí. Význam nevyvěrá z posvátného středu, nýbrž se ustavuje lineárním vizuálním postupem.

Doktrinární modus netrvá na tom, že reprezentované dění se odehrálo tak, jak je zobrazeno; nechává naopak prolnout budoucnost do minulého, takže přijímání apoštolů se může celebrat v katedrále, která v době historického Ježíše ještě nemohla existovat. Toto vidění budoucnosti v minulosti připomíná gramatickou kategorii tzv. předbudoucího času – budoucnost je pojímána jako to, co se už stalo –, ale ještě podobnější je tomu, co můžeme nazvat časem předpřítomným: když se toto stalo před dávnými časy, budoucnost již byla přítomná a tato budoucnost je teď. Proto může Joos van Gent použít postavy Federika da Montefeltro a jeho současníků jako svědky svatého výjevu. Scény v narativním modu si naproti tomu nárokují zobrazení skutečných událostí, zahrnujících konkrétní skupinu účastníků v určitém místě a čase (byť podrobnosti – jména, data atd. – mohou být dány s větší či menší určitostí). Legenda klade důraz na událost namísto instituce, na proces místo struktury.

Modální energie, které obě díla charakterizují, však mezi nimi zároveň cirkulují. Van Gentův panel nese, jak jsme již poznamenali, stopy mnoha příběhů. A na Uccellově predele se zase nacházejí známky institucionálního řádu: na jednom z výjevů se papežské procesí ubírá k oltáři umístěnému v klenuté apsidě, na dalším leží tělo křesťanské ženy před podobnou stavbou. Ale jsou to spíše náznaky než plné reprezentace; v obou případech se ukazuje pouze apsida a tam, kde by měly být ostatní části chrámu, vidíme krajinu. Institucionální absorpci, která dominovala hlavnímu panelu, nahrazuje pohyb v čase (pomocí rozkvétajících stromů, které postupně zhlédáme v obrazech krajiny) a prostoru. Důležité jsou časově se vyvíjející události, nikoli struktury, v nichž se tyto události odehrávají. Jak ještě uvidíme, vývoj narativu dokonce závisí na doslovné trhlíně či ruptuře v jedné z těchto struktur.

Jak vyplývá z pojmu cirkulace (*circulation*), mezi doktrínou a legendou neexistuje žádný pevný vztah, neměnné pořadí, a tedy

ani žádné apriorní prvenství nebo kauzalita. Paolo Uccello dostal zakázku a vytvořil svůj obraz dříve než van Gent: v tomto případě tedy narativní série předcházela doktrinární reprezentaci a ta byla, jak se zdá, utvořena tak, aby s narativem souvisela. Mystické, nadčasové *Přijímání apoštolů* stojí na příběhu židovského znesvěcení, tak jako některé schránky s krvácejícími hostiemi stály na místech, kde židé údajně znesvěcovali eucharistii (viz Ziha 1988: 48nn; srov. Browe 1938: 56, pozn. 53, 157). Ale příběh o znesvěcení je sám na doktríně postaven, tedy pokud nechceme *opravdu* věřit, že jistý pařížský žid si koupil hostii, aby ji podrobil zkoušce – a podlehnout osídlnému kouzlu narativu, pod nímž se zcela hroutí rozlišení mezi dějinami a legendou. I kdybychom tomu však věřit chtěli, museli bychom chtít nechtít připustit, že zobrazené události, pokud je doktrína přímo nestvořila, naplnily a vyjevily doktrinární koncepci. Nejedná se jen o to, že v některých případech narativ předchází doktríně a v jiných doktrína narativu, nýbrž že jakékoli určení posloupnosti je nutně částečné a omezené.

V našem rozboru van Gentova obrazu jsme rozvinuli soubor protikladných pojmů:

doktrinární formalismus	historický narativ
synchronie	diachronie
univerzální pravda	místně určená nahodilost
struktura	proces
substanciální totožnost	akcidentální podobnost

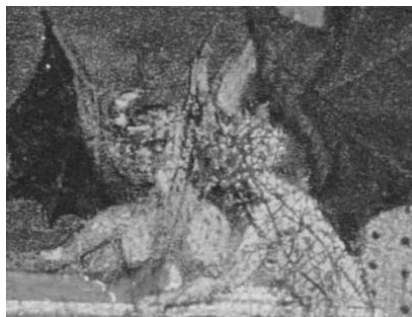
Tyto opozice se zjevně úzce pojí ke vztahu mezi retáblovým obrazem a predelou, který jsme charakterizovali jako vztah mezi doktrinárním formalismem a legendárním narativem. Je důležité zdůraznit, že dějiny a legenda nejsou totožné, že disponují odlišnými strukturami, funkcemi, institucionálními vazbami, způsoby ustavení autentičnosti a dlouhodobými trajektoriemi.<sup>12</sup> Ale narativní

<sup>12</sup> Debora Shuger(ová) po vyslechnutí tohoto příspěvku v Centru hermeneutických studií vyslovila názor, že v této distinkci spočívá celý smysl Uccellova panelu, který se podle ní připojuje k humanistické kritice středověké důvěřivosti.

modus, který je jim společný – a který spojuje historickou postavu Sixta alias Izáka na horní malbě a legendárního židovského znesvětitel hostie na té dolní – toto rozlišení destabilizuje a problematizuje, stejně jako ona komplexní tematická cirkulace mezi retáblem a predelou vposledku rozkolísává všechny zmíněné binární opozice. Neznamená to, že uvedená rozlišení jsou bezcenná: naopak, bez nich bychom nebyli s to věc analyticky uchopit. Tato rozlišení jsou však zároveň podmíněná, a považujeme-li je za stabilní a jednou daná, může nám skutečný způsob fungování kulturních objektů unikát. Víme, že námět van Gentova panelu je v západním umění nezvyklý a že příběh zobrazený na Uccellově predele se opakuje v kázáních, mirákulech, básních, na vitrážích, dřevorytech a podobně. Je proto opodstatněné popsat je z hlediska dělení na oblast vysoké a lidové kultury. Ale eucharistická zbožnost v patnáctém století netvoří jen jádro těžko přístupné teologické doktríny, nýbrž i základ lidového náboženství. Je zavádějící chápat námět retáblu, jakkoli byl neobvyklý, jako něco odtrženého od společenství, jehož soudržnost se z rituálu mše do značné míry odvozovala. Navíc existuje-li z daného období v Itálii i jiných zemích množství dokladů o antisemitismu, je přesto zavádějící naznačovat, že antisemitismus vyvěral z lidu, jako by nacházel svůj původ i vyjádření pouze mezi negramotnými.<sup>13</sup> Antisemitismus byl opakovaně podněcován a šířen shora a leckdy sloužil složitému doktrinárnímu výkladu: pro příklad nemusíme chodit dále než ke spojení mezi věrolomným židovským kupcem z Uccellovy predely a postavou Jidáše číhající na levém okraji van Gentova *Přijímání apoštolů*.

Toto spojení by nemělo zastřít důležitý rozdíl v pojetí židů na hlavním panelu a na predele. Na Uccellových výjevech je osud křesťanské ženy, která hostii prodala, nejasný. Anděl s ďábly o ni na smrtelném loži podle všeho svádějí boj, jehož výsledek byl očividně tak nerozhodný, že se kdosi z raných interpretů obrazu pokusil do věci vložit: důkladně seškrabal z ďáblů barvu, jako by

<sup>13</sup> Výklad zpochybňující lidové kořeny antisemitismu v raném středověku rozvíjí Moore 1987.



Obrázek 9.  
Detail ďáblů. Paolo  
Uccello,  
*Znesvěcení hostie*

je chtěl odehnat. O osudu židů však nepanují žádné pochybnosti. Ačkoli legendy o znesvěcení hostie často končily obrácením kupcovy ženy a dětí ke křesťanství (zatímco on byl popraven), Uccello zde nezná rozdíl: v jeho představě se páli nejen kupec, nýbrž i žena a děti na hranici. Naproti tomu v *Přijímání apoštolů* stojí Jidáš proti postavě obráceného žida. Máme zde fakticky dvě rozdílné představy židovství: v Uccellově narativu se židovství zdá být neoddelitelně spjato s tělem, takže tato těla musí být všechna zničena; na van Gentově doktrinárním obraze lze židovství odvrhnout jako pouhé akcidents, zatímco substance – duše – žida dochází spásy. Ačkoli oficiálně zastávala církev tento druhý postoj, v křesťanských komunitách patnáctého století nacházely vyjádření oba názory a na urbinském oltáři se dostávají v podstatě do sváru.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Tyto pozice se mohly rozporně využívat i v rétorice jediného kazatele. Tak například Bernardino ze Sieny začíná svou řeč varováním nikoli konkrétně před židy, nýbrž před lichváři obecně, ale jak se rozohňuje, vyslovuje odsudky stále tvrdší a cílenější: „Il denaro è il calore vitale di una città. Gli usurai sono sanguisughe che si applicano con delizia a divorare un membro malato, dal quale succhiano il sangue con insaziabile ardore. Quando il sangue e il calore abbandonano la estremità del corpo per fluire al cuore, è il segno della prossima morte. Ma il pericolo è più incalzante quando la ricchezza di una città sono nelle mani degli ebrei. Allora il calore non ha più il suo normale corso verso il cuore. Come nella peste, si dirige verso il membro malato del corpo; poichè ogni ebreo, soprattutto quanto è prestatore, e nemico capitale cristiano“ („Peníze jsou životním teplem města. Lichváři jsou pijavice, které se s rozkoší přisávají k nemocným údům, aby z nich s neuhasitelnou

Náš dosavadní výklad stanovil mezi hlavním panelem a predelou dynamickou výměnu, kterou do pohybu uváděly zamlčení a náznaky charakterizující jednotlivé mody reprezentace. Domníváme se, že tato výměna umožňuje, aby oltářní obraz ve svém celku fungoval jako kritický převáděcí bod v okruzích zahrnujících nejen formální kategorie, nýbrž i sociální úroveň, a dokonce i stupně nátlakového a násilného jednání. A přesto tato oběhová soustava, jak bychom teď rádi ukázali, nefunguje hladce. Obě malby obsahují místa rezistence a narušení, v nichž se dynamické proudění mezi nimi zesiluje, zároveň se však též podrývá jejich komplementarita, na níž jejich součinnost závisí.

Již jsme věnovali pozornost jednomu spornému místu, hostii na van Gentově panelu, bílému kolečku, které slouží jako zpochybnění reprezentace pomocí reprezentace, emblému doktríny, která mívá za hranice ikoničnosti, když přikazuje věřícímu, aby zdání považoval za pouhá akcidencia. Ten, kdo se na obraz dívá z této doktrinární perspektivy, znereálnuje jeho ostatní figury a uvědomuje si jejich iluzivní povahu. Tím, že se zaměříme na antiikoničnost doktríny, narušujeme potlačení nedůvěry (*suspension of disbelief*), na němž obrazy, jako je tento, závisejí. Potlačení nedůvěry, zpochybňované, můžeme-li to tak říci, zprostřed hlavního panelu, společně s narativním impulsem, vznikajícím na jeho okrajích, jako by se přesouvaly na spodní malbu. Výtvarný podstavec, který, jak bychom neměli zapomínat, vznikl jako první, uspokojuje ikoničnost i narativitu víceméně stejnou měrou. Podává se nám příběh, který potvrzuje eucharistickou nauku, zároveň nás však nabádá, abychom uvěřili vlastním očím. Avšak přesně na onom místě, kde se legenda a názornost stýkají nejdůrazněji, také predela nakonec vystaví svou ikoničnost kritickému pohledu, napne konvenčnost své reprezentace na hranici únosnosti

žizní vycucaly krev. Když krev a teplo opouští končetiny a začínají proudit k srdci, je to znamení, že se blíží smrt. Nebezpečí je však větší, když bohatství města třímají v rukou židé. Neboť pak se životní teplo odchyluje ze svého obvyklého směru k srdci a jako při nákaze morem proudí do nemocných údů těla. A proto každý žid, a zvláště židovský lichvář, je nepřitelem křesťana na život a na smrt.“) (cit. in Bonfil 1991: 27).

a předloží pozorovateli aporii podobnou bílému oplatku na van Gentově malbě. Na predele je tímto místem trhlina ve zdi.

Uccellov druhý výjev znázorňuje židovskou rodinu v jejím domě, jak v pánvi na roštu škvaří hostii. Vidíme dovnitř domu, protože čtvrtá stěna zmizela a otevírá interiér našemu pohledu. Vnitřek místnosti nezaplnuje celý dílec; je namalován z úhlu, takže je vidět i vnější prostor přede dveřmi a vojáky, kteří se snaží vložit dovnitř.<sup>15</sup> Spatřujeme tajné zákoutí židovy komnaty – zákoutí elegantně ztemněné perspektivním zobrazením dlaždicové podlahy –, ale podobně jako v divadle my sami vidět nejsme ani se pozorovaných dějů neúčastníme. Vojáci však oním výsadním pohledem, jenž se nám odstraněním čtvrté stěny nabízí, nedisponují, a otázka tedy zní: Co je na znesvěcení hostie upozornilo? Žádné okno, jímž by mohl někdo zločin zahlédnout, na obraze vidět není.<sup>16</sup> Kdyby se Uccello vysvětlením netrápil, asi bychom se nad věcí nezamýšleli. Malíř však měl evidentně pocit, že jeho zobrazení se dožaduje spojujícího článku mezi vnitřkem a vnějškem, znamením, které by křesťanskou komunitu vyburcovalo. Narativní spojitost, kterou Uccello znázorňuje, je zároveň i chytrým a vytržebným estetickým prostředkem: krev, která přetéká z pánve a teče po dlaždicích na podlaze. Ve shodě se zákony perspektivy, jež Uccella tak hluboce fascinovaly, se podlaha naklání, jako by chtěla naznačit velkou vzdálenost, a vypadá to, jako by krev měla pro tento náklon cit. Sbírá se totiž do úzkého pramínku, teče přes dlaždice dolů a dutinou, která připomíná podlitinu nebo tržnou ránu a je velká jako myší díra v kresleném seriálu, prosakuje čelní zdi poblíž dveří ven z domu.

<sup>15</sup> Vojáci na sobě mají soudobé oblečení, jejich štíty a praporce však nesou písmena S.P.Q.R. [Pozn. překl.: Tj. zkratku latinského *senatus populusque romanus*, senát a lid římský.] Podle Lavin(ové) jim tyto insignie propůjčují nádech „starobylosti“ (zázrak se koneckonců odehrál před více než stoletím), zatímco jiný interpret míní, že je obdařují „italským“ charakterem v protikladu k „francouzskému“ (Pierre Francastel, in Aronberg Lavin 1967: 7).

<sup>16</sup> Jak nás upozornil Harry Berger, světlo, které do místnosti proudí, sem může přicházet z jediného místa: z prostoru, který se uvolnil odstraněním stěny.



Obrázek 10.  
Trhlina ve zdi.  
Paolo Uccello,  
*Znesvěcení hostie*  
(detail)

Tato skulina ve zdi je zároveň důležitým strukturním prvkem estetické reprezentace a trhlinou v její textuře. Z hlediska narativu funguje jako vysvětlení toho, jak odhalila tajnou židovskou profanaci okolní společnost. Z estetického hlediska funguje jako prostředek seběhnutí a soustředění tahů červené barvy, která symbolizuje krev vyvěrající z bílé tečky, jež zase symbolizuje oplátek, který je pak pro věřící tělem Kristovým. V abstraktním smyslu snad může být ona bílá tečka stejně problematická jako hostie na van Gentově obraze, ale protože jsme vyzýváni, abychom v červené barvě viděli krev právě tehdy, když se má reálná přítomnost Krista v hostii zázračně jevit právě očím, víra v tuto legendu je v souladu (a nikoli v rozporu) s podřízením se estetickému potlačení nedůvěry. Na první pohled se zdá, že reálná přítomnost se v tomto případě neproblematicky zviditelnila. Podíváme-li se však blíže, povšimneme si, že její viditelnost je pro křesťanskou komunitu na malbě závislá na trhlině ve zdi. Máme-li pochopit, proč se otázka viditelnosti vrací právě tam, kde je nejspornější, totiž na desku zobrazující zázrak krvácející hostie, měli bychom se podrobněji zaměřit na strukturu těchto narativů v rané renesanci. Tyto příběhy poskytovaly živá zpodobení očividného důkazu, s nímž si křesťané lámali hlavu v důsledku rozvinutí eucharistické ortodoxie. Ortodoxie věřícím ukládala, aby věřili, že to, co vidí (a alespoň jednou do roka cítí v ústech a polykají), není tím, čím se to zdá být – že jejich bezprostřední zkušenost je v nejzazší

vzdálenosti od pravdy. Propast mezi smyslovou zkušeností a vyšší skutečností mohla být překlenuta vírou, která spojovala jednotlivce a společenství s Bohem, ale soudě podle rozšířených historek o zázračně krvácejících hostiích zanechalo po sobě toto překlenování intenzivní touhu po důkazu. Tento důkaz se jakoby odměnou za výjimečnou zbožnost občas zjevil požehnaným; například Koleta z Corbie měla vidění „misky plné rozsekaných kusů lidského těla, podobného dětskému“ (Walker Bynum 1987: 67). Častěji a ještě znepokojivěji se však takový důkaz zjevoval těm, kteří dali najevo, byť bezděčně, jistou pochybnost; tak příběh líčený v traktátu proti protestantům z konce šestnáctého století jistým anglickým jezuitou vypráví o jedné takové osobě, anglické aristokratce, která odcestovala do Říma na svatý rok. Po svém návratu zašla zmíněná žena

za otcem farářem, který byl jejím zpovědníkem. Když jí onen farář podal svátost oltářní (kterou jí v podobě malého oplatku vložil do úst), upozoroval, že žena ji zdlouhavě přezvykuje a nemůže spolknout: načež se jí zeptal, zda ví, co byla přijala. Odpověděla: ano, oplatek. Dotčen její odpovědi strčil jí otec farář prst do úst a vytáhl z nich kousek červeného masa; ten pak byl přibit na sloupek v kapli v našem kostele Matky Boží. A ačkoli se toto událo již před dvaceti a možná i více lety, přesto se tam tento kus lidského masa stále nachází a je tak červený a čerstvý, jako byl vždy.<sup>17</sup>

Důkaz o reálné přítomnosti zde přichází nikoli jako odměna za dokonalou víru, nýbrž jako pokárání za víru nedokonalou, jako polemická varianta Ježíšových slov „nevěřícímu Tomášovi“: „Že jsi mě viděl, věříš. Blahoslavení, kteří neviděli, a uvěřili“ (Jan 20, 29).

To, že člověk obvykle nevidí Boží tělo a krev v hostii, bylo podle teologů známkou Boží milosti, protože smyslově zakoušet to, co člověk skutečně pojídá, by bylo hrozné. Proto se tak často stává,

<sup>17</sup> Vyprávění cituje [anglikánský kněz a bývalý katolický konvertita, pozn. překl.] John Gee (1624) a připisuje je „jezuitovi I. Markovi, jak je podal ve své nedávno psané knize nazvané „Zkoumání nového náboženství“ na straně 128“ (ibid.: 28–29).

že s pravou povahou eucharistie se setkávají právě nevěřící, kacíři a židé, chycení při činech znesvěcení. Když se na Uccellově malbě zachráněná hostie vrací zpět do kostela a je umístěna na oltář, již nekrvácí: navrátila se milostivě do podoby chleba. Hlavními svědky posvátné krve – krve, o níž křesťanští věřící vědí, že je přítomná, že ji však nemusí cítit ani vidět – jsou tak židovský kupec a jeho rodina. Je zvláštní, že na hostii útočí zrovna žid, protože k útoku na něco, co máte za pouhý kousek chleba, podle všeho není žádný zvláštní důvod, obzvlášť když se tento čin odehrává v uzavřené místnosti bez oken, a nemůže tak splňovat žádný veřejně polemický účel. Z křesťanského hlediska samozřejmě žid neútočí na kus chleba, nýbrž opakuje ukřižování, a to je zločin dokonce horší než údajné židovské vraždění křesťanských dětí k pečení pesachového chleba, neboť zde se násilí páše na samém těle Božím.<sup>18</sup> Avšak to, že oplatek je Boží tělo, může vědět pouze věřící; nevěřící by si musel myslet, že má co do činění s obyčejným pečeným chlebem – tedy až do chvíle, než se z něj začne řínout krev.

Církevní hodnostáři si přinejmenším občas uvědomovali problémy spojené s důkazy o pravosti a krvácejícími hostiemi a obzvláště s oplatky odnesenými z oltáře: Jak lze dokázat, že oplatek je posvěcen? Co když knězi krvácel prst, když se hostie

<sup>18</sup> Gilbert Dahan (1990) si všímá toho, že znesvěcování hostií mělo zřetelnou paralelu v obviněních z rituální vraždy a že bylo považováno za těžší zločin: „k opakování Kristova utrpení tedy docházelo nikoli prostřednictvím člověka, to jest Božího obrazu, nýbrž takřkajíc přímo v samotném Božím těle, materializovaném pod způsobou hostie“ (ibid.: 27). (V kontextu našeho výkladu je zvláště důležité povšimnout si zde složitě hry s reprezentací či obrazem a „přímou“ realitou – zejména chlebem.) K prehistorii tohoto přístupu řadí Dahan usnesení Čtvrtého lateránského koncilu, svolaného Inocencem III., proti „odporným činům“, které páchali židé na svých křesťanských kojných: když ony přijmou svátost, židé je nutí vylévat tři dny mléko: „Jindřich Suso vysvětluje, že takto židé rozumějí tomu, že se tělo Kristovo rozptýlilo v útrokách kojných. Domnívají se tedy, že se sami rovněž podílejí na transsubstanciaci, což vysvětluje jejich chování, když se mstí na konsekrovaných hostiích, a zároveň to podtrhuje závažnost jejich činů, protože skutečně útočí na samotného Boha“ (ibid.: 28).

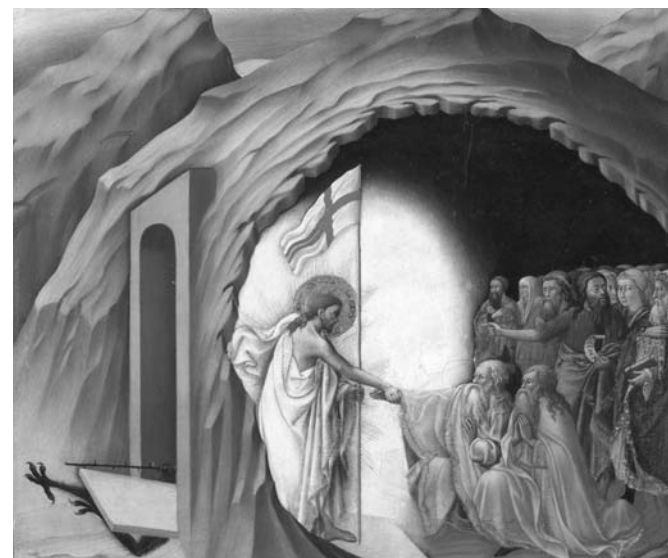
dotkl?<sup>19</sup> Jak lze odlišit falešné oplatky od opravdových? Co zabrání někomu, kdo chce vyvolat nepokoje, aby položil nějakému židu na práh domu oplatek pomazaný krví? Kromě těchto otázek pak ikona svaté krve – a to i v případech, které katolická církev uznávala a mezi něž se chce řadit i „zázrak“ zpodobení Uccellem – vyvolává tři spojitě problémy. Zaprvé: židovský nevěřící se musí chovat, jako by byl místo toho pochybovačem, odhodlaným vyzkoušet platnost doktríny a najít přímý, hmatatelný důkaz její pravdivosti, či klamnosti.<sup>20</sup> Zadruhé: jelikož hostie krvácí v důsledku pochybování, nevíry či znesvěcení, požitek pozorovatele z jejího zjevení naznačuje zpola potlačenou skepsi, tvrdošíjně lpění na tom, že smysly jsou spolehlivé, právě ve chvíli, kdy se snažíme uznat a pochopit jejich nedostatečnost. A zatřetí: jelikož malba je ikonou, reprezentací zázraku, představuje návrat imaginace a iluze právě v momentě, kdy měly být vyloučeny. Zázrak měl koneckonců vypudit reprezentaci ve jméno skutečnosti, avšak reprezentace se vrací tím, že krev nahrazuje barvou. Zázrak sám byl vždy znepokojivě závislý na pochybách, a obraz zesiluje tuto nejistotu tím, že směšuje vítězství nad pochybami s pouhým potlačením nedůvěry. Víra, tento unikavý dar Boží, o němž se tak horlivě modlíme, se dostává do znepokojivé blízkosti s estetickou zkušeností „vidění“ barviva jako krve, nenucenou, požitek přinášející napodobivou hrou (*make-believe*).

<sup>19</sup> Protestanti uváděli případy, kdy toto krvácení nenastalo náhodou: „Třicátého šestého roku vlády Jindřicha VIII. řekl kněz u kříže svatého Pavla [v katedrále svatého Pavla v Londýně, pozn. překl.] a tam se veřejně přiznal, že se při sloužení mše sám bodl do prstu a potřísnil korporál a oltářní plátno krví proto, aby přiměl lid uvěřit, že hostie zázračně krvácela“ (Gee 1624: 42).

<sup>20</sup> Ke vztahu mezi židovskou nevírou a židovskou pochybností viz otázku, kterou se ve svém kvodlibetu zabývá Henri de Gand: „Pokud žid probodne posvěcenou hostii a vída, že se zbarvuje rudou krví, prýšticí z její rány, tváří v tvář tomuto zázraku konvertuje a je pokřtěn, měl by být za svůj zločin veřejným soudem potrestán?“ Druhá část Henriho argumentace, podporující potrestání, se opírá o úvahu, zda lze očekávat, že by sami židé postihli takovou osobu trestem: „Pokud za to žid nebude potrestán veřejnou spravedlností podle křesťanského zákona, pak takový zločin zůstane nepotrestán, neboť židé sami jej netrestají“ (de Gand 1518, cit. in Dahan 1990: 105).

Nejlepší, co může Uccellův obraz udělat, když stane před těmi-to potížemi, je to, že pochybnost vytěsni a naznačí, že ji měli židé. Jsou to tedy židé, kdo pochybují, že posvěcený chléb se doslova stal tělem, tak jako jejich předkové pochybovali, že Ježíš je Spasitel. A jsou to opět židé – kteří si snad představují, že svátost oltářní je jenom jiná podoba nekvašeného chleba, jež pojídají o pesachu na připomínku exodu –, kdo podrobí hostii zvrhlé zkoušce a zjistí, že ta krvácí. Obraz tak přesouvá břímě pochyb a potřebu ověření pravdy z křesťanského společenství na židy a věřícím dopřává očiividný důkaz reprezentované krve, a zároveň trestá židy za jejich touhu tak, že zhatí jejich čin a ukáže osud pochybovače a celé jeho rodiny. Tak jsme chytře obešli problém s pochybností; problém s reprezentací však zůstává.

Vraťme se nyní k oné trhlině či podlitině ve zdi, neboť ta představuje jak klíčový činitel v hrozném osudu židů, tak emblém



Obrázek 11. Mistr z Osservanzy (1425–1450), *Sestup do předpekli* (asi 1440 až 1444)



daného reprezentačního dilematu. To, že krev prosakuje skrze stěnu, je, jak jsme řekli, jak narativním, tak estetickým prostředkem. Odlišuje se tak od hlavního estetického prostředku desky – odstranění stěny, které nám umožňuje do uzamčeného temného domu židovského kupce a jeho rodiny nahlédnout. Toto odstranění je přísně odděleno od zobrazeného světa; nechat je do tohoto světa proniknout by z vojáků bušících na dveře i z židovského kupce, který se uzavřel do soukromí svého domu, aby vykonal tajné znesvěcení, činilo směšný výjev. Chybějící stěna je konvence: podobně chybí stěna jeskyně na jedné raně renesanční florentské malbě, umístěné nyní v harvardském Foggově muzeu umění, takže můžeme nahlížet do temnoty předpekli, odkud Kristus vysvobozuje Adama s Evou. V případě jeskyně konvenci komplikuje – zamlžuje, můžeme říci – umělcův pokus učinit otvor přirozenější tím, že jeho okraje rustikoval. Ve výsledku se člověk podivuje nad tím, proč ti ubozí uvěznění prostě neodešli pryč nebo proč musel Kristus, když vstupoval, vylomit dveře.

Uccello je příliš sofistikovaný, aby se pokusil o něco podobného: zeď je u něj precizně, téměř chirurgicky odříznuta a otevírá pohled na obraz krve tekoucí po podlaze. Nahlížíme vnitřní prostor označený jako „židovský“, prostor pochyb, zatímco sami zůstáváme vně a v bezpečí. Neviditelná stěna tak slouží jako pomyslná záštita proti ztotožňování se s potřebou očividného důkazu; funguje jako další prostředek distance. Je ale též připomínkou, že malba dosahuje svých účinků pouze proto, že pozorovatel se uvoluje podřídit určitým konvencím reprezentace. Neexistující stěna tak zvýrazňuje rozestup mezi estetickou iluzí a reálnou přítomností. Průsvitnost stěny představuje blahodárné přiznání rozdílu mezi obrazy a zázraky, reprezentací a svátostí, a nevyžaduje víru, nýbrž pouze potlačení nedůvěry. Její zjevná konvenčnost tedy utvrďuje ontologické úrovně.

Chirurgický řez se však komplikuje, ba jsme v pokušení říci inkuluje otvorem, jímž krev prosakuje na ulici. Tento otvor se má nacházet na jiné úrovni reality: je jakoby v obrazu a je klíčovou součástí samotného zázraku. Nějaká nečekaná cesta, jíž krev unikne, je nezbytná, má-li se tajné znesvěcení – bezbožný čin v zatarasené

místnosti bez oken – odhalit a zároveň vyjevit pravda o transsubstanciaci. Ale jak máme oně únikové cesty rozumět? Nebo jak máme rozumět tomu, jak se vztahuje ke svému světu? Máme předpokládat, že svatá krev se vyznačuje nějakou mystickou vlastností, která jí umožňuje prostupovat zdmi (jako jimi prý mohlo prostupovat oslavené Kristovo tělo)? Jak ovšem v tom případě máme rozumět otisku skvrny či poranění ve zdi – otisku, který by oslavené tělo Krista rozhodně nezanechalo? Máme si místo toho myslet, že její průchod je čistě přirozený? Jak lze ale dojít k ucelenému přirozenému vysvětlení toho, že pramínek krve prochází stěnou zobrazené tloušťky? Máme si představovat, že navzdory zdání je ve zdi díra, jíž krev prochází?<sup>21</sup> A pokud ano, jak si tento otvor vysvětlit? Máme si myslet, že italské domy tohoto období měly v čelní zdi vysekané díry pro odtok odpadu – tedy že onen otvor je architektonickým prvkem? Máme si představovat, že je tam pouhou náhodou – jako by snad jednou manžel ženě řekl: „S tou dírou budeme muset, zlato, jednou něco udělat“? Máme si pro její vysvětlení vymyslet příběh o Boží prozřetelnosti a mít například za to, že onu díru prohrýzala Bohem vyvolená myš, skrytá očím obyvatel domu? Máme si myslet, že svatá krev se jako žravina skrze zeď proleptala? Na celém tom zoufalém hledání odpovědí je přitom samozřejmě cosi absurdního, protože krev prýští před našima očima z nepatrné hostie – hostie, v níž se zázračně nachází ukřižované tělo, z jehož ran tekla krev kdysi a teče ještě nyní. Trhlina ve zdi – jako by se přesunula z Ježíšova vlastního zbičovaného a probodaného těla – je na svém místě z jednoho zásadního důvodu: aby pramínkům krve umožnila sebezhnout se v esteticky působivou úzkou stužku, která touto ranou prochází a okolní společenství varuje, že uvnitř se odehrává zločin.

Nejistota ohledně původu a logiky trhliny ve zdi je nevyhnutelným důsledkem toho, že malba se snaží propojit estetické, narativní a doktrinární funkce v jediném viditelném znaku. Právě díky Uccellově malířské genialitě, jeho schopnosti uspokojit touhu

<sup>21</sup> Lavin(ová), která obraz popisuje velmi podrobně, nazývá tento průchod dírou; nám se toto označení nezdá zcela přesné.

uvidět to, co vidět nelze, tak hrozí, že se odhalí jakési spiknutí v pozadí zobrazeného spiknutí, zločin skrytý uvnitř zobrazeného zločinu: totiž že proces s židovskou rodinou je vykonstruovaný uvnitř obrazu i jím samotným. Ve všech příbězích o znesvěcení, které po roce 1290 kolovaly, ať už v lidových legendách a kázáních nebo v oficiálních vyšetřováních, která následovala až po obviněních, masakrech nebo divokých popravách, se vždy vyskytoval ten či onen moment, jenž skryté židovské provinění prozradil. V jedné verzi se prořekne jedno z kupcových dětí jisté křesťanské ženě, že Boha nemusí hledat v kostele, protože jej právě teď mučí jeho otec. Podle jiné verze ohrožená hostie sama vydá zvláštní světlo nebo hluk. A jindy se zase na základě svědeckých výpovědí ukáže, že na prahu před židovým domem se našla hostie – nebo alespoň malý kousek chleba, který prý je posvěcenou hostií.

Židé jsou v těchto příbězích nevyhnutelně vinni, protože nevěří a protože se zároveň ocitají v pozici čehosi, co ztvárňuje, ztělesňuje pochybnost, již mezi křesťanskými věřícími doktrína eucharistie budí. V Uccellově podání musí tato projektovaná pochybnost proniknout zdí jejich příbytku, aby povolala vojáky a ti aby židy posléze upálili na hranici a usmrtili nejen samotného kupce, ale i jeho manželku a děti – neboť židovský zločin se neomezuje jen na kupcův skutek, ale váže se k samotné jejich existenci. Rovněž zde má Uccellova genialita zvláštní účinek a současně posiluje i oslabuje legendu, kterou líčí. Ve většině verzí totiž zůstává jakýsi židovský zůstatek v podobě dětí, které jsou odebrány svým provinivším se rodičům a obráceny na pravou víru. Na Uccellově predele naproti tomu křesťanské společenství vítězí nad židovskou pochybností dokonale, přesto se však ve scéně popravu projevuje tatáž narativní živost, *enargeia*,<sup>22</sup> která charakterizuje

<sup>22</sup> [Pozn. překl.: ἐνάργεια, podle Liddelova a Scottova kanonického *Greek-English Lexicon* (Řecko-anglického slovníku, 1940): jasnost, zřetelnost, živost. Pojem odpovídá v Quintilianových latinských *Základech rétoriky* (asi 95) výrazu *evidentia* (a před ním u Cicera rovněž slovu *illustratio*) a značí živé vyvolání scény nebo obrazu tak, že se jeví přítomně (*enargeia* je v klasických rétorických cvičeních, tzv. *Progymsmata*, jedna z určujících charakteristik *ekphrasis* – popisu vizuální scény zobrazené na předmětu, například štitu nebo váze, veršovým prostředky). Slovo



Obrázek 12.  
Křičící dítě. Paolo Uccello,  
*Znesvěcení hostie* (detail)

i výjev s tekoucí krví. Uccello opět našemu pohledu odstranil překážku – polovinu kovového kotle či zástěny kolem ohně –, a opět je výsledný dojem hluboce znepokojivý. Vidíme před sebou nikoli doktrinární obraz pochyb, nýbrž rodinu v plamenech. Jedno z dětí, jehož tvář je vidět z profilu, křičí.<sup>23</sup>

Pro rozvedení naší analýzy oltářního obrazu bychom potřebovali navázat na zkoumání Marilyn Lavin(ové) týkající se postavení židů v Urbinu patnáctého století – a pokud možno je i rozšířit – a vzít také v úvahu kulturní politiku bratrstev, proměňující se teologické a diplomatické proudy a tendence v Itálii, společenské dějiny a liturgické užití oltářních maleb stejně jako jejich formální

*enargeia* prochází od klasického období až po humanismus značně komplikovanými proměnami a v renesančním myšlení začíná splývat s původně aristotelským pojmem *enargeia*, který se v *Rétorice* (4. stol. př. n. l.) pojí s účinnou, silnou metaforou. Viz např. Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden – Boston: Brill 2012. Srov. poznámku 5 ve studii Stephena Greenblatta „Cirkulace společenské energie“, zde na s. 308.]

<sup>23</sup> Samuel Y. Edgerton ml. (1985) o této scéně píše: „Navzdory téměř rozmarnému stylu malíře zaznamenáváme v tomto výjevu i v jiných z téhož příběhu zvláštní soucit s nešťastnými židy. Tento Uccellův postoj možná vyvolalo přímé setkání s reálnou hrůzností podobné události ve Florencii“ (ibid.: 148). Tento zvláštní soucit však nezaznamenávají všichni komentátoři. Například Mary Pittaluga(ová) tvrdí, že Uccellovo vytříbené zacházení s barvami – „čiré, fantastické víření“ – zatlačuje na těchto výjevech jakoukoli úzkost, kterou by jinak mohly vyvolávat, do pozadí (Pittaluga 1946: 19). Náзор, že násilí je zde zcela podřízeno estetickému účinku, sdílejí i Franco a Stefano Borsiovi (1994 [1992]): „Dokonce i na výjevech, které znázorňují věšení a smrt upálením, vzniká díky vyvážené kompozici i vzhledem k eleganci rytířů a jejich standard atmosféra podobnější turnaji“ (ibid.: 260).

zdroje a omezení.<sup>24</sup> V návaznosti na současné práce o rozdílu mezi přirozeností (*the natural*) a mimopřirozeností (*the preternatural*) a mezi těmito dvěma pojmy a nadpřirozenem (*the supernatural*) bychom chtěli ohledat komplexní estetické a filosofické rozměry údivu (*wonder*). Přáli bychom si využít současné bádání – na mysl máme zvláště knihy *Holy Feast and Holy Fast* [Svatá hostina a svatý půst] Caroline Walker Bynum(ové), *Corpus Christi* [Boží tělo] Miri Rubin(ové) a *The Myth of Ritual Murder* [Mýtus rituální vraždy] R. Po-chia Hsü –, abychom v ostřejším světle spatřili genderové souvislosti, jimž jsme dosud věnovali jen letmý pohled. Především bychom se chtěli se zvýšenou pozorností vrátit k otázce formálního uspořádání obou obrazů,<sup>25</sup> všimnout si nikoli pouze vnitřních struktur jednotlivých děl, nýbrž také formálních vztahů, které musely být ustaveny v jejich původním zasazení a jejichž vnímání je nyní již obtížné. Obě deskové malby jsou dnes vystaveny vedle sebe na holých vybělených zdech Dóžecího paláce. Pokud ale skutečně byly, což se zdá pravděpodobné, sesazeny v jediný oltářní celek v chrámovém prostoru, pak by se jejich plný význam do značné míry odvozoval z kontextu jejich umístění a z obřadu, jehož byl oltář součástí. Několikrát jsme již naznačili, že van Gentova malba mohla být odpovědí na Uccellovu predelu, ale podrobné prozkoumání této odpovědi by vyžadovalo pomalou, trpělivou a zevrubnou analýzu propletence odezev a napětí, které se musely plně projevit jen tehdy, když se obě díla nacházela v estetické a institucionální struktuře, pro niž byla zamýšlena. Tato struktura musela zahrnovat i samotný oltář, na němž se odehrávala oběť mše svaté a na nějž

mířila též krev vytékající trhlinou ve zdi. Musel se zde odehrávat složitý formální, reprezentační i institucionální pohyb: od zobrazené postavy Krista, stojícího před oltářem a držícího v prstech oplatek, k narativu oltářního podstavce, na němž je krvácející hostie oltáři navracena, od něj ke skutečnému oltáři, na němž byly umístěny oplatky a další prvky a nástroje oběti, a odtud pak ke knězi, který celebroval mši svatou a uchopoval posvěcené hostie prsty právě tak, jak to dělá postava Krista zobrazeného jako kněz.

Pro tuto chvíli se však musíme spokojit s konstatováním neukončenosti našeho rozboru a dospět k několika závěrečným postřehům. Zaprvé, mluvili jsme o pochybnosti jako *projekci* křesťanů do židovstva, ale židé pochopitelně pravdivost eucharistické doktríny odmítají a odmítali.<sup>26</sup> Fakt této nedůvěry stěžuje ospravedlňuje perzekuci, přesto však má za následek, že urbinský oltářní obraz je součástí historického střetu, který zahrnuje reprezentaci křesťanské víry a křesťanské pochybnosti, netýká se však pouze jich. Křesťanská pochybnost je projektována do židovské nevíry a křesťanská doktrína zároveň čerpá z některých aspektů obětní logiky židovské víry. Dělicí čára mezi židy a křesťany byla zásadní – mohla být, a mnohdy i byla otázkou života a smrti –, byla však také propustná a pohyblivá, obsahující mezery a trhliny. Zadruhé, křesťanský postoj k židům byl, jak se ukazuje už jen na základě urbinské oltářní malby, rozporný a komplikovaný. Rozbor estetické reprezentace nesmí tuto komplexitu zahlazovat nebo uzavírat: měl by ji spíše zesilovat. Rovněž dělicí čára mezi postojem k židům, jak je vyjádřen na hlavním panelu, a tím, který nachází vyjádření na predele, je zásadní – i ona mohla být po převedení v činy otázkou života a smrti –, avšak i zde je tato hranice propustná a nestálá. Zatřetí jsme hovořili o legendárních narativích znesvěcených hostií jako o výrazu pochybnosti, avšak tyto narativy stejně jako

<sup>24</sup> Ke zhoršující se situaci židů v severní Itálii na konci patnáctého století viz Milano 1963, především s. 197nn. K židovskému bankovnictví v Urbinu viz Luzzatto 1902. Zvláštní pozornost si zaslouží to, jaký dopad měla obvinění z rituálních vražd vznesená františkánským mnichem a misionářem Bernardinem z Feltre na život židů v Trentu roku 1475 (viz Hsia 1992).

<sup>25</sup> Poučnou analýzu formálních a doktrinárních aspektů jednoho eucharistického oltáře viz Butzkamm 1990. Margaret D. Carroll(ová) podnětně rozebírá vztah mezi formálním řešením obrazu a antisemitskou ideologií ve studii „Dürer's ‚Christ among the Doctors‘ Re-Examined“ [Nový pohled na Dürerova „Ježíše mezi lékaři“] (Carroll 1995: 49–54).

<sup>26</sup> Viz např. Hasdai Crescas 1992 [asi 1398]: „Již Jeremjáš pravil: ‚Může si člověk udělat bohy? Žádní bohové to nejsou.‘ A tak ho dělají každý den. Není rozdílu v tom, zda jej dělají rukama nebo slovem, neboť jejich kněží věří, že dělají Boha slovem, když říkají: ‚Toto jest mé tělo; toto jest má krev‘“ (ibid.: 61). Viz též Dahan 1990 a Berger 1979: 225.

doktrinární tvrzení, jež reprezentují, jsou zároveň zřetelné i vyjádřením zesílené víry napříč křesťanským společenstvím v mystickou pravdu transsubstanciace. Hranice mezi vírou a pochybností je zásadní – byla otázkou věčného života a smrti –, ale opět i ona byla propustná a nestálá. Pochybnosti jsou důsledkem zesílených nároků na víru a víra je zkoušena a obnovována na smrtelných úskalích pochybování.

A nakonec, začtvrté, nás hluboce zajímá napětí mezi věrami a reprezentacemi. Oltářní malba, nad níž jsme se zamýšleli, je zvláště významově zatížený případ, protože doktrinárně tvrdí, že pro oči víry je to, co se jeví navenek, nepodstatné, činí tak ovšem právě prostřednictvím toho, co se jeví navenek, a dále pak označuje prahnutí po očividném důkazu stigmatem proradné nevíry. Bylo by možné říci, že doktrína reálné přítomnosti převažuje nad veškerými reprezentačními nároky – hostie je tělo a krev Krista –, malba však musí spoléhat na reprezentační účinnost obrazu-ikony (*icon*), která zajišťuje, že přijmeme napodobivou hru a rozpoznáme například červenost krve v červenosti barvy. Malba ovšem zároveň musí spoléhat i na několik neikonických reprezentačních konvencí – jako například odstranění čtvrté stěny –, které vyžadují odlišnou a ještě složitější hru imaginace. V tomto případě nezávisí požitek, který nám obraz skýtá, na podobnosti mezi tím, co vidíme, a tím, co jsme ochotni si představit, že vidíme, nýbrž spíše na narušení normálního percepčního světa, transfiguraci vidění jakoby kouzlem, zázrakem či (jazykem naší vlastní kultury) technologií.

Zaměřili jsme se na dvě místa na urbinském oltářním celku, která překračují tyto reprezentační konvence až na kritickou mez a směšují oba odlišné způsoby napodobivé hry. Zobrazená hostie v Kristových prstech, předmět, jehož centrálnost a minimalismus jako by zpochybňovaly samu ikoničnost, přetváří reprezentaci v její opak – prázdné místo, na němž to, co je viditelné, je pouhým nepodstatným akcidents. Prázdnota hostie je ústřední „bod“ doktríny. Druhé z těchto míst, trhlina ve zdi, je důsledkem Uccellova pokusu smířit nikoli reálnou přítomnost s reprezentací, nýbrž optickou podobnost se sebereflexivní konvencionalitou. Tento pokus je zároveň formálním řešením i řešením narativního

problému, forenzní otázky: Jak křesťanské společenství tajný židovský zločin odhalilo? Protože však ona trhlina tak důkladně stírá veškerý rozdíl mezi iluzionistickým detailem a formální potřebou, zpochybňuje také ikoničnost a narušuje, jak jsme pozorovali, oddělování věrolomných židů od zbožných křesťanů toužících spatřit, jak hostie krvácí. Hostie nám připomíná, že pokud opravdu věříme, neměli bychom potřebovat obrazy; trhlina ve zdi nám připomíná, že obrazy vyžadují, abychom v zájmu vizuálního potěšení přistupovali na mnoho věcí, jimž nutně nevěříme.

Pakliže se urbinský oltářní obraz zdá být přetížen hádankami a zvláštními paradoxy eucharistické víry, ve skutečnosti jen zintenzivňuje tendenci veškeré reprezentace, neboť ta, ať už je doktrinární nebo legendární, se vždy liší od toho, o čem vzbuzuje zdání, že představuje. Potěšení z reprezentace je vázáno na tento rozkol, na reflektované rozdíly, které vyznačují mezeru mezi tím, abychom použili pojmosloví Elaine Scarry(ové), co je vymyšlené (*made-up*), a tím, co je stvořené (*made-real*). Tvrdíme přitom, že tyto rozdíly nejsou něčím, co by reprezentace vzdalovalo běžné skutečnosti, nýbrž spíše něčím, co je propojuje se součinnostmi, tenzemi a vražednými konflikty, které se ve skutečnosti odehrávají. Aporie nejsou místy, v nichž formy odkazují pouze samy na sebe, nýbrž spíše trhlínami, z nichž energie, touhy a reprezentace proudí do okolního světa.

*Přeložil Richard Müller*

## LITERATURA

AKVINSKÝ, Tomáš

1937 [1265/1266–1273] *Theologické summy svatého Tomáše Akvinského třetí část*, přel. Silvestr Braitto (Olomouc: Edice Krystal)

ARONBERG LAVIN, Marilyn

1967 „The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Gent, Piero della Francesca“, *Art Bulletin* 49, č. 1, s. 1–24

BERGER, David

1979 *The Jewish-Christian Debate in the High Middle Ages: A Critical Edition of the Nizzahon Vetus* (Philadelphia, PA: Jewish Publication Society of America)

**BONFIL, Robert**

1991 *Gli Ebrei in Italia nell'epoca del Rinascimento* (Firenze: Sansoni)

**BOOTY, John E.**

1963 *John Jewel as Apologist of the Church of England* (London: SPCK)

**BORSI, Franco – BORSI, Stefano**

1994 [1992] *Paolo Uccello*, přel. Elfreda Powell (New York: Harry Abrams)

**BRAND PHILIP, Lotte**

1971 *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**BROWE, Peter**

1938 *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters* (Breslau)

**BUTZKAMM, Aloys**

1990 *Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert: Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen* (Paderborn: Bonifatius)

**CARROLL, Margaret D.**

1995 „Dürer's ‚Christ among the Doctors‘ Re-Examined“, in Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies (eds.): *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive* (Cambridge, MA: Harvard University Press), s. 49–54

**CASTIGLIONE, Baldesar**

1978 [1528] *Dvořan*, přel. Adolf Felix (Praha: Odeon)

**COHEN, Jeremy**

1982 *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

**CRANMER, Thomas**

1965 [1550] *A Defence of the True and Catholick Doctrine of the Sacrament*, in *The Work of Thomas Cranmer*, ed. G. E. Duffield (Philadelphia, PA: Fortress Press)

**CRESCAS, Hasdai**

1992 [asi 1398] *The Refutation of the Christian Principles*, přel. Daniel Lasker (Albany, NY: State University of New York Press)

**DAHAN, Gilbert**

1990 *Les Intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen Age* (Paris: Cerf)

**DUFFY, Eamon**

1992 *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400–1580* (New Haven, CT: Yale University Press)

**EDGERTON, Samuel Y., Jr.**

1985 *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

**FRITH, John**

1990 [tiskem 1545] „A Christen Sentence“, in *The Complete Works of St. Thomas More*, sv. 7, ed. Frank Manley et al. (New Haven, CT: Yale University Press), s. 427–433

**GEE, John**

1624 *The Foot out of the Snare: with a Detection of Svndry Late Practices and Impostures of the Priests and Iesuits in England...* (London: Printed by H. L. for Robert Milbourne)

**HSIA, R. Po-chia**

1992 *Trent 1475: Stories of a Ritual Murder Trial* (New Haven, CT: Yale University Press)

**LUZZATTO, Gino**

1902 *I Banchieri ebrei in Urbino nell'età ducale* (Padova: Arnaldo Forni)

**MELINKOFF, Ruth**

1994 *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 sv. (Berkeley, CA: University of California Press)

**MILANO, Attilio**

1963 *Storia degli ebrei in Italia* (Torino: Einaudi)

**MOORE, R. I.**

1987 *The Formation of a Persecuting Society: Power and Deviance in Western Europe, 950–1250* (Oxford: Blackwell)

**MORE, Thomas**

1990 [1533] „Letter Against Frith“, in *The Complete Works of St. Thomas More*, sv. 7, ed. Frank Manley et al. (New Haven, CT: Yale University Press), s. 230–258

**OWEN HUGHES, Diane**

1986 „Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City“, *Past and Present*, č. 112, s. 3–59

**PADOA RIZZO, Anna**

1991 *Paolo Uccello* (Firenze: Cantini)

**PITTALUGA, Mary**1946 *Paolo Uccello* (Roma: Tumminelli)**SALMI, Mario**1937 [1936] *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*,  
přel. Jean Chuzeville (Paris: Weber)**SIMONSOHN, Shlomo**1988–1990 *The Apostolic See and the Jews*, 3 sv. (Toronto: Pontifical  
Institute of Mediaeval Studies)**TOAFF, Ariel**1996 *Love, Work and Death: Jewish Life in Medieval Umbria*, přel. Judith  
Landry (London: Vallentine Mitchell & Co.)**WALKER BYNUM, Caroline**1987 *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to  
Medieval Women* (Berkeley, CA: University of California Press)**ZIHA, Charles**1988 „Hosts, Processions and Pilgrimages in Fifteenth-Century Germa-  
ny“, *Past and Present*, č. 118, s. 25–64

## KE CATHERINE BELSEY(OVÉ)

JAN MATONOHÁ

Dílo Catherine Belsey(ové) (nar. 1940) se rozvíjí na průsečíku kulturního materialismu, nového historismu, kritické teorie, feminismu a genderových studií, tedy v rámci proudu interdisciplinárně pojaté diachronní tematické kritiky využívající nástroje poststrukturalismu, psychoanalýzy, dekonstrukce a feminismu (Roland Barthes, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva apod.). Mezi její významné akademické soupeřníky náleží mj. Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, Nancy Armstrong(ová), Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher(ová), Francis Barker, Jonathan Goldberg, Lee Paterson, Marjorie Levinson(ová) či John Bender.<sup>1</sup> Catherine Belsey(ová) odborně zakotvila na univerzitách ve velšském Cardiffu a Swansea.

K oblastem jejího zájmu patří literární teorie, renesanční literatura a drama, Milton, Shakespeare, feminismus a genderová studia, lacanovské pojmy reálna a touhy v literatuře a foucaultovská analýza literatury, jazyka a moci. Její práce lze v zásadě rozdělit do tří skupin. Jde jednak o přehledové a široce užívané příručky literární teorie propedeutického charakteru, zejména *Critical Practice* (Kritická praxe, 1980, 2002), *Poststructuralism: A Very Short Introduction* (Poststrukturalismus. Velmi stručný úvod, 2002), který vychází z „de-centrovaného“ pojetí subjektu a představuje instruktivní uvedení do problematiky, aliteračně strukturované kolem konceptů difference, touhy a odporu (*difference, desire, defiance*). Dále kniha *A Future for Criticism* (Budoucnost literární teorie, 2011), jež se přehledově věnuje stavu literární teorie na pozadí všech témat frekventovaných v jejím předchozím díle,

<sup>1</sup> V českém prostředí lze jako příklady zástupců paralelního, dekonstruktivně transdisciplinárního uvažování uvést kupř. Vladimíra Macuru (1992; 1995 [1983]), Danielu Hodrovou (1997; 2006), Zdeňku Hrbatu (2005), Martina Procházku či Josefa Kroutvora.

mj. pojmů realismu a reálného, touhy, uchopování historie a biografie subjektu, literatury v širším kulturním a interdisciplinárním kontextu. Již od samého počátku své odborné činnosti klade Belsey(ová) důraz na skutečnost, že za „přirozeností“ tradičních „common sense“ přístupů k literárnímu textu se skrývá neviditelná, leč značná (tj. právě před čtenářem nebo čtenářkou a leckdy i autorem či autorkou ukrytá) a navzdory domnělé přirozenosti zcela konstruovaná epistemická práce.

Zadruhé se jedná o literárněhistorické a kritické práce k období renesančnímu a reformačnímu (původně její disertace *The Subject of Tragedy*, Subjekt tragédie, 1985; *John Milton: Language, Gender, Power*, John Milton. Jazyk, gender, moc, 1988), a zejména alžbětinskému, především práce shakespearovské, kritizující tradiční humanistické přístupy a vycházející z poststrukturalismu, britských kulturních studií, kulturního materialismu, amerického nového historismu a genderových studií: *Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture* (Shakespeare a ztráta ráje. Konstrukce rodinných hodnot v raně novověké kultuře, 1999), *Why Shakespeare?* (Proč Shakespeare?, 2007), *Shakespeare in Theory and Practice* (Shakespeare v teorii a v praxi, 2008). Diskutuje v nich mimo jiné o tématu rodiny v dramatikově tvorbě coby historicky utvářené instituce, místa útlaku a úzkosti, na obecné rovině pak problém vztahu mezi nevyhnutelným skrýváním a potlačováním právě toho, co se v kultuře a společnosti stává na rovině reprezentace nestabilně a nejednoznačně zjevným. Její teoreticky podložené, avšak prakticky textově zaměřené studie nepostrádají ani humor, srov. například studii „The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*“ (Jméno růže v *Romeovi a Julií*) z roku 1993, postavenou na interpretaci obráceného, proti chronologii jdoucího „vlivu“, což je postup odkazující k motivu „kampusového“, univerzitního románu Davida Lodge *Svět je malý* (1984, čes. 1988), kde je tematizován vliv T. S. Eliota na Shakespeara, tedy na to, jak je Shakespeare vnímán a čten. Jakkoli to neplatí vždy, s výše uvedenými přístupy autorku spojuje také to, že si například v renesančním období všimá i textů neliterárních.

Konečně se pak mezi její práce řadí knihy podrobněji a specificky zaměřené k tematickému a současně kritickému sledování určitého (obvykle psychoanalyticky motivovaného) konceptu, například lacanovských pojmů „touhy“ a „reálna“ v jejich průmechtech a implikacích v literatuře, a to za pomoci širšího interdisciplinárního kombinování nástrojů kritické teorie, literární a kulturní historie, dějin umění, genderových studií apod. (*Desire: Love Stories in Western Culture*, Touha. Milostné příběhy v západní kultuře, 1994; *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism*, Kultura a reálno. Za teorii myšlení o kultuře, 2005).

Ovlivněna výrazně prací Pierra Machereye *Pour une théorie de la production littéraire* z roku 1966 (Za teorii literární produkce; srov. překlad části této knihy v naší antologii, s. 116–154), ohledává to, co nazývá „nevědomím textu“ (Belsey – Demoor – Pieters 2000). Jedno ze svých ústředních témat, pojem „touhy“ (především v poststrukturalně psychoanalytickém, lacanovském pojetí) a její proměnlivé historické artikulace v literatuře, zkoumá v knize *Touha. Milostné příběhy v západní kultuře*, kde se táže, jaká je spojitost mezi touhou, čtením (v recepčním) a psaním (v dekonstruktivistickém smyslu), zejm. u Chrétiena de Troyes, Maloryho, Spensera, Donna, Keatse, Tennysona či E. A. Poea, nebo (naopak) v psaní utopie (Platón, More), přičemž stranou nezůstává samozřejmě ani feministické pojetí (mj. Charlotte Perkins Gilman[ová]). Jak ovšem upozorňuje Catherine Maxwell(ová) (1996), navzdory autorčiným proklamacím se dostává poměrně málo místa gay a lesbické zkušenosti stejně jako tomu, jak je „touha“ ve svých různých podobách sociálně regulována a utvářena; rovněž René Girard, který touhu mnohostranně tematizoval, je zmíněn pouze okrajově (ibid.). Literární text samotný inscenuje touhu v jejím nezaplnitelném nedostatku, což sama Belsey(ová) (částečně snad i nezáměrně) nechává promítat do svého vlastního, poněkud unikavého textu (srov. ibid.).

V knize *Kultura a reálno. Za teorii myšlení o kultuře* (2005), z níž pochází zde přeložená studie, se Belsey(ová) podrobněji věnuje otázkám lacanovského reálna z perspektivy a v kontextu dalších konceptů (mj. pojmu vznešeného) a myšlení celé řady autorů

(I. Kant, G. W. F. Hegel, S. Freud, S. Fish, J. F. Lyotard, J. Butler[ová], S. Žižek). Stěžejní úlohu zde sehrává také psychoanalytický pojem touhy a rezistence vůči většinovým preferencím a modelům. Belsey(ová) odmítá kulturní konstruktivismus, který je užitečný pro dekonstrukci navyklých pojmů, nejde však dostatečně daleko. Do rámce kulturního konstruktivismu podle ní spadají například Stanley Fish či Judith Butler(ová). Naději pak shledává právě v neuchopitelnosti lacanovského pojmu reálna, který staví proti (pro ni stále příliš konstruktivistickému) Slavojovi Žižekovi. Pro něj je reálné přístupné právě jen retrospektivně a v rámci dostupných kulturních kategorií, zatímco lacanovské reálno je radikálně jiné, nepřístupné a nezachytitelné (Gergely 2008). Pochopitelně však zůstává žižekovská otázka, jak si toto reálné, svou touhu (i v těch nejradikálnějších a nejneuchopitelnějších podobách) zpřístupňujeme a zda tak nečiníme jaksi nevyhnutelně znovu v kulturních a jazykových kategoriích, byť „radikálních“ a jiných, než jsou ty, které byly v předchozím kroku odmítnuty. V knize se autorka každopádně věnuje takovým artefaktům a kulturním formám (stavbám, obrazům, literárním textům atp.), jež jsou pro ni radikální formou touhy v tom smyslu, že jejich podstatu vposled nelze zachytit.

Do naší antologie zařazená studie vyšla původně časopisecky a posléze v roce 2005 jako šestá kapitola knihy *Kultura a reálno*. Belsey(ová) v této studii (na implicitním pozadí postřehů psychoanalýzy, poststrukturalismu a postmarxismu) sleduje, jak jsou ideologické preference nepozorovaně a podmanivě překládány čtenáři, jsouce uloženy v samých způsobech strukturní výstavby daného fikčního světa, a nadto podloženy hlubšími psychoanalytickými motivacemi. Opírá se o lacanovský výklad vztahu mezi zacházením s prostorem a ztrátou, respektive konstitutivním vytěsněním či zavržením reálna, a sleduje strukturní textové a reprezentační mechanismy, generující nepozorované ideologické efekty. V lacanovském pohledu jsou dimenze prostoru v architektuře panských sídel i jejich zdobnost z čistě praktického hlediska samoúčelné (sály nemusí být *tak* velké, stropy *tak* vysoké, stěny *tak* – či vůbec – bohatě dekorované). Jejich funkce je čistě psychická: posilovat v divákovi pocit, že je schopen ovládnout, uzavřít prostor a zapudit

úzkost z jeho neomezenosti, jež se podvědomě pojí s pohlcujícím, disruptivním reálnem, které bylo ve jménu psychické integrity zapuzeno a navrácí se v subverzivních psychických procesech. Naturalizační postup, dodávající kapitálu na přirozené svůdnosti a správnosti, je vkomponován do samotných mechanismů realistického zobrazení fikčního prostoru (panství Pemberley v románu *Pýcha a předsudek* z roku 1813 od Jane Austen[ové], inspirované sídlem Chatsworth House na pomezí Yorkshiru a Derbyshiru). Spočívá právě v organickém propojení náležitosti charakteru pana Darcyho s psychicky útěšnou iluzí neostentativně, uměřeně, harmonicky (v souladu s okolní přírodou) uspořádaného a ovládnutého prostoru Pemberley, v opanování, jež zvládlo tichou hrozbu bezhraničného, amorfního reálna, oné stále přítomné hrozby rozpadu psychické reality a individuální osobnosti, a jež je současně také dostatečně důsledným, materiálním, nákladným vyplněním prázdnoty, která zbyla po jeho zavržení.

Věrna svému přesvědčení o potřebě kriticky interpretačního interdisciplinárního (či snad i intermediálního) spojování různých kulturních projevů se autorka v druhé části statí věnuje podrobnému historickému přehledu vývoje perspektivního realistického zobrazení v malířství a literatuře. Na konkrétních případech názorně ukazuje, jak složitými a pracnými artificijními manipulacemi a s jakými vnitřními kontradikcemi jsou budovány realistické efekty a za jak vysokých nákladů je dosahováno iluze jejich přirozenosti a bezprostřednosti. Podrobně krok za krokem ukazuje, že v rámci budování vizuální iluze realistické perspektivizované reprezentace malíř či malířka nebo spisovatel či spisovatelka musí obětovat, respektive zastřít právě to místo, z něhož je tato iluze budována, totiž svou vlastní konstruuující pozici a úlohu. Dostává se mimo jiné – nikoli ovšem přímo v tomto bodě – i do konstruktivní polemiky s Foucaultovým čtením *Dvorních dam* (*Las Meninas*). Těžištěm jejího argumentu však není (ostatně dobře zmapovaný) fakt pracné umělosti mimetické iluze, nýbrž paradoxní vztah mezi realistickou reprezentací a touhou: i při vši (či možná právě díky oné vši) úporné a úporně maskované snaze o efekty reality totiž podle Belsey(ové) realistická reprezentace



ponechává čtenáře a diváka v situaci touhy a věčného odkladu – nikdy se mu či jí nedostává plného uspokojení hladu po přítomném, plně uchopitelném označovaném, nýbrž jen další konfrontace s literaturou či uměním coby manipulativní techné konstruování realistické iluze přirozenosti (daného řádu světa). Umělecké dílo tak pro Belsey(ovou) generuje touhu (zdánlivě) paradoxně tím, jak maří její realizaci.

Silně inspirována tradicí poststrukturalistického myšlení, psychoanalýzy a dekonstrukce (Barthes, Lacan, Derrida) tak Belsey(ová) snad ještě více než ostatní autoři a autorky kulturního materialismu klade důraz na nejednoznačný a nestabilní, historicky kontingentní a paradoxní vztah mezi artefaktem a jeho recepcí, a zejména na zásadně manipulativní, performovanou, aritficiální podstatu a techné reprezentace a ideologické efekty toho, jak tento svůj konstruovaný a konstruuující aparát v samém gestu své produkce mimetická reprezentace zastírá. Její výklad se rovněž vyznačuje detailním a pečlivým interdisciplinárním čtením konkrétních mechanismů a postupů konstrukce zobrazeného světa a jejich inherentních, nenápadných, a o to účinnějších ideologických efektů.

## LITERATURA

### BELSEY, Catherine

- 1980 *Critical Practice* (London: Methuen)
- 1985 *The Subject of Tragedy* (London: Methuen)
- 1988 *John Milton: Language, Gender, Power* (Oxford: Blackwell)
- 1993 „The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*“, *The Yearbook of English Studies* 23, Early Shakespeare Special Number, s. 126–142
- 1994 *Desire: Love Stories in Western Culture* (Oxford: Blackwell)
- 1999 *Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture* (Basingstoke: Macmillan)
- 2002 *Poststructuralism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press)
- 2005 *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism* (London: Routledge)

2007 *Why Shakespeare?* (Basingstoke: Palgrave Macmillan)

2008 *Shakespeare in Theory and Practice* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

2011 *A Future for Criticism* (Malden, MA – Oxford: Wiley-Blackwell)

### BELSEY, Catherine – DEMOOR, Marysa – PIETERS, Jürgen

2000 „Discursive Desire: Catherine Belsey's Feminism“, *Feminist Review*, č. 66, s. 25–45

### BOURDIEU, Pierre

1993 *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press)

### FOUCAULT, Michel

1999 [1976] *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)

### GERGELY, Nikolett

2008 „Constituting the Subject: *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism* by Catherine Belsey“ (recenze), *Hungarian Journal of English and American Studies* 14, č. 1, s. 176–178

### HODROVÁ, Daniela

2006 *Citlivé město* (Praha: Akropolis)

### HODROVÁ, Daniela (ed.)

1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)

### HRBATA, Zdeněk

2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in Miroslav Červenka (ed.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 315–509

### KRISTEVA, Julia

1982 [1980] *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, přel. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press)

### MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)

1995 [1983] *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H)

### MACHEREY, Pierre

1978 [1966] *A Theory of Literary Production*, přel. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul)

**MAXWELL, Catherine**

1996 „*Desire: Love Stories in Western Culture* by Catherine Belsey“ (recenze), *The Modern Language Review* 91, č. 4, s. 987–988

**MORRISOVÁ, Pam**

2000 [1993] *Literatura a feminismus*, přel. Renata Kamenická, Marian Siedloczek (Brno: Host)

**PÊCHEUX, Michel**

1982 *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, přel. Harbans Nagpal (London: Macmillan)

**PIETERS, Jürgen**

2010 „I Was Never a New Historicist: Catherine Belsey's History at the Level of the Signifier“, *Textual Practice* 24, č. 6, s. 1033–1044

**RAMAN, Shankar – STRUCK, Wolfgang**

1999 [1995] „Ideologie a její kritici“, in Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (eds.): *Úvod do literární vědy*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Herrmann a synové), s. 206–221

**SINFIELD, Alan**

2010 „Reading *Critical Practice* and Macherey“, *Textual Practice* 24, č. 6, s. 1059–1072

**WILSON, Scott**

1995 *Cultural Materialism: Theory and Practice* (Oxford: Blackwell)

**WOLFREYS, Julian**

2004 *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan)

## VYTVÁŘENÍ PROSTORU. PERSPEKTIVNÍ VIDĚNÍ A LACANOVSKÉ REÁLNO

CATHERINE BELSEY(OVÁ)

### REALITY?

Jedním z nejslavnějších výhledů v beletrii je zřejmě ten, který se naskytne Elizabeth Bennetové, když poprvé spatří dům Pemberley v *Pýše a předsudku*:

Asi půl míle cesta pozvolna stoupala a pak se ocitli na vršku, kde les končil a okamžitě upoutal návštěvníkovu pozornost pemberleýský zámek na protějším svahu údolí, kam se cesta dosti prudce svažovala. Byla to rozlehlá kamenná rezidence, půvabně zasazená do svahu a vzadu ohraničená pásmem lesnatých vršků; vpředu se čírá přírodní říčka rozlévala do šíře, ale zřejmě bez umělého zásahu. Její břehy nebyly ani regulované, ani přehnaně zdobené. Elizabeth byla okouzlena. (Austenová 2006 [1813]: 187)

Jde, jak víme, o zlomový okamžik celého příběhu: právě v Pemberley, ve světle dobrého vkusu, který se projevuje ve zdrženlivé uměřenosti zařízení, a také v důsledku chvály, kterou na majitele domu slyší Elizabeth od jeho správkyně, změni svůj náhled na pana Darcyho. Jde rovněž o zlomový moment v rozvrhu románu: Elizabeth uzná, co dokáže dobrý charakter vhodně zakotvený v majetku, a majitel Pemberley naopak rozpozná vhodnost svého svazku s důvtipem spojeným s ctností, bez ohledu na majetek či původ. Rozum se tak spojí s penězi nejpřirozenějším možným způsobem: Elizabeth se vdá za pana Darcyho, a drobná zemská šlechta je uchráněna úpadku. Pemberley, jak je každému čtenáři zřejmé, je stavbou silně umraveněnou: solidní, uměřenou, neokázalou a usazenou v krajině zcela v souladu s přírodou.

Obvykle se však nezmiňuje to, že Pemberley není pouze předmětem popisu, nýbrž přímo vizualizace. Explicitně jmenovaných rysů je v textu poměrně málo a jsou značně obecné: kamenný dům s říčkou v popředí a hřebenem polesí v pozadí. Tento přední a zadní plán na pozadí lesů je však prezentován z pohledu diváka, který se dívá z konkrétního úhlu, položeného zjevně ve stejné úrovni, jako je dům. „Vršek“ poskytuje přirozenou perspektivu, která uchvacuje a upoutává pohled: „Elizabeth byla okouzlena.“

Jinak řečeno, Pemberley je představeno, jako by šlo o malbu na plátně, viděnou z určitého místa a v konkrétním perspektivním zobrazení. Když se úhel pohledu pohne, perspektiva se změní. Uvnitř domu přechází Elizabeth automaticky k oknu, aby prozkoumala vyhlídku. Linie pohledu se obrací a její předchozí stanoviště se samo stává podívanou: „Lesy lemovaný kopec, odkud přijeli, získal z odstupu na majestátnosti a lahodil oku“ (ibid.). Svah, na nějž předtím „pozvolna vystoupali“, se nyní Elizabeth z její nové pozice na opačné straně údolí jeví v perspektivním zkrácení.

Zdůrazněno je opět to, co postavy vidí, nikoli jen to, co zde prostě je. Tak je to samozřejmě správně. Primárním zájmem jak vyprávění, tak jeho morální tematiky je vnímání postav: na domě záleží v příběhu jen do té míry, do jaké může pro Elizabeth o něčem vypovídat. Zároveň je však popis ukázkou sblížování různých kulturních forem: narativní próza čerpá z malířství, aby vyprávěla příběh pojící se k jednomu sídlu.

## TOUHA A PRÁZDNÝ PROSTOR

Architektura je podle Jacquesa Lacana formou uzavírání prázdnoty, absorbováním prázdna, a zejména pak posvěcováním určitého vymezeného prostoru (Lacan 1992 [1959–1960]: 135–136). Chrámy, paláce, zámky, katedrály a ve skromnější míře i panské domy závisí co do své majestátnosti na rozměrech, které dalece přesahují jakoukoli jejich praktickou roli. Potřeba velkoleposti může vyžadovat intenzivní výzdobu budovy samé coby obalu onoho prázdna, se vším sloupovým, karyatidami či portiky (v závislosti

na stylu), ale vynucuje si také vymezení vnitřních prostor, jež jsou výslednicí čistě jen samotného měřítka. K posílení tohoto efektu jsou vnitřní příčky protkнуты klenutými průchody, stropy sklenuty či zakončeny kupolemi. Věže, vížky a kupole nedělají v podstatě nic jiného, než že obklopují a uzavírají prázdno. Pemberley si také nárokuje určitou velikost přesahující praktické potřeby, avšak vždy ve spojení s uměřenou elegancí: „Byla to rozlehlá kamenná rezidence“, jídelna „byla velká, příjemně řešená síň“, „všechny pokoje byly vznošené a působivé“ (Austenová 2006 [1813]: 187).

Lacan považuje prázdno, jež architektura obklopuje, za místo ztraceného objektu v nerozpletitelném reálu, které nelze ani označit, a zároveň ani zapomenout. V Lacanově pojetí lidské situace je subjekt, schopný značení a začleněný touto schopností do sféry difference,<sup>1</sup> ustaven na úkor onoho malého lidského organismu, který žádné rozdíly mezi sebou a svým okolím nerozpoznává. Reálno je tím, co uniká signifikaci, nemůže být označeno, a je tak nedostupné subjektu coby čerstvě zformovanému nositeli jazyka. Prvotní libidinální objekt reálného, který je zpětně rekonstruován jako zakázaný, zanechává mezeru v tom, co je možné postihnout značením, a může být zastoupen pouze prázdnotou. Ale ztráta tohoto prvotního reálného se subjektem zůstává a mění se ve zdroj nekončící nespokojenosti organismu v kultuře, tedy lidského subjektu, a právě tento neustálý strukturní neklid nazývá Lacan touhou. Touha je v Lacanově pojetí touhou po čemsi, co z principu není možné artikulovat a pojmenovat. Avšak v průběhu konkrétních individuálních životů si místo tohoto netematizovatelného nalézá touha nejrůznější náhražky (mnohdy celou řadu náhražek), které jsou všity do oné mezery jakožto objekty lásky.

Reálné se nachází mimo to, o čem lze vypovídat či psát, mimo značení a mimo rozkoš. Všichni se k němu navrátíme, až se organismus znovu spojí se svým okolím ve smrti a značící subjekt podlehne zkáze. Nalézt jednotu se ztraceným objektem, i kdyby to bylo možné, by znamenalo vzdát se naší existence coby subjektu, rozplynout se v reálu samotném. Potřebujeme si proto

<sup>1</sup> [Pozn. překl.: Tj. schopnosti klást rozdíly.]

držet odstup. Architektura obkružuje prázdno, jež vzešlo ze ztráty objektu reálna. Vyvolává a zároveň ohraničuje prázdný prostor, který je připomínkou toho, co bylo ztraceno. Uzavírajíc prázdno, obklopujíc je robustní hmotou, která je tvarována, stylizována a zdobena podle dobového vkusu, architektura opětovně potvrzuje moc kultury mít reálno pod kontrolou. Jinak řečeno, velkolepé budovy odkazují ke ztrátě a zároveň ji do sebe začleňují, ponechávajíce ji současně přítomnou i nepřítomnou. V důsledku toho se také stávají předmětem touhy.

Rovněž Pemberley je místem touhy. Bylo by mylné domnívat se, že proměna Elizabethina citu je vyvolána čistě jen majetkem, nebo dokonce morálkou. Úspěch *Pýchy a předsudku* jakožto romantické komedie tkví právě ve schopnosti propojit oba tyto koncepty s milostným románem a udržet lásku, majetek a ctnost pospolu doslova na jednom místě. Chvilé Elizabethina prozření je podmíněna právě nepřítomností pana Darcyho. Když se nenadále setkají, jejím prvním pocitem jsou silné rozpaky nad zjevnou nepatřičností její přítomnosti v domě. Při tomto jejich setkání tváří v tvář, znamenajícím nečekaně intenzivní přiblížení se reálnému, „tváře obou“, jak román popisuje, „zrudly do krve“ (ibid.: 191). Jako tak často v próze 19. století prozradí tělo to, co subjektu není dovoleno pojmenovat, ale jeho projev je v tomto případě komplexnější: snad – blíže neurčená – směsice zahanbení, úzkosti a touhy.

## MALÍŘSTVÍ

Není to tedy přítomnost hlavního hrdiny, co způsobí, že Elizabeth změní názor. Naopak, prohlídka Pemberley začala na její psychiku působit již o něco dříve, když uvažovala nikoli nad hrdinovou osobností, nýbrž nad jeho portrétem:

V galerii visela řada dobrých obrazů. Elizabeth ale nerozuměla výtvarnému umění a po tom, co už zhlédla dole, se raději podívala na několik pastelů slečny Darcyové, jejichž náměty jí připadaly zajímavější a srozumitelnější. A tu ji konečně něco upoutalo – uzřela věrnou podobiznu pana Darcyho, s úsměvem na tváři; takhle se na ni někdy díval. Stála

několik minut před tímto portrétem ve vážném zamyšlení a vrátila se k němu ještě jednou, než posléze opustili obrazárnu. Paní Reynoldsová jim sdělila, že k němu seděl modelem ještě za života starého pána.

V této chvíli se Elizabeth cítila nakloněna modelu zmíněného portrétu příznivěji než za celou tu dobu, co se znali. (ibid.: 190–191)

Elizabeth nezaměňuje malbu za muže. Po textové stránce tu jde důsledně o obraz, o „věrnou podobiznu“, „s úsměvem na tváři“; „*takhle* se na ni někdy díval“.

Portrét spíše k panu Darcymu odkazuje, a činí jej tak zároveň přítomným i nepřítomným. Věrná podoba jí jej nápadně připomíná, a působí tak jako památka srdečných chvil, které spolu předtím prožili, a zároveň jej udržuje v bezpečné vzdálenosti za rámem obrazu, na stěně, v galerii, napůl obraz uzavírajíc do konkrétní chvíle v minulosti, ještě „za života starého pána“. To, co hledáme v malbě, tvrdí Lacan, není iluze, že se díváme na scénu samotnou, nebo ne *pouze* iluze. Hledáme místo toho spíše potvrzení, že nápodoba předmětu vystupuje jako „sebedestruktivní v tom ohledu, že názorně ukazuje sebe samu jakožto pouhý znak“ (Lacan 1992 [1959–1960]: 136). Takto si Lacan uzpůsobuje Freudovo pojetí umění jako sublimace. Umění, včetně architektury, samozřejmě reálno ani nevymezuje, ani neslouží jako jeho zástupce či náhrada, nýbrž na rovině značení odkazuje ke ztrátě objektu reálna, která je příčinou nepokoje značícího subjektu. V tom smyslu je pak veškeré umění prostorem touhy.

## PŮVOD PERSPEKTIVY

Jestliže je zevnějšek velkých budov nejrůzněji modelován a tvarován, interiérové stěny příbytků a posvátných míst, od jeskyň přes římské vily po středověké kostely, se ukázaly být neodolatelným lákadlem malířů. V určitém dějinném okamžiku, tvrdí Lacan, začal nicméně imperativ malovat obrazy *budov* podněcovat snahu znovu objevovat „posvátnou prázdnotu architektury v méně příznakovém médiu malířství“ (ibid.). Ploché pozadí, z něhož vystupují středověcí svatí, jakoby sotva oddělení od zdiva, jež

zdobí, stále více mizí, až se prostor za ním prohloubí do nekonečna. Jsou vynalezena pravidla perspektivy a díky propracovanému a epochálnímu kouzelnickému triku jsou tři rozměry, dostupné lidskému stereoskopickému vidění, zredukovány na dva a reprodukovány v jednom plánu malířského zobrazení reality.

Tendence k vizuálnímu napodobování prostoru se samozřejmě neobjevila přes noc. Sto let před Brunelleschiho průlomem již Giotto za pomoci hry stínů nejen formoval své postavy ve třech rozměrech, ale byl si stejně jako Duccio ze Sieny také vědom, že rovnoběžky se v úběžníku perspektivy sbíhají (Kemp 1990: 9–10). Řada italských malířů 14. století už se vzrůstající sebedůvěrou směřovala k zobrazování perspektivní hloubky, zatímco v Nizozemí přispívala pečlivá pozornost vůči světelným efektům a zřašení látek k dalšímu posílení realistického efektu. V roce 1413 či dříve ale Filippo Brunelleschi zjevně objevil či spočetl, že pokud se všechny rovnoběžky ležící kolmo k přednímu vertikálnímu plánu obrazu sbíhají v konkrétním úběžníku horizontu a pokud se všechny předměty nacházející se mezi plánem obrazu a úběžným bodem adekvátně zmenšují a perspektivně krátí, výsledný obraz se bude podobat tomu, co lidské oko vnímá trojrozměrně.

Příroda běžně nenabízí rovné horizontální linie v různé výšce nad zemí a není to pochopitelně ani případ dlaždic, které znovu a znovu demonstrují jev perspektivní geometrie. Zato architektura tímto případem je. Krom toho Brunelleschi, jenž se v průběhu 15. století proslavil jako jeden ze zakladatelů perspektivní malby, sám nebyl malíř, nýbrž architekt, a první zaznamenaný výskyt užití nové „vědy“ je jeho drobná desková malba zobrazující baptisterium sv. Jana Křtitele ve Florencii.

Malba se nedochovala a zakládající moment perspektivního malířství je tak doložen jen textem. Antonio Manetti zachytil tuto událost v Brunelleschiho životopisu, napsaném pravděpodobně v osmém desetiletí 15. století. Manetti se narodil v roce 1423, zhruba deset let po události, kterou s takovou přesvědčivostí líčí. Jestliže do té doby tato událost nabyla až mytické povahy, může to být způsobeno tím, že tradice obvykle tíhnou k tomu, vynalézat okamžik vlastního původu (Damisch 1994 [1987]: 75).

V roce 1436 Leon Battista Alberti věnoval Brunelleschimu italské znění svého pojednání *O malbě*, v němž vykládá principy realismu obecně a realismu perspektivního zvlášť. Vynález, jež Alberti Brunelleschimu připisuje ve věnování, je kupole katedrály Santa Maria del Fiore, první svého druhu, postavená mezi roky 1420 a 1436. Obraz baptisteria Alberti nezmiňuje. Je ale možné, že vnímal Brunelleschiho zakladatelskou roli jako natolik samozřejmou, že nepovažoval za nutné ji výslovně zmiňovat; své věnování totiž uzavírá slovy: „Nejraději bych byl uveden na pravou míru Vámi, než abych byl kritizován pomlouvači“ (Alberti 1991 [1435–1436]: 35).<sup>2</sup> To naznačuje, že Brunelleschi byl považován za znalce.

Manettiho výklad je, jak se vzhledem k tématu sluší, konkrétní a podrobný:

Nejprve svůj systém perspektivy předvedl na malé deskové malbě o velikosti asi půl čtverečního *braccia*.<sup>3</sup> Zobrazil kostel San Giovanni ve Florencii, kolik z něj lze vidět pohledem zvenčí. Než začal malovat, postavil se podle všeho asi tři *braccia* dovnitř hlavního portálu katedrály Santa Maria del Fiore. Malbu provedl tak pečlivě a jemně, a pokud jde o barvy černého a bílého mramoru, tak přesně, že by to žádný malíř miniatur nesvedl lépe. Namaloval tu část piazzy, kterou může oko najednou zahlédnout, totiž na levé straně před budovou bratrstva Misericordia až po klenbu a roh ovčího trhu, a na pravé straně, kde je sloup sv. Zenobia, až po roh slaměného trhu, a to vše, co je z takového odstupu vidět. A tam, kde se zdi, které maloval, tyčily na pozadí oblohy, a musel tedy zobrazit vzduch, nanasl leštěné stříbro tak, že se v něm odrážely přírodní vzduch a obloha, ba dokonce bylo na stříbrném povrchu vidět, jak se pohybují oblaka, když zafouká vítr. (Manetti 1970 [asi 1480]: 42–45)<sup>4</sup>

<sup>2</sup> [Pozn. překl.: Překlad vlastní, konzultován český překlad Alberti 1947 [1435–1436]: 13.]

<sup>3</sup> *Braccio* je o něco málo více než 58 cm, takže každá ze stran deskové malby byla patrně menší než 30 cm.

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Překlad do češtiny vznikl podle anglického převodu, který byl autorou upraven s ohledem na italský originál.]

Desková malba se nezachovala, budovy však ano. Podle Manettiho výkladu se Brunelleschi postavil na určité místo v katedrále a pak s důkladnou přesností zpodobnil vše, co bylo z daného bodu viditelné, včetně černých a bílých vzorů zdobících baptisterium. Tento pohled zahrnoval i piazzetu v popředí a tři strany šestiúhelné budovy, jednu obrácenou k němu a dvě ustupující do pozadí, z okolí jen to, co umožňuje zhlédnout vstup katedrály. Úběžník perspektivy byl patrně zastíněn baptisteriem samotným, avšak náznak ubíhajícího prostoru za ním stejně jako důkladná překážka v podobě budovy samotné coby obalu prostoru by zřejmě potvrdily správnost Lacanova argumentu, že technika perspektivní malby umožňuje ve dvou rozměrech odkazovat k třírozměrné prázdnotě, která značí nepřítomnost ztraceného objektu reálna. Jestliže se Brunelleschiho kolmice sbíhají, jak se zdá pravděpodobné, u vchodu do baptisteria, pohled oka by v tom případě byl vztažen ke vstupu do tajuplného prostoru skrývajících se uvnitř.

### PRAVDA V MALBĚ

Když však měl Brunelleschi namalovat oblohu, narazil na živel, který se perspektivnímu malířství zjevně tak dobře nepoddával. Jak by mohlo být samo nekonečno, vymykající se dosahu rovnoběžek, zachyceno takovýmto geometrickým uchopováním prostoru? „Jak by,“ krom toho, „mohlo být zobrazeno v jednotlivých rysech těleso, které nemá žádné obrysy?“ (Damisch 1994 [1987]: 94). Leonardo později zjistil, že striktně perspektivní malba naráží na obtíže při zachycování rozmlžených forem, jako jsou voda či kouř (Kemp 1990: 50). Již v okamžiku svého zrodu tedy nová malířská věda čelí svým vlastním limitům. Skutečná podoba oblohy byla na Brunelleschiho deskové malbě uchopena za pomoci zrcadel.

Manetti upozorňuje i na další omezení, jež jsou geometrické perspektivě vlastní. Divák musí na malbu pohlížet ze správného místa proti perspektivnímu úběžníku obrazu. Plně trojrozměrný dojem se navíc dostavuje pouze při monokulárním pohledu: abychom viděli předměty správně vystupovat z jejich pozadí, musíme

jedno oko zavřít. Brunelleschiho provedení bralo toto vše plně v úvahu. Manetti konstatuje:

Protože u takového obrazu je nutné, aby si malíř na počátku zvolil jeden bod, z něhož se musí na scénu dívat, přičemž bere v úvahu délku a šířku stran, jakož i svůj odstup, aby při pohledu na ni neudělal žádnou chybu (protože každá odchylka od zvoleného bodu by změnila také to, co se oku nabízí), nechal Brunelleschi do deskové malby udělat díрку v určitém bodě kostela San Giovanni, na který se zaměří oko každého, kdo by jej chtěl malovat, jakmile se zadívá přímo od hlavního portálu katedrály Santa Maria del Fiore. Dírka byla na straně s malbou nepatrná jako hrášek, ale na druhé straně se rozšiřovala jako pyramida nebo jako ženský čepce asi až do průměru dukátu nebo jen o něco málo většího. A každého, kdo se na obraz chtěl podívat, žádal, aby se díval jedním okem dírkou zpoza jeho odvrácené strany – tam, kde byla větší –, a zatímco díрку jednou rukou přibližoval k oku, aby druhou nastavoval malbě ploché zrcadlo, takže se v něm odrážela. Zrcadlo se mělo držet ve vzdálenosti, která v malých *bracciích* odpovídala víceméně rozestupu v běžných *bracciích* mezi místem, kde asi tak při malbě stál malíř, a kostelem San Giovanni. Když se na obraz člověk díval za těchto okolností, tedy dírkou, pak leštěné stříbro, piazza samotná a všechno ostatní vyvolávalo dojem, že vidí pravdu samu. Já sám jsem měl tuto malbu kdysi mnohokrát v rukou a viděl ji, a mohu to dosvědčit. (Manetti 1970 [asi 1480]: 44–45)

Být práv Brunelleschiho drobné deskové malbě byl, jak se sluší na ustavující historický okamžik, značný výkon. Diváci, kteří chtěli spatřit pravdu samu, museli stočit jedno oko za zadní stranu deskové malby tak, aby zároveň mohli vidět její přední stranu s malbou, odrážející se v zrcátku, které mu nastavují druhou rukou ve vzdálenosti přizpůsobené tak, aby se rovnala umělcově původní vzdálenosti od budovy baptisteria. Jen tímto způsobem měli zaručeno, že spatří to, co viděl a na obraz přenesl Brunelleschi, a že to uvidí trojrozměrně. Lze předpokládat, že bylo též nutné nastavit desku tak, aby se obloha řádně odrážela v leštěném stříbře.

Proč celý tento komplikovaný postup? Zjevně proto, aby bylo zajištěno, že se diváci budou dívat jen jedním okem, z přesně určené vzdálenosti, přímo do bodu perspektivního úběžníku, který by v ideálním případě měl být v jedné rovině s divákovým okem. Za takto stanovených podmínek, a právě jen za nich, se na obraze zjevila pravda.

### ILUZE A REALITA

Či přesněji řečeno, pravda se vykouzila. Iluze pravdivého zobrazení se musela zdát zázračná. Manettiho uměřený popis patrně nečiní zadost momentu vzrušení, který musel nastat. Avšak komplikovaný rituál s obrácenou deskovou malbou a zrcadlem nemůže nechat nikoho na pochybách ohledně rozdílu mezi iluzí a realitou.

Nicméně zrcadlový obraz oblohy v leštěném stříbře, který závisel na aktuálním počasí, svou úlohu na obraze sehrával pouze jakožto odraz. Musel mít zásadní význam pro zdůraznění antiteze mezi obrazem a světem, jež odrážel, a to právě proto, že zásadně dekonstruoval distinkci mezi skutečností na jedné straně a malbou na straně druhé. Hubert Damisch, jehož lacanovské analýze původu perspektivy má interpretace této události za mnohé vděčí, upozorňuje, že to, co Brunelleschi předvedl, možná navzdory svému záměru, byl rozdíl mezi pravdou a skutečností (Damisch 1994 [1987]: 139–140). Pravda existuje v kultuře, na rovině označujícího, v tomto případě v podobě malby označující budovu. Ale skutečnost, že obraz vypadá věrohodně pouze za určitých podmínek viditelnosti či že výskyt pravdy je omezen pravidly, jež ji umožňují, naznačuje, že mezi nebem a zemí je více věcí, než kultura dokáže jednoduše popsat.

Brunelleschi dál bojoval s těžkostmi při zobrazování oblohy, která přísně vzato nemohla být zahrnuta do mapy prostoru poskytované geometrickou perspektivou, ale přesto jí bylo třeba, aby zachycovala horizont a úběžník perspektivy samotné. Později už malíři při uplatňování těchto principů pochopitelně nebyli tak striktní. Již ke konci století Leonardo dospěl k názoru, že pokud

se pravidla dostanou do rozporu s pravděpodobností, musejí jít stranou. Jakmile byla geometrie pevně monokulární perspektivy ustavena a plně osvojena, mohla být také, pokud to sloužilo svěmu účelu, ignorována (Kemp 1990: 49–50, 96–97).

My se však nacházíme v rané fázi. Jak zaznamenává Manetti, při druhém provedení perspektivní malby našel Brunelleschi jiné řešení. Tentokrát zachytil Piazza della Signoria a okolní budovy. Protože se jednalo o podstatně větší deskovou malbu, neohrabané procedury se zrcátkem se vzdal. Tam, kde v předchozím případě umístil leštěné stříbro, aby odráželo oblohu, ukončil nyní desku podélnou linií střech a malbu umístil tak, aby na ni bylo možné pohlížet na pozadí skutečného nebe (Manetti 1970 [asi 1480]: 44–47). Ačkoli to Manetti nezmiňuje, teoreticky by mělo být možné postavit se do správného místa a za předpokladu, že vzdálenost odpovídá, srovnat plochu obrazu s jeho předlohou, takže výřez zobrazení dokonale koresponduje se skutečnou linií střech a oblohu nad nimi tvoří skutečné nebe. Avšak podmínkou této pozoruhodné ukázky věrohodnosti by bylo, že obraz na úrovni budov zastíní skutečnost samu. Uviděli bychom pravdu obrazu, ale jen na úkor reality, již měl být pravdivou reprezentací. Představovaná scéna nabízí pravdu, *nebo* realitu, pravdu a *vedle* ni realitu, nikoli však obojí současně.

Obraz coby označující v tomto případě tak jako vždy nahrazuje to, co zobrazuje. Označující zaujímá místo označovaného, či jak by řekl Jacques Derrida, „odkládá“ je a tím znepřístupňuje, ať jako přítomnost či jako ideu (Derrida 1993 [1968]). Jakkoli dokonale napodobuje to, co bychom měli vidět, Brunelleschiho minuciózní napodobenina realitu Piazza della Signoria odsouvá. Přesnost nápodoby je vskutku právě tím, co scenerii samotnou zakrývá. Méně precizní podoba by bezpochyby linií střech zahlednout umožnila.

### REALITA A REALNO

Piazza, realita, kterou můžeme spatřit v nepřítomnosti její dvou-rozměrné nápodoby, není skutečností. Realita tohoto náměstí,

budov, stejně jako jejich Brunelleschiho zpodobnění, jsou dalšími instancemi kultury, jakkoli v odlišném materiálu. Oproti tomu reálno ve smyslu, v jakém zde tento výraz používám, je zbytkem organického, který vzdoruje pojmenování, zobrazení či včlenění do řádu kultury.

Brunelleschiho druhá desková malba především ukazuje, že jakákoli kulturní forma, jakkoli věrná realitě, má svá omezení a okraje. Naznačuje, že kultura je vždy v jistém smyslu vydělená z toho, co ji nevyhnutelně přesahuje a co představuje její motivaci. Narážíme zde na tři odlišná označující: kulturu, realitu a reálno. Za (kulturní) deskovou malbou je (kulturní) realita, piazza, kterou desková malba paradoxně zneviditelnuje; avšak vně kultury jako celku leží to, co nemůže být spatřeno z jejího nitra. Kultura sama představuje určitý ozdobný rám, výřez, který rámuje reálno.

### PROSTOR V KRABICI

Formální omezení perspektivizovanou malbu nezastrašila ani nezpochybnila, a tak šla tato malba od úspěchu k úspěchu. Ve *Zvěstování* Carla Crivelliho z roku 1486 rozděluje stěna obydlí Panny Marie plán obrazu na dvě poloviny. Kolmice tvořené pravoúhlými formami ulice a říms se dokonale sbíhají v zamřížovaném okně v městské hradbě právě pod místem Božího zjevení (viz obrázek 1). Panna Maria zatím prodlévá v bohatě dekorovaném domě s kazetovým stropem v horním patře, jenž přitahuje pohled k témuž místu Boží přítomnosti. Venku prosí svatý Emidius o svolení předložit Panně Marii zmenšený model obce Ascoli, rovněž zpodobněný v perspektivním zobrazení, který má oslavit právo autonomie a samosprávy, udělené městu o čtyři roky dříve papežskou bulou *Libertas Ecclesiastica* při oslavě Zvěstování. Zatímco holubice zvěstuje Boží vzkaz Panně Marii, představitel města, stojící na mostě, čte papežskou zprávu, doručenou poštovním holubem. Celý obraz se jeví dokonale trojrozměrně, stojíme-li přímo naproti jeho středu a pozorujeme-li jej s jedním okem zavřeným. Odstraněním dveří domu Panny Marie a ukončením kamenného dláždění ve stejné úrovni vzniká svého druhu jeviště, či spíše tři



Obrázek 1. Carlo Crivelli (asi 1430/1435 – asi 1495), *Zvěstování se sv. Emidiem* (1486)



strany krabice, v níž prostor perspektivně ustupuje, kam až oko dohlédne.

V Holandsku sedmnáctého století se celá jedna malířská škola věnovala zobrazování sakrálního prostoru prázdných chrámů, odpoutávajíc se často od geometrie naddimenzováním prostoru klenby, aby zachovala vertikály bočních zdí a sloupů. Jiná škola se zhruba ve stejném období zaměřovala na domácí interiéry a zachycovala efekty světla dopadajícího skrz velké skleněné tabule oken, v té době již snadno finančně dostupné středním vrstvám, přičemž rámy dveří na těchto malbách uzavírají pohled do místností, který zároveň zpřístupňují. Také rodinný život má svá tajemství, svá soukromá zákoutí. V 50. letech sedmnáctého století dokonce Samuel van Hoogstraten vložil model celého domku do malé krabice a předložil ji divákům, aby si mohli domeček prohlížet skrze štěrbiny na každé straně, podobně jako tomu bylo v případě Brunelleschiho první deskové malby; chodby zde ustupují do neviditelných prostor, které se zdají zázračně mizet za hranicemi krabice samotné.<sup>5</sup>



Obrázek 2. Canaletto (1697–1786), *Horní tok Velkého kanálu* (1738)

<sup>5</sup> Kukátko Samuela van Hoogstratena, Národní galerie, Londýn.

Italská renesanční architektura v architektuře pomocí iluzivní výmalby otevřela nové prostory uvnitř existujících sálů a barokní stropy díky ní vystoupaly do nebes. Jestliže se mezitím rozvolnilo přísné pravidlo požadující, aby bylo oko pozorovatele sladěno s perspektivním úběžníkem, logika zobrazení od pozorovatele nadále vyžadovala zaujetí konkrétního stanoviště, a omezovala tak prostorové podmínky, za nichž optická perspektivní iluze funguje. V osmnáctém století závisejí Canalettova třírozměrná městská panoramata na úběžnících a kolmicích tvořených čarou budov a jejich odlesky na vodní hladině, takže stanoviště pozorovatele mnohdy ničím nepodpíráno čarovně pluje v prázdnotě (viz obrázek 2).

## GRAMATICKÉ ČASY

Brunelleschiho následovníci zjevně nesdíleli jeho pochybnosti ohledně oblohy, zobrazení konkrétního počasí, jakkoli klidného, si nicméně žádalo svou daň. Leštěné stříbro deskové malby baptisteria sv. Jana Křtitele ukotvilo obraz v bezčasé přítomnosti: momentální počasí poskytlo neměnnému baptisteriu aktuální pozadí. Tímto sofistikovaným způsobem Brunelleschi v podstatě dobyl čas i prostor a prostřednictvím umění prázdnotu baptisteria obklopil jistou trvalostí. Bez ohledu na proměny počasí svědčila tato desková malba o civilizující schopnosti architektury zachytit ztracený objekt.

V tom ohledu se v Brunelleschim uchovalo něco z pozdně středověké tradice, v níž svatí stojí navěky ve svých nikách na pozadí zlatých nebes či v níž se události Starého a Nového zákona odehrávají současně. Fra Angelico ve *Zvěstování* z počátku 30. let patnáctého století, celých dvacet let po Brunelleschiho objevu, stále zobrazuje lem oděvu archanděla Gabriela a okraj hrotů jeho křídel, jak vyčnívají do prostoru, v němž jiný anděl ve stejném odění vyhání Adama a Evu z ráje.<sup>6</sup> Vtělení Páně zvrátí důsledky prvotního hříchu a smysl křesťanské zvěsti je včleněn do nekonečného bezčasí tak, že se vyhnání a zvěstování odehrávají

<sup>6</sup> Nyní v madridském Pradu.

současné na ploše jediného obrazu. Crivelliho *Zvěstování* využívá této konvence jiným způsobem: církevní kalendář, který každoročně znovu uvádí biblické události, připouští, aby společně s Boží zvěstí spadala vjedno papežská poselství.

Avšak nová věda perspektivy, oddaná v malbě jinému druhu pravdy, totiž věrnosti tomu, co oko skutečně vidí, brzy rozpoznala nezbytnost manifestovat čas samotného aktu hledění. U Canaletta bude například brzy možné rozpoznat nejen roční, ale také denní dobu. A co je podstatnější – jelikož v jistém smyslu víme, o jaké roční období se jedná v případě *Zvěstování* –, Canaletto zobrazuje oblohu tak, jak mohla být spatřena v konkrétní jedinečný (byť pravděpodobně imaginární) okamžik.

Perspektiva tak zužuje možnosti ještě v jiném ohledu. Řečeno jazykem lingvistiky, od obrazu se stále více očekává, že si zvolí svůj gramatický čas. Je-li zvěstování jedinečnou historickou událostí, jeho význam, jak se nám připomíná, se nekonečně opakuje v církevních svátcích i v životech nesčetných jednotlivců. Obraz zdůrazňující tento jeho význam tudíž nemá žádný specifický čas, naopak je schopen zahrnout minulost, přítomnost i budoucnost. Ale i když Canal Grande vypadá den za dnem stejně, Canaletto přesto přísně vzato zachycuje oblohu v konkrétní unikátní okamžik. A stejně tak zobrazuje právě *tyto* gondoliéry provádějící *tyto* činnosti v *tomto* konkrétním okamžiku, jak by je na momentce zachytilo oko objektivu.

### ARNOLFINIHO PORTRÉT

Jen dvě desetiletí po Brunelleschiho pozoruhodném objevu, aniž by však vůbec tušil, že k němu došlo, dospěl Jan van Eyck v *Arnolfiniho portrétu* vlastní cestou k čemusi velice podobnému (viz obrázek 3). Zde se kolmice úplně nesbíhají v jediném úběžníku, třebaže kompozice linií vede oko diváka směrem k lesklé ploše zrcadla na zadní stěně. Malba naznačuje, že prkna podlahy pokračují před čelní plán obrazu, a nabízí tak optickou iluzi, že s párem na obraze sdílíme totožný domácí prostor. Věrnost zachycení hry světla na jednotlivých površích, látky, kovu, dřevu, je pozoruhodná.



Obrázek 3. Jan van Eyck (asi 1395–1441), *Svatba manželů Arnolfiniových* (1434)

Van Eyckův portrét očividně oslavuje zasnoubení Giovanniho Arnolfiniho s Jeanne Cenami(ovou) roku 1434 (Hall 1994). Obchodník je zachycen v okamžiku, kdy skládá slib, s pravicí zdviženou stejným způsobem, jako je tomu zvykem u amerických

soudů moderní doby. Spojené ruce páru indikují povahu slibu a lože v pozadí (Jeannin oděv se lůžka přímo dotýká) staví na odív zámožnost a společenský status páru a zároveň odkazuje k sexuálnímu rozměru manželského svazku. Dva svědci se objevují jako drobné figurky ve vypouklém zrcadle, visícím za oběma postavami páru, jejichž záda se v zrcadle odrážejí, a van Eyckův formalizovaný podpis na stěně nad zrcadlem zaručuje nejen autorskou atribuci malby, ale také umělcovu přítomnost při obřadu: „Johannes de eyck fuit hic [Jan van Eyck byl zde] 1434.“ Portrét se zjevně soustředí na smlouvu uzavíranou párem, jakkoli pravděpodobně nepředstavuje oficiální certifikát stvrzující svatební obřad, jak se domníval Erwin Panofsky (1953: 201–203).

Je *Arnolfiniho portrét* místem touhy v lacanovském smyslu? Ne snad na první pohled. Prostor oddělující obě postavy, mužova ruka, která podpírá, ale nedrží ženinu, nemluvě o záplavě teplého ošacení, to vše se zdá naznačovat podstatně formálnější povahu jejich vztahu. Jestliže Jeanne zaujímá postoj s očima sklopenýma k zemi po způsobu cudných nevěst 19. století, Giovanniho výraz je dokonale neproniknutelný: asketický, chladný, dokonce odměřený, odpovídající vážnosti dané chvíli. A přesto možná můžeme zachytit stopu touhy právě v tom, co zůstává nevyřčeno: v rozpojenosti mezi zjevnou intimitou soukromého prostoru, naznačenou odkopnutými dřeváky a přítomností lůžka, na jedné straně, a neproniknutelným výrazem obou manželů, kteří se vyhýbají vzájemnému pohledu, na straně druhé. Začíná se zde utvářet toužící niternost, vnitřní prostor chybění, nedostupný divákovi a snad i postavám obrazu samotným?

Van Eyck brilantně vyřešil jednu z potíží perspektivního malířství, totiž omezení tím, co může divák vidět z určitého úhlu pohledu. Zrcadlo umožňuje 360stupňový rozhled díky tomu, jak jeho vypouklý povrch zrcadlí všechny podrobnosti vybavení protější stěny interiéru místnosti, včetně lavice pod oknem a okenic zakrytých *Arnolfiniho* postavou, stejně jako druhého okna, jež osvětluje postavu Jeanne Cenami(ové), vytvářejíc tak hluboké stíny v záhybech její vlečky, což je jedním z nejvýraznějších zdrojů realističnosti obrazu.

Opět zde však nastupuje daň, kterou je nutno za překonání daných omezení zaplatit. Obraz v zrcadle neodráží divákovu postavu. Vzhledem k tomu, že našemu pohledu na scénu nestojí nic v cestě, měli bychom být správně coby diváci vidět mezi postavami svědků a oddávaným párem, případně na místě, kde stojí svědci, přičemž jedním z nich je zřejmě malíř. Odraz v zrcadle, jenž celý prostor zobrazuje, však jednoznačně ukazuje, že my jakožto diváci se v něm nenacházíme.

Samozřejmě že ne! Okamžik vzniku malby je přesně datován nápisem. Jde o rok 1434. Gramatický čas je určen též. Jan van Eyck „fuit hic“, byl zde. Jde o prostý minulý čas dokonané, završené akce, historické minulosti, narativní čas (srov. „Elizabeth byla okouzlena“). Čtyři sta let předtím, než narativní zvyklosti románového vyprávění 19. století zapověděly přímé oslovení čtenáře (jenž je přitom *raison d'être* románového textu), neboť by takový přímý odkaz narušil iluzivní výstavbu vyprávění, malba již dávno uzavorkovala jakékoli poukazy k subjektu adresáta, diváka, jemuž se přitom postavy, místnost a zrcadlo zjevně prezentují.

Touha zobrazená, či spíše nezobrazená na *Arnolfiniho portrétu* tak nabývá specifického statusu. Je zpřítomněna přímo před našima očima tak, že se nám nabízí úhel pohledu vytvořený takřka dokonale perspektivní technikou a dostáváme pobídku, abychom si představili, že stojíme na téže podlaze jako zobrazený pár a můžeme se dotknout látky jejich šatů. Zároveň je ale tato touha nepřítomná, jelikož tento optický klam zakoušíme ve vztahu k události, která samu sebe prohlašuje za završenou a skončenou. Malba nám dává najevo, že van Eyck viděl scénu na vlastní oči a reprodukoval ji štětcem včetně svého odrazu v zrcadle, který jej zachycuje, jak se na scénu dívá. Jeho prohlášení dotvrzuje její ukončenost: „Jan van Eyck byl zde.“ Realismus malby obsahuje cosi z toho, co Roland Barthes popsal jako poněkud hrozivý nádech, „který má každá fotografie jakožto navracení mrtvého“ (Barthes 1994 [1980]: 17). V důsledku toho obraz dráždí naši touhu tím, jak odkazuje k prvkům reálna, navozeným prostřednictvím implicitně zobrazeného sexuálního vztahu, a jak je současně pohřbívá. Jako scéna přítomnosti i absence se prostor stvořený malbou pro diváka sám stává místem touhy.

Mám za to, že perspektiva sehrává v tomto procesu specifickou roli. Na jednu stranu vede perspektivní malba k tomu, že vymazává rovinu plátna i povrch malby, který přitom perspektivní iluzi vytváří. Navozuje v nás pocit, že teď a tady se nacházíme tam a spolu s umělcem vidíme to, co vidí on. Ve své malířské příručce o věrohodnosti Alberti zdůrazňoval, že sám vždy začíná malovat tak, že nakreslí obdélník, „jenž je mi jakýmsi otevřeným oknem, jímž se má vidět výjev“ (Alberti 1947 [1435–1436]: 41). Leonardo hlásal, že obraz je předmět viděný skrz průhledné sklo (Damisch 1994 [1987]: 239). Divák pak zastupuje čtvrtou stěnu trojstěnné prostorové krabice, již perspektivně ztvárněný obraz podle Leonarda je. Na druhou stranu je však povrch malby zároveň překážkou znemožňující divákovi na jeviště vstoupit, případně naopak bránící vpádům známek vypovězeného reálna do divákova světa. V tomto smyslu je malba sama čtvrtou stěnou jeviště. Povrch malby dává zřetelně najevo, že obraz je jen obrazem, typem označujícím. V případě *Arnolfiniho portrétu* vymazávají tahy štětce samy sebe, napodobujíce co nejvíce texturu látky, povrch dubové desky pokryté malbou je nicméně prostorem van Eyckova podpisu a také minulého času, jenž udržuje touhu na místě, kam patří. Tímto místem je prostor malby.

## PROBLÉMY

Poměrně komplikovaná otázka, kterou se v tomto článku zabýváme, zní v zásadě takto: Jestliže je veškeré umění prostorem touhy, jakým způsobem se tato touha vzbuzuje specificky v perspektivní výtvarné reprezentaci pravdy a do jisté míry i v její literární analogii, realistickém románu 19. století? A obecněji, jaká je povaha vztahu mezi těmito kulturními formami a reálnem?

Má provizorní odpověď na první otázku se opírá o souhrn pravděpodobnosti, úhlu pohledu, gramatického času a povrchu malby. Perspektivní malba vzrušuje diváka tím, že současně cosi poskytuje i odpírání. Zprv nabízí realističnost, a vylučuje tím skutečnost; tak je tomu v případě Brunelleschiho jemně zdobené deskové malby. Zadruhé skrze perspektivu omezuje to, co lze spatřit,

na specifický úhel pohledu, takže určitá část prostoru vymezeného malbou je vždy zastřena, vyloučena a skryta. Každý zisk s sebou nese ztrátu. *Arnolfiniho portrét* rozšiřuje omezené pole divákova pohledu pomocí zrcadla, avšak současně tím explicitně vylučuje fyzickou přítomnost diváka v zobrazené scéně. Zatřetí, zachycuje-li malba událost, pak ji prostřednictvím perspektivy zasazuje do minulosti, zároveň ale navozuje dojem, jako by zobrazený minulý okamžik byl přítomností, aniž by však tuto přítomnost sám nahrazoval. A konečně, tím, jak současně akcentuje i popírá povrch malby, dráždí nás příslibem nezprostředkovaného přístupu ke světu vymykajícímu se slovům jen proto, aby vposledku zdůraznil, že zdrojem tohoto přímého přístupu je obrazový znak a že jde o účinek disciplíny neméně komplikované a vázané pravidly, než je tomu u syntaxe.

Kde se pak ve vztahu k těmto kulturním výtvorům, které se samy hlásí k realismu, nachází reálno? Samozřejmě kdesi za clonou – a touto clonou jsou právě *ony výtvary*. Známkami vypovězeného reálna jsou právě ona zakrytí, utajení a výpustky, včetně neukázání divákova těla, stejně jako minulý gramatický čas a povrch malby, které slouží jako diskrétní značky „zákazu vstupu“ u otvorů i špehýrek, které slibují přístup do naznačených, ale nikdy nespátrých prostor.

## NEVIDITELNÝ UMĚLEC

V osmé kapitole Dickensova *Ponurého domu* následují Esther Summersonová a Ada Clareová poněkud neochotně paní Pardigglovou do přízemního pokoje cihlářova příbytku. Esther scénu popisuje perspektivou ich-formy:

Kromě nás byla v té vlhké tísnivé jizbě nějaká žena s modřinou kolem oka, která u ohně kojila ubohoučké miminko, lapající po dechu; nějaký muž, celý umazaný od hlíny a od bláta, s velice zpustlým vzezřením, se rozvaloval na zemi a pokuřoval z dýmky; jakýsi mladý silák zapínal psí obojek a nějaké kurážné děvče se pokoušelo cosi prát ve strašně špinavé vodě. Všichni se po nás podívali, když jsme vešli

dovnitř, a zdálo se, že ta žena se obrátila obličejem k ohni, jako by chtěla skrýt pohmožděninu kolem oka, ale nikdo nás neuvítal. (Dickens 1980 [1853]: 128–129)

Následná marná snaha paní Pardigglové dorozumět se s kterým-koli ze členů tohoto osazenstva, jemuž předčítá z mravoučné knížky, se stává předmětem Dickensova satirického výsměchu středostavovské blahosklonnosti.

Esther „vyobrazuje“ scénu zjevně z pozice návštěvníka, který právě vstoupil do dveří a k němuž lidé v místnosti vzhledli. Krb musí být na opačné stěně, neboť žena s modřinou kolem oka se k němu odvrací směrem od příchozích; stanoviště ostatních postav nejsou blíže určena.

První vydání románu ilustroval Hablôt K. Browne pod pseudonymem Phiz. Phizova ilustrace této scény ukazuje postavy přesně tak, jak je popsala Esther, rozestavené po pokoji ve zcela pravděpodobných pozicích; zachycuje také Esther a Adu, které vstoupí vše do místnosti pohlíží na přítomné postavy, a paní Pardigglovou s pěti dětmi a další dvě postavy za nimi, jimiž jsou „mladíkovi kamarádi, které jsme přilákali do dveří“ (ibid.: 129). Phiz tak změnil perspektivu čtenářova pohledu, takže vidíme i Esther, „umělkyni“. Namísto abychom si epizodu představovali z Estheřiny pozice, jak nás k tomu vybízí románové vyprávění, vidíme ji nyní z pohledu třetí osoby, která jako by stála na opačné straně pokoje.

To je zcela pochopitelné: část komického účinku scény, jež následuje, je dána nečekaným přelidněním skrovného prostoru příbytku, způsobeným milosrdnou návštěvou paní Pardigglové. Aby tomuto komickému efektu ilustrace učinila zadost, musí zachytit všechny přítomné postavy. Navíc v průběhu toho, jak Esther píše, jí románový narativ často nahlíží přes rameno, a svou ironií tak umožňuje čtenáři vidět za omezení daná její vyprávěcí perspektivou.

Co z naší nové perspektivy na Phizově ilustraci nevidíme, je Phiz sám. Jak jinak! Divák pohlíží z perspektivně uzpůsobeného místa umělce samého a vidí to, co umělec zobrazuje. Na této kresbě se nevyskytuje žádné zrcadlo – a není ho tu ani třeba. Hledisko

diváka v perspektivním zobrazení, předepsané Brunelleschiho experimentem a Albertiho teorií, je zcela totožné s hlediskem malíře, i když obě scény a jejich perspektivy jsou fiktivní.

## DVORNÍ DÁMY

Nalezneme však výjimky.

Diego Velázquez jakožto králův komoří, a proto také správce královské obrazárny na dvoře Filipa IV., znal *Arnolfiniho portrét*,



Obrázek 4. Diego da Silva Velázquez (1599–1660), *Dvorní dámy* (1656)

který byl v roce 1656, kdy namaloval *Dvorní dámy* (viz obrázek 4),<sup>7</sup> součástí španělské královské sbírky. Velázquez byl fascinován zrcadly a deset jich vlastnil (Kemp 1990: 105).

Prvotní dojem z tohoto obrazu musel být jistě ten, že reprezentuje realitu samu. Díky první malířově biografii z pera Antonia Palomina z roku 1724 známe až na dvě všechna jména postav na obraze. Následné bádání nejen potvrdilo historickou existenci a totožnost těchto osob a přesně určilo komnatu královského Alcázaru, v níž byl obraz namalován, ale identifikovalo dokonce díla visící na zadní stěně komnaty. Jak vypráví Palomino, pětiletá infantka Margarita je doprovázena svými dvorními dámami, palácovým trpaslíkem Marim Bárbolou a mastifem tak poslušným, že zůstává netečný dokonce i tehdy, když se mu dostává kopance od dvorního liliputána Nicoly Pertusata (Palomino 1987 [1724]: 164–165). Odrazy v zrcadle na zadní stěně místnosti, odlišeném od okolních obrazů zkosenými okraji a šedomodrým leskem, představují krále Filipa a jeho druhou ženu Marianu.

Palomino uvádí, že král jednal s Velázquezem jako s přítelem a důvěrníkem a často za ním přicházel, aby jej sledoval při práci. Filip byl oprávněně ohromen malířovým věrným zachycením skutečnosti na obraze. Jednou dokonce v domnění, že hovoří k malíři, omylem promluvil na obraz, který stál v místnosti napůl ponořený ve stínu: „Cože? Ty jsi stále ještě tady? Copak jsem tě už nepropustil?“ (ibid.: 152). Král, královna, infantky a jejich dvorní dámy často chodívali umělce při práci na *Dvorních dámách* pozorovat, „považující to za rozkošnou zábavu a potěšení“ (ibid.: 166). Obraz tedy zachycuje jedno z těchto neformálních setkání, přičemž se mu brilantně, ale zároveň s úctou daří zbavit se škrobených formalit žánru královského portrétu. Současně si Velázquez zobrazením sebe sama při práci taktně, leč rozhodně jakožto umělec nárokuje určité postavení u dvora.

Kunsthistorici 19. století byli tak ohromeni realističností obrazu a toho, jak zastihuje postavy jakoby nepřipravené, že jej při-

rovnávali k fotografii (Justi 1983 [1888]: 388). Těžko nemít pochopení pro německého kunsthistorika Karla Justiho, který prohlásil, že obraz jako by nabízel možnost cestovat v čase:

Zlatý rám se stává rámcem kouzelného zrcadlení, které smaže celá staletí, dalekohledem pro dívání se napříč časem, který dává nahlédnout do přízračného shonu obyvatel starého zámku. Na tomto obraze se žertovným způsobem zhmotňuje historikův ideál. (ibid.: 389–390)

Takové množství pravdy vyžaduje, zdá se, vlastní narativní ztvárnění. V Justiho podání seděl královský pár modelem a pro infantku poslali, aby jim poskytla drobné rozptýlení. V příchodu infantky a její družiny spatřoval král další portrétní námět a Velázquez na něm začal neprodleně pracovat. Paradoxně se tak jedná o obraz toho, jak vzniká obraz (ibid.: 387–389).

Připadá-li nám dnes tato historka z 19. století kuriózní, stojí za to si připomenout, že i moderní historik umění Jonathan Brown, jenž se výrazně zasloužil o pozornost, které se v současnosti *Dvorním dámám* dostává, považoval za hlavní rys obrazu to, že zachycuje konkrétní okamžik. Původně dokládal, že infantka se přišla podívat na Velázqueze při práci a požádala o sklenici vody. V tom okamžiku vstoupil královský pár a jednotliví členové zachycené skupiny jsou si různou měrou vědomi jeho přítomnosti (Brown 1978: 91). Později byl Brown přesvědčen, že mastif je jedním z královských loveckých psů a že Nicolas Pertusato se ho dloubnutím snaží probudit, aby královský pár mohl odejít dveřmi, které v pozadí drží José Nieto, králův komoří (Brown – Garrido 1998: 184).

## FOUCAULTOVO ČTENÍ

Výrazný vliv na současné uvažování o tomto obraze má však rovněž čtení Michela Foucaulta, který k malbě přistoupil z poněkud jiného hlediska. Upozorňuje, že můžeme sledovat, jak je infantčin pohled upřen k místu, kde musí stát královský pár, pokud se má jeho obraz odrážet v zrcadle pověšeném na zadní stěně. Ke stejnému místu je ovšem upřen i pohled portrétisty. Jestliže zdroj přirozeného

<sup>7</sup> Jak jsem se dozvěděla z rozhovoru o tomto obraze s Martinem Kaymanem, Susannou Rostas(ovou) a Julií Thomas(ovou).

světla, které tak výrazně ozařuje popředí, zabírá v podstatě celou pravou stranu obrazu, většina jeho levé strany je vyplněna tmavým pozadím plátna, jehož obsah je nám coby divákům utajen, neboť líc plátna nevidíme. Malíř chystající se pokračovat v práci na plátně bedlivě studuje svůj předmět, jímž je královský pár.

Skutečné téma této malby, svrchovaná moc, která obraz patrně ovládá a jejímuž pohledu malíř a infantka přitakávají, je tak zároveň přítomná i nepřítomná: přítomná skrze odraz v zrcadle, avšak nepřítomná na scéně, na niž pohlížíme, právě v tom smyslu, že to, co z ní vnímáme, je pouhým jejím odrazem. Jinak řečeno, krále a královnu samotné spatřit nemůžeme. Foucault se domnívá, že v tom ohledu je skutečným námětem obrazu v období, jež nazývá „klasické“, sama reprezentace, přičemž tato reprezentace je paradoxně prázdná. Královský pár, podnět i předmět malby, je současně viditelný i neviditelný, paradoxně „vypuštěný“ právě díky důvtipnosti zobrazení samého. Zatím malíř se štětcem zastaveným ve vzduchu mezi paletou a plátnem nemaluje, nýbrž se dívá, což je také podmínka, za níž jej jediné můžeme spatřit. Plátno obrazu jej našemu zraku skryje přesně v okamžiku, kdy na ně znovu začne nanášet malbu.

Plátno, které vidíme *my*, tedy ukazuje neviditelný obraz nepřítomného páru vytvářený malířem, který nemaluje. Vzhledem k tomu, že naše místo před plátnem zaujímají pyšní rodiče infantek, kde pak stojíme *my* jakožto skuteční diváci této scény? I *my* jsme pochopitelně vyloučeni. Foucault argumentuje, že postava ve dveřích, jediná osoba, která v celém procesu nehraje žádnou roli, zde vystupuje jako naše náhražka, aby se kruh pohledů uzavřel. Vzhledem k tomu, že náš pohled obsáhne *de facto* 360 stupňů, vidíme i svou vlastní roli: dvořana, který uctivě přihlíží – s kloboukem v ruce, mohli bychom dodat – v přítomnosti vyšší autority (Foucault 2007 [1966]: 9–18).

## UDÁLOST, NEBO MALBA?

Nepochybně jde o dosud nepřekonané čtení zobrazené události – a také nečekaně lacanovské v tom, jak je moc sama pojímána jako

objekt touhy. Paradox Foucaultova pojetí však spočívá v tom, že zatímco obraz popisuje jako *tematizaci* reprezentace, uniká mu jeho existence *jako* reprezentace. Jinak řečeno, Foucault přistupuje na výzvu obrazu číst jej jako událost, nikoli jako označující. Jeho výklad si všímá dvou z pojmů, jimiž jsem se zde zabývala, totiž perspektivního zobrazení a realističnosti, ale ignoruje obrazový povrch reprezentace. Nicméně pokud odoláme svodům realismu a zaměříme se na povrch díla, na neviditelnou čtvrtou stěnu, která nás odděluje od události samé, začne být zřejmé, že *Dvorní dámy* před nás kladou jinou obtíž: umělec stojí na špatném místě.

Esther nepopsala svou vlastní přítomnost v cihlářově příbytku; Phiz ji tam zobrazil, ale sám zůstal neviditelný, neboť jeho perspektiva má být, jak se rozumí, *tou* naší. Divák hledící na Brunelleschiho první deskovou malbu by viděl obraz baptisteria z umělcovy perspektivy a naproti, v úběžníku by byl otvor velikosti zrna čočky a možná, při správném světle, oka či oční zornice. Když van Eyck zobrazil v zrcadle svou přítomnost při události zachycené na *Arnolfiniho portrétu*, zjevně odložil štětec, ale stál přesně tam, kde by umělec musel stát, aby viděl scénu v souladu s pravidly perspektivního malířství: naproti faktickému úběžníku, zakrýváje tak diváka. Ale aby Velázquez viděl scénu, kterou zobrazil v *Dvorních dámách*, musel by stát tam, kam Foucault umisťuje královský pár, který je předmětem tolika pohledů: v perspektivně vyměřené pozici diváka.

Vzhledem k tomu, že přesně víme, o kterou místnost v královském paláci se jedná, lze toto místo určit. Naproti dvěma dveřím zachyceným na obraze vzadu se nacházejí dveře vpředu. Perspektivizovaný pohled vychází ode dveří napravo a jemu příslušející úběžník leží v otevřených dveřích na zadní stěně, v nichž světlo rámuje postavu královnina komořího Josého Nieta, jehož jméno po matce, které v souladu se španělským zvykem zařazoval za své příjmení, bylo Velázquez (Damisch 1994 [1987]: 438). Jak nám prozrazuje Palomino, rovněž umělec – králův komoří – užíval jméno po matce, tedy Velázquez, v souladu s andaluským zvykem, který Palomino považoval za bizarní (Palomino 1987 [1724]: 140).

Aby mohl Velázquez vidět infantku s jejím doprovodem z místa, z něhož je scéna zobrazena, musel by stát symetricky přes místnost naproti svému nepravděpodobnému jmenovci, druhému komořimu, postavě, kterou Foucault považuje za náhražku diváka a která jako jediná má možnost vidět to, co před námi *Dvorní dámy* skrývají.

Je zde však nicméně ještě jiná možnost, která má co do činění se samotným žánrem *Dvorních dam*. V každém případě jde o jednu z hádanek této malby. Jedná se o portrét? Nebo o narativní malbu? Anebo je to autoportrét? K poslední verzi se podle všeho klonil Palomino (ibid.: 165). (Žil koneckonců v době Rembrandtově.) A stejně tak kunsthistorik 19. století Karl Justi měl za to, že Velázquez v rámci tradice autoportrétu použil zrcadel (Justi 1983 [1888]: 387, srov. též Miller 1998: 12).

Ale pokud tomu tak skutečně je (jak by ostatně někdo mohl být na dvou místech zároveň, aniž by využil zrcadel?), potom celá malba zobrazuje odraz v zrcadle. V situaci, kdy nebyly dostupné velké tabule skla, to mohla být celá řada zrcadel (možná všech deset, která umělec vlastnil), rozestavených po zemi podél linie tvořené spodní stranou plátna tak, aby stála před skupinou postav, a obraz, který vidíme, je v důsledku toho zobrazením odrazu umělce, jeho plátna, infantky, jejích pobočnic, psa a druhého zrcadla na protější stěně. V této interpretaci tedy to, co vidí Velázquez, zaručuje v souladu s pravidly perspektivy pravdivost toho, co vidíme my jako diváci.

Jakmile se objeví tato myšlenka, můžeme v postoji malého děvčátka začít spatřovat dětskou radost z obrazu v zrcadle: nastává se vlastnímu pohledu, s hlavou mírně pootočenou doprava, avšak s očima upřenými k svému odrazu, aby mohla pozorovat výsledný dojem. Její ruce volně spočívají na klenutí sukně, takže její zdobný rukáv může vyniknout a nastavit se přímému pohledu. V takovém případě by nebyl žádný rozdíl mezi pohledem její pobočnice Marie Agustiny, jež stojí vpravo a hledí na pětiletou Margaritu, pohledem princezny samotné a také pobočnice nalevo i malíře a trpaslíka v popředí. Všichni hledí na infantku, respektive na její odraz v zrcadle. Není divu, že vypadají, jako by se dívali

přímo na nás, aniž by nás však vnímali. Není divu, že jejich zrak, tak přímo a důsledně upřené, nijak nekomunikují s pohledem diváka.

Obraz na plátně, onen výtvar skrytý před divákem, by pak byly *Dvorní dámy* samé, tedy kopie scény, kterou malíř svým pohledem tak bedlivě studuje, a dílo by tak bylo dokonale sebereferenční, umožněné dvojí vzájemnou výměnou mezi zrcadly. A co víc, v této interpretaci by skutečná svrchovanost nenáležela panovníkům, nýbrž malíři, či přesněji jeho umění.

### MALBA, NEBO SKUTEČNOST

Takové uspořádání ale není možné. Vzhledem k tomu, že dveře v pozadí tvoří úběžník obrazu, zrcadlo vedle nich odráží plátno, jež je zhruba uprostřed místnosti, kterou vidíme poněkud z úhlu skrze dveře na pravé straně. Jsou to král a královna, nikoli *Dvorní dámy*, co je malováno na obraze, na němž se objevuje shrnutý purpurový závěs, typický pro královské portréty. A jsou to také oni, na něž malíř hledí, a nacházíme zde přece jen pouze jedno zrcadlo.

Co to naznačuje? Je možné, že se událost, kterou malba zobrazuje, odehrála. Není však možné, aby byla zobrazena na této malbě, neboť umělec není na místě, z něž by ji mohl malovat. Či jinak řečeno, je možná jako malba, avšak za podmínky, že zde není zachycena právě jako událost, neboť malíř nemohl *tuto* scénu malovat z *tohoto* místa. To, co vidíme jako diváci, není to, co vidí malíř. Obraz triumfálně předkládá nemožnou konfiguraci prostorových vztahů, přičemž nás přesvědčuje, že jde *přesně o to*, co jsme viděli.

A tak tomu také skutečně je, ovšem pod podmínkou, že malba neukazuje svou vlastní současnost, nýbrž svou historii. Daná událost se mohla docela dobře odehrát a Velázquez ji zde mohl stejně tak dobře znovuoživit. Pokud tomu tak je, pak ale gramatický čas není totožný s časem *Arnolfiniho portrétu*, kde minulý čas podpisu na plátně obrazu odkazuje k okamžiku v minulosti, kdy malíř stál naproti scéně, kterou zachytil s takovou věrností, že ze zobrazení



nevynechal ani svůj vlastní odraz v zrcadle na protější stěně. Van Eyckův minulý čas odkazuje k okamžiku aktu malby.

Oproti tomu *Dvorní dámy* ukazují zapamatovaný okamžik, který není totožný s časem svého zpodobnění v malbě, nýbrž je předminulou událostí, která se odehrála dříve, než byla na obraze namalována. Jinak řečeno, jde o uplynulý okamžik, který již byl v okamžiku vzniku malby ztracený.

## TOUHA A REÁLNO

Skutečnost oživuje postavy, jejichž výrazy a postoje jsou tak věrné, jako by byly zachyceny záběrem kamery. Odkaz k ztracenému objektu v *Dvorních dámách* je naproti tomu umístěn tam, kam by jej asi situoval Lacan: do rozlehlého, ztemnělého prostoru jeskyni se podobající místnosti královského paláce a na odvrácené plátno, které odmítá vydat své tajemství, umožňujíc nám zachytit pouze rozmazaný, nejasný náhled svého povrchu v zrcadle. Reálno je ale obsaženo také v předminulém čase ztracené minulosti, která nemůže být navrácena, přestože ji značící povrch malby dokáže tak dokonale uchovat v paměti. Tento oslnivý artefakt je tak vzrušující právě jakožto malba, označující, jednou provždy odtržené od reálna, které je nejen jeho motivací, ale také – jak se domnívám – příčinou touhy řady diváků, kteří s proměnlivou mírou potěšení a frustrace reagovali na trýznivě lákavý příslib přítomnosti, kterou nám nabízí a současně nepřestává odpírat.

*Přeložil Jan Matonoha*

## LITERATURA

**ALBERTI, Leon Battista**

1947 [1435–1436] *O Malbě*, in idem: *O malbě. O soše*, přel. F. Topinka (Praha: Vladimír Žikeš), s. 11–108

1991 [1435–1436] *On Painting*, přel. Cecil Grayson (London: Penguin)

**AUSTENOVÁ, Jane**

2006 [1813] *Pýcha a předsudek*, přel. Eva Kondryšová (Praha: Academia)

**BARTHES, Roland**

1994 [1980] *Světla komora*, přel. Miroslav Petříček (Bratislava: Archa)

**BROWN, Jonathan**

1978 *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**BROWN, Jonathan – GARRIDO, Carmen**

1998 *Velázquez: The Technique of Genius* (New Haven, CT – London: Yale University Press)

**DAMISCH, Hubert**

1994 [1987] *The Origin of Perspective*, přel. John Goodman (Cambridge, MA: MIT Press)

**DERRIDA, Jacques**

1993 [1968] „Differance“, in idem: *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček (Bratislava: Archa), s. 146–176

**DICKENS, Charles**

1980 [1853] *Ponurý dům*, přel. Emanuel a Taťana Tilschovi (Praha: Odeon)

**FOUCAULT, Michel**

2007 [1966] *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš (Praha: Computer press)

**HALL, Edwin**

1994 *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait* (Berkeley, CA: University of California Press)

**JUSTI, Carl [Karl]**

1983 [1888] *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (Leipzig: Reclam)

**KEMP, Martin**

1990 *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven, CT – London: Yale University Press)

**LACAN, Jacques**

1992 [1959–1960] *The Ethics of Psychoanalysis (Seminar 7)*, přel. Denis Porter (London: Tavistock – Routledge)

**MANETTI, Antonio di Tuccio**

1970 [asi 1480] *The Life of Brunelleschi*, přel. Catherine Enggass (University Park, PA: Pennsylvania State University Press)

**MILLER, Jonathan**

1998 *On Reflection* (London: National Gallery)

**PALOMINO, Antonio**

1987 [1724] *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, přel.

Nina Ayala Mallory (Cambridge: Cambridge University Press)

**PANOFSKY, Erwin**

1953 *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, sv. 1

(Cambridge, MA: Harvard University Press)

## K MARJORIE GARBER(OVÉ)

RICHARD MÜLLER

Badatelské dílo americké anglistky Marjorie Garber(ové) (nar. 1944), soustředěné v šestnácti publikovaných monografiích, se hlásí o pozornost poutavým, přístupným, avšak netrivializujícím stylem a v kontextu přítomné antologie pak především svou metodologickou pozicí na pomezí kulturních studií, feminismu a nového historismu. Za jeden ze spojujících rysů širokého záběru témat, která Garber(ová) v rámci literární vědy a kritické teorie kultury pokrývá, můžeme označit derridovskou citacionalitu kulturních jevů, sledovaných v jejich základní textové dimenzi, a zároveň psychoanalytický rozměr různých diskurzivních přenosů.

Výzkumné dílo autorky, která po studiích a působení na Yaleově univerzitě a Haverford College zakotvila od roku 1981 na Harvardově univerzitě, se zprvu (nikoli netypicky) soustředilo na shakespearovská témata a anglické renesanční drama (*Dream in Shakespeare*, Sen u Shakespeara, 1974; *Coming of Age in Shakespeare*, Dospívání u Shakespeara, 1981; *Shakespeare's Ghost Writers*, Spisovatelé za Shakesparem, 1987). Známějším se stalo ve chvíli, kdy Garber(ová) obrátila pozornost k problematice mezipohlavního převlékání (*cross-dressing*) a genderu v rámci pohybu, který nastal v humanitních vědách v 80. letech a který můžeme nazvat (alespoň v rámci renesančních studií) obratem k transvestitismu, přičemž toto slovo ztrácí přinejmenším ve svém anglickém užití příznak deviantnosti a začíná splývat právě s širší problematikou *cross-dressing* a bisexuality. Kulturním fenoménem transvestitismu a převlékání na divadelním jevišti i mimo ně se zabývali rovněž další specialisté na renesanční kulturu, jako Stephen Orgel nebo Peter Stallybrass. Shakespearovská a renesanční problematika ze zorného úhlu Marjorie Garber(ové) nikdy nezmizela (její kritický průvodce po jednotlivých významných hrách s názvem *Shakespeare After All*, A přece Shakespeare, 2004, získal cenu Christian

Gauss Book Award udělovanou společností Phi Beta Kappa), její záběr se však rozšiřoval díky zájmu o projevy jistých kulturních „neuróz“ nebo „tiků“ (*Dog Love*, Psí láska, 1996; *Symptoms of Culture*, Symptomy kultury, 1998) a obecnými vztahy mezi historismem a literárními a rétorickými formami (což je zároveň i téma přítomné studie).

Mezi autorčina zásadní díla můžeme počítat především *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nezadatelné zájmy. Transvestitismus a kulturní úzkost, 1992). V této knize čte Garber(ová) záměny pohlavních identit, ať „reálné“ – soudní případy – nebo „fiktivní“ – divadelní komedie –, v symptomatickém klíči jako subverzivní fenomény, které narušují hegemonistické politické a genderové tendence kultury dané historické epochy. Kontexty zahrnují nejen renesanční kulturu, především drama, ale i moderní populární a masovou kulturu, uměleckou literaturu, film a fotografii. Podobně v knize *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (Obráceně. Bisexualita a erotismus každodenního života, 1995) je bisexualita chápána jako anti-kategorie, derridovský suplement, který narušuje binární rozvržení jak pohlavní difference, tak genderových rolí; daný jev je přitom sledován transhistoricky, tedy v takové perspektivě, kterou poskytuje naše (postmoderní) přítomnost, nikoli prostřednictvím pokusu o vcitování se do dobového diskurzu minulosti (což je rozměr, který se obvykle nějakým způsobem promítá do rukopisu novohistoriků, jako jsou Stephen Greenblatt nebo Thomas W. Laqueur).

Esej „Historická korektnost. Užití a zneužití dějin pro literaturu“ je zařazen jako desátá kapitola knihy *Quotation Marks* (V uvozovkách, 2003). V *Uvozovkách* je sbírka čtrnácti esejů velmi volně spojených tématy, která zároveň fungují jako jejich argumentační metody: anachronismus (ve smyslu časového přenosu) a citace. Autorka přednesla text eseje v mírně odlišné podobě 11. května 2000 na University of London v rámci Hilda Hulme Memorial Lecture; esej byl vydán tamtéž Ústavem anglických studií v roce 2002 a objevil se i v její knize *A Manifesto for Literary Studies* (Manifest za studium literatury, 2003).

Titulní esej ze souboru *V uvozovkách* se dotýká několika historických pojetí citátu: citátu jako univerzálního diskurzu vzdělanosti (Samuel Johnson), citátu jako deficitu originality (R. W. Emerson) i citátu jako vytrácení se významu (John Locke). Garber(ová) však chápe citát v návaznosti na Derridovu dekonstruktivistickou teorii znaku jako koncentrovaný případ citacionality, jež je obecnou vlastností myšlení a řeči, nikoli jejich odchylkou. Platnostní oslabení původu a intence výpovědi, „parazitující“ užití jazyka, je v tomto derridovském argumentu výchozím nastavením veškeré znakové komunikace.

„Historická korektnost“ je především polemikou s myšlenkou historického „základu“, představou, „již implicitně nebo explicitně vnukávají čtenáři práce některých literárních badatelů, totiž že dějiny zakládají a sdělují pravdu o literatuře“ (viz zde na s. 428). Tento „reálný“ historický základ je pouze určitým pnutím jazyka, nepostradatelným horizontem události, která však zůstává nutně nepřítomna, takže se tento základ stává analogonem jistého konotačního nebo metajazykového rétorického pohybu. Podle Garber(ové) odpovídá dokonce Lacanově reálnu tím, že tento pohyb lze registrovat pouze v říši symbolická.

Klíčový pojem „historická korektnost“ je zároveň utvořen podle spojení politická korektnost, přesto se v rétorice autorky nezdají obě hesla obsazovat pozice přesně analogické; Garber(ová) ukazuje, jak si v americkém kontextu přisvojilo původně sebeironický levicový pojem „politické korektnosti“ pravicové myšlení, aby jej podrobilo „ideologické“ kritice. Garber(ová) pak obětuje cosi ze sympatií k emancipačnímu potenciálu pojmu korektnosti v rámcích diskurzů feminismu, genderových, LGBT (*lesbian, gay, bisexual, transgender*) a postkoloniálních studií proto, aby mohla dát „historické korektnosti“ ironický podtext. Tento termín maně ilustruje převod politické korektnosti do jiného geograficko-kulturního kontextu, něco z citátového charakteru kulturních jevů obecně, neboť tam, kde v americkém kontextu kritizuje tento pojem pravicový liberalismus jako ideologický požadavek diskurzivní kontroly, existuje v evropském kontextu větší prostor pro levicově liberální (sebe)kritiku tohoto globálního fenoménu kulturně-jazykového života.

Kritika historické korektnosti je zároveň „návratem“ ke kořenům nového historismu, jehož specifický přínos spočíval v literárním čtení historických nebo „dokumentárních“ textů. Garber(ová) naopak na rozdíl od novohistoriků neklade důraz na propojení materiality a nemateriálního, které si nový historismus odnesl z Foucaultových analýz diskurzů. Podobně jako u nového historismu zde pak existuje nereflektovaný předchůdce pro pojetí dějinnosti textu: dějiny působení podle kostnické školy a myšlenka prolínání horizontů. Na rozdíl od koncepcí Hanse-Georga Gadamera nebo Hanse Roberta Jausse však Garber(ová) neklade důraz na dialektický dialog přítomnosti a minulosti, nýbrž na nepostradatelnou iluzi historického faktu v historiografickém rukopisu.

Otázky, které psaní Marjorie Garber(ové) poněkud odsunuje stranou, se týkají především problému přenosu: Lze být totiž zároveň věrný historické specifičnosti a aktualizacímu pojetí historie? Tak například je „transvestitismus“ různých ztvárnění hry J. M. Barrieho *Peter Pan* (1904), o němž autorka píše ve své čtvrté knize *Nezadatelné zájmy*, případ korelativní, byť zrcadlově obrácený, s „transvestitismem“ anglického renesančního divadla? Jinak řečeno: Jsou kódy oblékání a sexuality stejně čitelné při přenosu z jedné kultury do druhé a z jednoho média do druhého? (Viz též Belsey 1993: 364.) A lze tyto jevy adekvátně číst z pohledu přítomnosti, akcentující „šiftující“ povahu genderových identit?

V kontextu přítomné studie stojí za povšimnutí, že právě případy historických omylů jsou v ní jedním z nejzajímavějších argumentů. K autorčině argumentaci by tak bylo možné doplnit, že i aktualizace minulého v sobě skrývá neustálou ideologickou tenzi a tendenci minulost přepisovat ve jméno „korektní“ přítomnosti. Využít tuto tenzi kritickým i tvůrčím způsobem tak, aby se přítomnost nezdála pouze momentem vítězně dovršujícím, je snad možné s vědomím toho, co Paul Ricoeur nazývá „logikou dluhu“: „historické konstrukce usilují o to být rekonstrukcemi, jež odpovídají tomu, co požaduje setkání *tváří v tvář*. Mezi funkcí reprezentování a konfrontací s protějškem tváří v tvář, která je jejím korelátorem, jsme [...] našli vztah dluhu, který před člověka přítomné doby staví úkol navrátit lidem doby minulé – mrtvým – to, co jim dluží“ (Ricoeur 2007 [1984]: 224).

## LITERATURA

**BELSEY, Catherine**

1993 „*Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* by Marjorie Garber“ (recenze), *Shakespeare Quarterly* 44, č. 3, s. 363–364

**GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen**

2000 *Practicing New Historicism* (Chicago, IL: Chicago University Press)

**GARBER, Marjorie**

1992 *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge)

1995 *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (New York: Simon & Schuster)

1996a „The Insincerity of Women“, in Margreta de Grazia, Maureen Quilligan, Peter Stallybrass (eds.): *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge – New York: Cambridge University Press), s. 349–368

1996b *Dog Love* (New York: Simon & Schuster)

1998 *Symptoms of Culture* (New York: Routledge)

2003a *A Manifesto for Literary Studies* (Seattle, WA: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities)

2003b *Quotation Marks* (New York – London: Routledge)

**DE GRAZIA, Margreta – QUILLIGAN, Maureen – STALLYBRASS, Peter (eds.)**

1996 *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

**RICOEUR, Paul**

2007 [1984] *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Oikoymenth)

**WHITE, Hayden**

2011 [1973] *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě 19. století*, přel. Martin Kotásek (Brno: Host)

**WIENDL, Jan (ed.)**

2006 *Hledání literárních dějin v diskusi* (Praha – Litomyšl: Paseka)

# HISTORICKÁ KOREKTNOST. UŽITÍ A ZNEUŽITÍ DĚJIN PRO LITERATURU

MARJORIE GARBER(OVÁ)

[N]ehistorické i historické je stejnou měrou třeba pro zdraví jednotlivce, národa i kultury. (Nietzsche 1992 [1874]: 88)

Jakýpak užitečný objev pochytil Sokrates od Xantipy? – Dialektiku, odpovéděl Štěpán. (Joyce 1993 [1922]: 149)

I

My, kteří se věnujeme studiu literatury, procházíme obdobím pobláznění historií. Není to poprvé, co jsme pro ni ztratili hlavu, tentokrát je to ale zvlášť opojné. A jako všechny takové lásky nese s sebou i tato jisté přecenění svého předmětu. Historie jako by věděla všechno, co chceme znát, a nabízela „odpovědi“ na spleť otázek textu, otázky souvislostí, interpretace i významu. V druhé polovině dvacátého století si články o *Macbethovi* a poznámky k němu všimaly faktů „prachového spiknutí“ a rodokmenu Jakuba I. Celé miniodvětví, které bychom mohli nazvat „essexovská studia“, vyrostlo kolem hraběte z Essexu, jeho manželského spojení s okruhem sira Philipa Sidneyho a Sidneyho sestry hraběnky z Pembroke a Essexovy neblahé vzpoury – to vše ve službách čtení nikoli pouze Shakespearových historických her, ale také jeho tragédií, komedií a romancí. Výklady *Kupce benátského* už rutinně citují nešťastný příběh židovského lékaře královny Alžběty Roderiga Lopeze a analýzy *Othella*, oživeny rostoucím zájmem o otázky rasy, uvádějí počty a společenské zájmy Maurů a Afričanů v Londýně šestnáctého století.

Jestliže se však dříve tato tážání soustředila na politické dějiny, dnešní badatelé věnují se raně novověké literatuře a kultuře se

obracejí spíše k návodům dobrého chování, příručkám pro matky a pojednáním o lékařství nebo rétorice. V posledních letech vidíme zvýšený zájem o dvorskou kulturu, gramotnost a praxe čtení, o tiskařství, sexualitu a jeviště, čarodějnictví a koloniální střety, přičemž to vše má „základy v materiálních a společenských determinantech“ (McEachern 1997: 2). Tento zájem je protějškem dřívějšího okouzlení historiků literární teorií, takzvaným „lingvistickým obratem“, a k této vášni se dnes, jak už to s nešťastnými láskami bývá, usilovně neznáme. Zatímco kdysi upoutávala historiky neprůhlednost média a potřeba zkoumat samo toto médium namísto toho, aby hleděli na minulost jeho prostřednictvím, dnešní literární badatele fascinuje úkol rekonstruovat „reálné“, jež má ležet v pozadí všech jeho reprezentací.

Mým tématem je to, jak se „dějiny“<sup>1</sup> staly ztělesněním jistého pravdivostního nároku ve studiu literatury. Nový historismus, jež podnítila a rozvíjela interdisciplinární práce historiků i kunsthistoriků stejně jako literárních vědců, měl obrovský dopad na to, jakým způsobem mladí badatelé na sklonku dvacátého století psali o literatuře a jak ji učili. Avšak ústřední myšlenka, již se nový historismus snažil prosadit – totiž že dějiny (či jejich příběhy) nelze chápat jako příčinné nebo lineární procesy, ale spíše jako složité propletence kulturních účinků –, se s jeho úspěchem vytratila. Nový historismus, který zrodila postmoderna, se pokoušel obejít nebo komplikovat kauzalitu a dával přednost pojům jako *rezonance*, *cirkulace*, *poetika* a *společenská energie*. Ale toto obcházení jenom povzbudilo chuť na příčinnost. Jinými slovy: nový historismus začal tím, že četl dějiny jako text, a nakonec přes veškerou svou snahu vyvolal touhu po dějinách jako příčině. Touha po kauzalitě – dějinách jako vysvětlení, předním postavení dějin – se do studia literatury vrátila jako reakce na postmodernu a všeobecné zpochybnění základů a zdá se, že je nyní ještě silnější

<sup>1</sup> [Pozn. překl.: V překladu je pojmu užíváno víceméně synonymně s pojmem „historie“, jak to odpovídá kodifikaci; „dějiny“ nicméně (ve shodě s odborným územ) inklinují k tomu, naznačovat objektivní rekonstrukci minulosti, zatímco „historie“ zdůrazňuje spíše aspekt psaní nebo konstruování dějin.]

než dřív. Pro mnoho literárních badatelů je kauzalita nesplněným snem, projikovanou nebo introjikovanou fantazií, zakázaným přáním. Otázka, kterou si tito badatelé kladou, je často variací na otázku *proč* – nikoli na otázku *jak*.

A vskutku: současné kritiky plísni nový historismus za to, že není dostatečně *historický*, metodologicky přesný, že je příliš anekdotický, „vyhýbavý, dojde-li na otázky kauzality“, náchylný k tomu, jak to formuluje jistý spřátelený kritik, „vyvodit *Zeitgeist* z případu“ (ibid.). Jinak řečeno, právě to, co nový historismus odlišuje od dějin, tedy jeho zájem o „literárno“, se některým badatelům – jak v oblasti literatury, tak dějin – zdá být spíše jeho slabinou než předností.

Někteří čtenáři by snad mohli titul tohoto eseje pochopit tak, že je jím míněna potřeba „historické korektnosti“, jak ji naznačuje titulek v *New York Times*: „My, šťastné zástupy, které si hrají s dějinami“. Tento článek dovozuje, že ačkoli William Shakespeare stejně jako mnozí moderní autoři a umělci manipuloval s dějinami, jeho způsob manipulace byl jemnější, komplexnější a erudovanější, než jaký praktikují například režisér Oliver Stone nebo herec a režisér Tim Robbins. „Shakespeare měl k historii prozíravý a zodpovědný přístup“, tvrdí autor článku. „Uzavřel s diváky tichou dohodu, že jsou svědky výkladu dějin, nikoli přesné reprodukce událostí. Většina historických filmů naproti tomu nejenže dějiny redukuje na jednoduchou situaci, ale navíc se snaží vytvořit dojem, že tyto snímky rekonstruuji to, co se skutečně stalo“ (Bernstein 2000). Ať už je pravdivostní hodnota tohoto rozlišení jakákoli – a ono se to stále více rozměňuje s tím, jak se Shakespearovy hry stávají pro soudobé nehistoriky jediným zdrojem poznání anglických, nebo dokonce římských dějin – tento význam spojení „historická korektnost“ na mysli nemám. Chci totiž připomenout analogický pojem „politická korektnost“, jeden z nejvíce haněných a vysmívaných imperativů současné žurnalistiky a vědy.

Politická korektnost je v dnešním všeobecném vyjadřování chápána jako necitlivý útok na necitlivost. Tento jazykový obrat s kořeny ve starém diskurzu totality (Vladimir Nabokov se mu vy-

smíval už v roce 1947 v románu *Bend Sinister* [Znak levobočka])<sup>2</sup> používalo v 70. letech dvacátého století silně sebeironicky levicové hnutí, aby s jistým pobavením krotilo vlastní výstřelky, a tuto smutnou oddanost i sebeodcizení signalizovalo použitím iniciál [p. c.]. Takřka nevyhnutelně převzala tento termín pravice, zbavila jej jakékoli špetky ironie a udělala z něj hůl právě na ty, kteří jej původně ironizovali.<sup>3</sup> „Politická korektnost“ je ve Spojených státech už poněkud stará a obnošená vesta; obvykle se jí zaklínají konzervativní kulturní staromilci a autoři románů a her o akademickém životě. Recenzent *Zimní pohádky* v produkci American Repertory Theater plísni režiséra za to, že představení vybavil „politicky korektním koncem“, a dodává: „politická korektnost nepřiznala Shakespeareovi nárok na odpuštění“ (Siegel 2000).

Evropští kritikové často považují politickou korektnost za symptom amerického puritánství i přepjatého feminismu. Francouzská kniha o historii koketování tak odsuzuje „návrat k puritánství“ a nárůst zákonných vymezení sexuálního obtěžování a soudí, že „není nic politicky nekorektního na troše dvojznačného škádlení mezi mužem a ženou“. Britský tisk se „politické korektnosti“ vysmál za to, že „má některé znaky náboženské sekty“. Když v soudní síni Old Bailey skládal jistý oblíbený soudce úřad, pronесl velmi sledovaný proslov, v němž ostře kritizoval nové zásady chování soudců, sloužící k potírání rasových předsudků, a „politickou korektnost ve všech jejích hrůzných podobách“ (Longley 1993).<sup>4</sup> Ať už je politická korektnost hrůzná nebo není, je vnímána jako myšlenkový směr, který kritiku obrací v novou ortodoxii

<sup>2</sup> Nabokov předkládá tento článek bezduché fiktivní „ekvilibristické nauky“: „Je pro člověka lepší být členem politicky nekorektní organizace než nebýt členem žádné“ (Nabokov 1990 [1947]: 158).

<sup>3</sup> Maurice Isserman vzpomíná, že mladí zastánci nové levice používali tento pojem „vždy s podtónem výsměchu zbožným vírám naší vlastní úzkoprsé politické alternativní kultury“ (Isserman 1991).

<sup>4</sup> Nedávná publikace British Institute of Economic Affairs s názvem *Political Correctness and Social Work* [Politická korektnost a sociální práce] (Philpot 1999) tvrdí, že „praxe napadající utlačování“ jsou samy „utlačující a prakticky neefektivní“ (viz Social Workers 1999; Clough 1999).

či ortopedické uvažování, jež tvaruje a ořezává to, co lze myslet a o čem lze mluvit.

Co je tedy „historická korektnost“? Můžeme říci, že historická korektnost je idea, již implicitně nebo explicitně vnukávají čtenáři práce některých literárních badatelů, totiž že dějiny zakládají a sdělují pravdu o literatuře. Kritiku této ideje výstižně vyjadřuje poznámka Waltera Benjamina na konci eseje s názvem „Literární dějiny a literární věda“:

Nejde přece o to, představit díla literatury v souvislosti jejich doby, nýbrž v době, kdy vznikla, znázornit dobu, která je poznává, tedy naši. Z literatury se tím stává organon dějin, a právě to je úkolem literárních dějin, tedy nikoli vytvářet ze slovesnosti historickou látku. (Benjamin 2009 [1931]: 254)

## II

Nejvíce *literární* obvinění, jež bývá vznášeno vůči těm, kteří nečtou historicky, popřípadě radostně a úmyslně opovrhují chronologií a posloupností, je obvinění z anachronismu – tedy *de facto* z historické nekorektnosti. Anachronismus sám, jehož základ tvoří řecká slova „zpět“ a „čas“, má bohatou historii. Jelikož anachronismus (ať už záměrně či nikoli) opomíjí nebo překrucuje chronologické vztahy, považuje se často za prostou hrubou chybu. V Římě Shakespearova *Julia Caesara* odbíjejí hodiny. Sluha faraona ve filmu *Desatero přikázání* Cecila B. DeMilla přijde v teniskách. V kanonické historii umění a literatury jsou anachronismy časté a některé z nich se ve službách „nadčasovému“ umění nebo dvojímu času zjevené pravdy staly přirozeností. *Sacra conversazione* v renesanční náboženské malbě aranžuje setkání Panny Marie, malého Ježíše, andělů, svatých a patronů z umělcovy doby v jediném transhistorickém prostoru. V umění severní Evropy lze potkat Josefa při pilné práci v dílně z patnáctého století nebo Panu Marii jako holandskou měšťanskou dcerku. Ve Florencii nebo Neapoli je z ní italská pastýřka. Belgický malíř James Ensor zpodobňuje v roce 1880 příchod Ježíše do Bruselu.

V literatuře nacházíme často podobné „omyly“ se záměrem dosáhnout určitého smyslu. Vergilius činí z královny Dido a Aenea současníky, ač byli od sebe vzdáleni tři sta let. I Shakespeare je znám tím, že čas od času mění dějiny. Skotského krále Duncana vykresluje jako staršího milovaného vladaře proti jeho mladšímu a chabějšímu obrazu v *Kronikách* Raphaela Holinsheda. Ze dvou Jindřichů – Percyho a Monmoutha – činí vrstevníky, i když je od sebe ve skutečnosti dělila celá jedna generace. Historickou Kleopatru, které je v době, kdy Shakespearova hra začíná, dvacet devět let, opisuje slovy „čas [jí] vyryl vrásky“ (I. 5. 28; Shakespeare 2011 [1623]: 1249). V *Titu Andronikovi* se Gót z doby římského impéria pozastaví, „aby [...] si prohlédl trosky kláštera“ (V. 1. 21–22; *ibid.*: 948), což evokuje kontext reformace a zrušení klášterů Jindřichem VIII. (viz Kliger 1952, cit. in Bate 1997: 19–20). Mark Twain přivádí Yankeeho z Connecticutu na dvůr krále Artuše. Thornton Wilder nechává ve hře *Jen o chlup* projít tytéž postavy řadou geologických a historických epoch od starší doby kamenné až po moderní období. Každý z těchto případů je zároveň jistou výpovědí o své současnosti.

Nežidka však umělci a spisovatelé sklízejí za anachronismy kritiku, jako třeba autorka gotických románů Ann Radcliffe(ová) nebo římský historik Sallustius. V těchto případech se *anachronismus* nespojuje s estetickým, politickým nebo satirickým záměrem, nýbrž s ledabylostí nebo neznalostí. Hollywood má pro zahlazení těchto nechtěných omylů specialitu zvanou *kontinuitní střih*. Klamy ve filmu lze často odhalit v bezděčných anachronismech: příliš mnoho hvězd na americké vlajce, špatný dobový styl šatů nebo účesu, telefon v saloonu na Divokém západě, technologicky vyspělé zařízení v nesprávný čas na nesprávném místě. Obě tváře anachronismu (promyšlená juxtapozice – chytrý komentář; trapná nebo prozrazující faktická chyba) považujeme často za odlišné jak podstatou, tak mírou. Narážíme zde opět na strašáka „záměrnosti“: vědomý omyl je chytrý, nevědomý omyl je hloupost. Někdy je ale obtížné je odlišit. Ve filmu *Desatero přikázání* Cecila DeMilla je scéna slavnosti pesachu, která je z doby nesrovnatelně mladší než biblická událost a připomíná spíše moderní

rabínskou sederovou večeří než obětování beránka. Ve filmové verzi Shakespearova *Julia Caesara* v režii Josepha L. Mankiewicze (1953) se objevují busty silně připomínající císaře Hadriána, který se narodil zhruba o století a půl později. Ve filmu Josefa von Sternberga *Rudá carevna* z roku 1934 představuje Marlene Dietrich (ová) Kateřinu Velikou; hudba k tomuto filmu o Rusku osmnáctého století obsahuje skladby Mendelssohna, Čajkovského (včetně *Slavnostní předehry 1812*), Rimského-Korsakova a Wagnerovu „Jízdu valkýr“ (Segal 1995: 38; Grant 1995: 44; Erickson 1995: 88). Tyto anachronismy mohou být nechtěné, nebo záměrné: ať tak či onak, vypovídají cosi o momentu produkce a recepcce. *Anachronismus* je v tomto smyslu jen jiné označení pro *bricolage*.

Profesorka latiny a odbornice na římské hry Kathleen Coleman (ová) přijala roli konzultantky k filmu *Gladiátor* (2000) a zhodnotila tuto práci jako „zajímavou zkušenost, ale vposledku zklamání“. Sotva uvedla historické údaje na pravou míru, vloudila se do produkce „celá řada nových nepřesností a anachronismů“ včetně fiktivních nápisů v chybné latině vytesaných na veřejných budovách. Nepochopení Juvenalova obratu „chléb a hry“, tedy usmiřování hladových a nespokojených davů veřejnými spektakly, jako byly závody válečných vozů, vedlo filmové tvůrce k tomu, že si vymysleli malou armádu říšských zásobovačů, kteří vhazují chléb do ochozů stadionu (Desmond 2000). „*Gladiátor* není historie,“ napsal Philip Howard pobaveně v listu *London Times*. „Jeho podání římské politiky je hloupost. Marcus Aurelius nikdy nesnil o tom, že vrátí moc lidu. [...] Hrdinný vojevůdce Maximus ve filmu s republikánskými sny je fantazie Johna Wayna. Senát se veškerého směřování k republice vzdal dávno předtím.“ Howard shledal „nejzávažnějším ten anachronismus“, při němž se Maximus modlí k podobě svého zavražděného syna a nabádá ho, aby při jízdě na koni držel paty dole. „Vzhledem k tomu, že Římané v té době ještě nekopírovali třmeny od Gótů, to byla pěkně hloupá rada.“ A v moderní kultuře se, jak se zdá, gesto palců nahoru nebo dolů obrátilo. „Když lidé v Koloseu chtěli ušetřit oblíbeného gladiátora, stiskli palec v pěsti. Vztýčený palec znamenal ‚Podříznout hrdlo‘,“ vysvětlil Howard. (Čtenáři, kteří si chtějí tento detail ověřit,

mohou nahlédnout do Montaignovy úvahy „O palcích“.)<sup>5</sup> Howardovi se film přesto líbil, protože vyjadřuje moderní i starověkou zálibu v krvavých sportech, od boxu po profesionální americký fotbal. „Neustále předěláváme minulost,“ poznamenává, „aby ladila s našimi současnými zájmy, cíli a totemy“ (Howard 2000).

Kouzlo anachronismu není přitom výtvozem nové doby, pouhý artefakt moderního nebo postmoderního života. Tradice rozhovorů s mrtvými, utvořená podle Lucretia, zavdala příležitost k explicitně anachronistickým dialogům: Fontenellovy *Nouveaux dialogues des morts* [Nové rozhovory mrtvých] (1683–1684) nabídl dialogy mezi Sókratem a Montaignem, Senekou a Scarronem.<sup>6</sup> Fénelonovy *Dialogues des morts* [Dialogy mrtvých] (1700–1718) se řídily týmh vzorem a totéž platí o anglických autorech, jako byl Walter Savage Landor, jehož *Imaginary Conversations* [Pomyslné rozmluvy] (1824) obsahovaly vymyšlené rozhovory mezi Achillem a Helenou, Galileem a Johnem Miltonem, hrabětem z Essexu a Edmundem Spenserem nebo Johankou z Arku a Agnès Sorel(ovou).

Nezapomenutelnou ukázkou tohoto kdysi populárního žánru představuje televizní show komika Stevea Allena *Setkání hlav*, která se čtyři roky promítala na veřejnoprávní televizní síti Public Broadcasting System. V jednom z dílů spolu debatovali Aristotelés, Sunjatsen, Niccolò Machiavelli a Elizabeth Barrett Browning(ová); jindy se živá diskuse rozvinula mezi Theodorem Rooseveltem, Tomášem Akvinským, Kleopatrou a Thomasem Painem.

<sup>5</sup> „Bylo v Římě znakem přízně stisknout a držet palec –

Tvůj stoupenec bude oběma palci chválit tvoji hru  
Horatius

– a znakem nepříně palce vztyčit a ukázat zdvižené:

Když lidé pozvednou palce.

Zabijí pro jejich potěšení jejich muže.

Juvenalis“ (Montaigne 1958 [1580]: 523).

<sup>6</sup> [Pozn. překl.: Paul Scarron (1610–1660), francouzský básník, prozaik a dramatik; jeho *Le marquis ridicule* [Směšný markýz] inspiroval Molièra, *Roman comique* [Komický román] čerpá ze Cervantesova *Dona Quijota* a žánru menippské satiry.]



Třetí panel představil Florence Nightingale(ovou),<sup>7</sup> Platóna, Voltaira a Martina Luthera; čtvrtý Attilu, Emily Dickinson(ovou), Galileu a Charlese Darwina. (Steve Allen se obrací na Galileu: „Tohle je velmi zajímavé. Vy, pane, slečna Dickinson(ová) a dr. Darwin jste všichni měli problémy s dominantními otci.“ Attila: „Můj otec taky nebyl žádná výhra.“ Nebo v panelové diskusi, jejímiž účastníky jsou Ulysses S. Grant, Marie Antoinetta, Thomas More a Karl Marx, říká Marx Marii Antoinettě: „Napadlo Vás někdy, Vaše Výsosti, že [...] vyprázdněné zvyky a rituály časem rozleptaly úctu lidí k monarchii?“ Marie: „Nesmysl, doktore Marxi, lidé ty zvyky a rituály zbožňovali!“ Thomas More: „Ano, doktore Marxi, [...] rituály a dobré způsoby pomáhaly lidem vyjádřit úctu ke královské moci. Slyšel jsem, že i v dnešních marxistických státech zůstal jistý prostor pro okázalost a pompu zachován“ [Allen 1989: 161, 182].) Tyto debaty neměly podobu spiritistických sezení; jednotlivé úlohy hráli herci. Téměř všechny ženské role hrála Allenova manželka Jayne Meadows(ová) (Freeman 1989).

Potěšení, které skýtají tyto záměrné historické přestupky, jako by dnes už vyšlo z módy. Proč tomu tak je? Co nám tehdy unikalo – anebo co nám uniká dnes? Jsme si prostě až příliš vědomi historie, abychom s ní mohli takto laškovat? Má v sobě zájem o dějiny a politiku něco, co dělá anachronismu špatné jméno? Anebo se anachronismus jenom vrací s novou tváří? Užitečnou analogii k tomuto problému najdeme v současných diskusích mezi historiky umění, kurátory a uměleckými kritiky; vášnivé spory totiž vyvolaly tematické, nechronologické instalace v tak bedlivě sledovaných muzeích, jako jsou londýnská Tate Modern a Tate Britain nebo Museum of Modern Art a Brooklyn Museum v New Yorku. Jak poznamenala Linda Nochlin(ová), „existuje tendence používat chronologii teleologicky“. „Nechronologické uspořádání,“ tvrdí Nochlin(ová), může „rozbít představu nepřerušného toku.“ Jiní kritici měli odlišný názor, když zavržení chronologie chápali jako ztrátu koherence. Tak například britský výtvarný kritik David

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: Anglická ošetrovatelka a průkopnice srovnávací lékařské statistiky (1820–1910).]

Sylvester považuje rozhodnutí Tate Modern řídit se tématy namísto období za chybu; chronologie je podle něj „objektivní realita vestavěná do přediiva díla“, nikoli „nástroj umělecko-historické interpretace, který lze jednou použít a podruhé odložit“ (Boxer 2000).<sup>8</sup>

Co zde bylo v sázce? Chronologie implikovala evoluci a jistý příběh o pokroku; některým dílům a hnutím tak dávala přednost před druhými. Historie byla historií estetických forem: jejich vývoj a evoluce byly základem smysluplné historie umění. Antichronologie (kterou některé strany odmítaly jako politickou korektnost, protože odpoutávala pozornost od „mistrovských děl“) zaměřila vnímatele na pouhé dívání se. Vyvolávala potěšení a nezodpovědnost, nikoli věrnost jistému ději. Antichronologie je tedy stará i nová zároveň: na jedné straně odporuje staršímu pojetí historické posloupnosti a vývoje, na straně druhé znovu objevuje známé kategorie jako žánr, téma nebo struktura. Tyto kategorie neprošly pouhým oživením, nýbrž podstatnou proměnou, například v koncepci mnoha alternativních modernismů namísto jednoho (Iwona Blazwick(ová), cit. in ibid.: A21). Ale jejich důsledkem bylo především to, že poskytly jisté možnosti interpretace, které by chronologie nepřipustila. Rembrandtovo plátno umístěné vedle obrazu Marka Rothka<sup>9</sup> nebo Normana Rockwella<sup>10</sup> podněcuje otázky podobností a rozdílů, formy a nálady, které chronologie ani historický kontext pojmenovat nebo uchopit neumožňují.

To nás přivádí k dalšímu významu, v němž se slovo *anachronismus* používá ke kritice a regulaci vývoje literární vědy: anachronismus nikoli uvnitř textu samého, ale uvnitř rámce, v němž je text čten. V jistém smyslu je samozřejmě otázka hodnoty historie pro literaturu stará a důkladně prodiskutovaná. V eseji z roku 1910 s názvem „Anachronismus v shakespearovské kritice“ si

<sup>8</sup> Boxer(ová) cituje Davida Sylvestera z revue *London Review of Books* a Jeda Perla z časopisu *New Republic*.

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: Americký malíř ruského původu (1903–1970), bývá označován za představitele Abstraktního expresionismu.]

<sup>10</sup> [Pozn. překl.: Americký malíř a ilustrátor (například pro list *Saturday Evening Post* nebo skautský časopis *Boy's Life*; 1894–1978).]

literární badatel Elmer Edgar Stoll stýskal, že „[k]ritika zapomíná, že Shakespeare psal v šestnáctém století“, a dělá z něho „moderního symbolistu“. (Napětí zde zčásti vzniká z rozdílu mezi „badateli“ a „kritiky“, přičemž ty druhé Stoll zatracuje jako „básníky, esejisty, gentlemany a dobře zaopatřené pisatele, nemluvě o hejnu nezaopatřených negentlemanů – propagandistů a žvanilů“.) Hlavním viníkem byla pro Stolla povahová kritika a psychologie, které podle něj nejsou pro rozbor alžbětinské literatury adekvátní. Problém tkví zkrátka v nedostatku úcty: úcty k představám šestnáctého století o důležitosti zápletky a příběhu proti „naším moderním představám“ o významu postav a sociálního napětí.

Stoll tvrdil, že je anachronistické podsouvat Shakespeareovi, že by se jakkoli zajímal o „novější psychologii týkající se podvědomých stavů, rasových rozdílů, zločinných nebo patologických typů“. Duchové a čarodějnice byli znamením pověrečnosti, nikoli „personifikace svědomí“. Shakespeara bychom neměli číst ani politicky. Anglické historické hry a římská dramata „jsou politickými hrami bez politiky“. To byla rukavice hozená ve jménu historické korektnosti. „Naše éra je érou historické metody,“ prohlašuje Stoll. „Fetišismus [sic!; Stoll jej jinak nazývá ‚kultem‘ Shakespeara] je jediné, co jí stojí v cestě“ (Stoll 1910: 1, 5, 7, 12, 8, 1, 19).

V době méně dávné, v roce 1986, když vyšla shakespearovská monografie Terryho Eagletona, se recenzenti zaměřili na její „anachronismy“. „Eagleton dělá na papíře totéž, co dělají mnozí režiséři na jevišti,“ psal list *New York Times*: „změní se století, spíchnou nové kostýmy, a zachová dějová linie a jazyk.“ Herbert Mitgang mínil, že Eagleton je „odvážný“ a „řízný“, ale někdy i „nesnesitelný“. „Když pojednává o *Kupci benátském*, spojuje Eagleton dosti nápaditě Freuda s Marxem,“ píše Mitgang, byť v roce 1986 již tento postup sloužil za poměrně běžný výchozí bod výkladu této hry. „Eagleton se pak nevyhnutelně obrací k Lady Macbeth, aby interpretoval militantní feminismus,“ všímá si kritik a dodává, že „jen těžko by dnešní ženská hnutí [...] přijímala Lady Macbeth jako vzor. Ta paralela je příliš úzká a násilná“ (Mitgang 1986). (Autor recenze nemohl tušit, jakým zlatým dolem se hledačům Lady Macbeth v denním tisku stane Hillary Clinton(ová). Srovnání

manželek obou politiků se stalo běžným žurnalistickým tropem 90. let dvacátého století.) Eagletonovo lišácké prohlášení, že „[p]řes nedostatek přímých důkazů je těžké číst Shakespeara, aniž by v člověku nevznikl pocit, že [autor] byl téměř určitě obeznámen s díly Hegela, Marxe, Nietzscheho, Freuda, Wittgensteina a Derri- dy,“ chápe Mitgang spíš v žertu než argumentačně. Na anachronismu jako by tedy bylo něco vzrušujícího, a zároveň nedovoleného. Jak to však souvisí se vztahy mezi historií a literaturou?

### III

Dovolte mi uvést příklad svůdnosti historie a dějin, který mě samotnou donutil k zamyšlení a připomněl mi mé vlastní rezistence a textové sklony. Jistý nadaný mladý učitel americké koloniální literatury a kultury mi nedávno popsal metodu, jakou používá, když vyučuje dílu americké básnířky sedmnáctého století Anne Bradstreet(ové), které by se jinak mohlo dnešním mladým prezentistickým studentům zdát časově vzdálené. Báseň Anne Bradstreet[ové], o níž chtěl mluvit, se jmenuje „Autorka své knize“. Bradstreet(ová) ji napsala poté, co její švagr bez jejího vědomí dovezl rukopis jejich veršů do Londýna a nechal je publikovat pod názvem *The Tenth Muse, Lately Sprung Up in America* [Desátá Múza, nedávno vzešlá v Americe]. Zde je začátek básně, v níž autorka oslovuje svou pirátsky vydanou knihu a popisuje ji jako oběť únosu:

Chromé děcko mých chabých myšlenek,  
se mnou jsi žilo, schované do plenek,  
než přátelé věrní, bez rozumu však,  
upoutali k tobě veřejnosti zrak.  
Oděno v hadry do tisku táhli tě –  
vad neubýlo (sami vidíte),  
když vrátilo ses, škvrně tištěné,  
bylo mi stydno přiznat, že jsi mé.  
Dala jsem tě co nejdál od sebe,  
tolik se mi přičil jen pohled na tebe.

Nakonec však – jsi mé a já mám cit,  
 chtěla jsem ty tvé vady odstranit:  
 umyla tě, spatřila další kaz,  
 drhla jsem ho a odřela tě zas;  
 rovnala jsem ti nohy, každou kost,  
 pokulháváš však přesto víc než dost [...].  
 (Bradstreetová 1996 [1650])

Žánr titulu, „Autorka své knize“, zjevně vyjadřuje imaginativní médium básně. Obrat „rovna[t] [...] nohy“<sup>11</sup> denotuje „pravidelné metrum“, „hadry“ naznačují hadrový papír atd.

Onen známý, odborník na puritánskou Ameriku, který zná sociální a lékařské dějiny období i jinou báseň Bradstreet(ové), „Before the Birth of One of Her Children“ [Před narozením jednoho z jejích dětí], v níž básnířka předjímá možnost, že zemře při porodu, rozdal svým studentům materiály, jimiž se dnešní bádání raně novověké kultury rádo zabývá a které představovaly metodu, jak slova Bradstreet(ové) a její historickou tíseň oživit a ozřejmit. Byly to fotokopie článků a dřevorytů z počátku sedmnáctého století s tématy rození zrůd a znetvořených dětí. Když se studenti dostatečně vpravili do situace matky, která zvažuje úzkost provázející porod dítěte v podmínkách nerozvinutého lékařství, poskytl jim učitel další historický rámec, odcizující je jejich vlastnímu pocitu tělesné zranitelnosti. V puritánské Americe byly znetvořené děti znamením, že matka obcovala s ďáblem. Tak byly onen strach a fascinace samy znakem náboženské, a nikoli pouze lékařské historie. Pro tohoto literárního badatele – a teď přicházím k jádru věci – spočívaly důvod nebo základ interpretace v historické situaci: v historickém faktu a historickém rámci, v němž byla tato situace nazírána. Odkazy Ann Bradstreet(ové) na „chromé děcko“ byly výsledkem tropizace nadějí a obav jedné matky.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> [Pozn. překl.: V originále „even feet“.]

<sup>12</sup> Editorka díla Anne Bradstreet(ové) tvrdí něco podobného: „V básni „Autorka své knize“ vyjadřuje metafora knihy jako dítěte pocitu básnířky při pohledu na své tištěné dílo. Bylo to její vlastní dítě, byť ji jeho chyby zahanbovaly...“ (Hensley 1981: xxxi). „Novohistorický“ obrat, který se v interpretaci ze šedesátých let 20. století

Anne Bradstreet(ová) psala v polovině sedmnáctého století a byla sečtělá v anglické literatuře šestnáctého a začátku sedmnáctého století včetně děl sira Waltera Raleighe, Williama Camdena, sira Phillipa Sidneyho a Guillaumea de Salluste Du Bartase, jehož *Divine Weeks* [Týdny Boží] v překladu Joshuy Sylvestera znala (Rich 1981: x). Představme si ale, že namísto zvažování osudů znetvořených dětí v koloniích bychom báseň „Autorka své knize“ postavili vedle následujícího úryvku:

Byli bychom si, příznáváme, přáli, aby autor sám mohl uveřejnit a přehlédnout své vlastní dílo. Protože však bylo stanoveno jinak a smrt mu odebrala toto právo, nežávidte, prosím, jeho přátelům tento úkol a jejich péči a snahu sebrat a vydat toto dílo, jak jsme i učinili. A tak byli-li jste (dříve) ošizeni různými kradenými a podloudnými tisky, zmrzačenými a znetvořenými podvodem a loupeží škodících šejdů, kteří je veřejně vystavili, nyní se nabízejí vašim zrakům vyléčeny a se zdravými údý nejen tyto spisy, ale i všechny ostatní, úplné ve všech počtech tak, jak je autor stvořil. (Heminge – Condell 1968 [1623]: 7)

Toto je dopis „Rozmanitým čtenářům“, který připojili Shakespeareovi přátelé a divadelní druzi John Heminge a Henry Condell k prvnímu foliovému vydání jeho her. Shody jsou tu zřejmé, až do očí bijící: rodič, který nemohl dohlédnout na zveřejnění svých spisů, (následkem) zmrzačení a deformace textu, zvláštní potřeba zpravidelnit metrum (rovnání nohou u Bradstreet[ové], Hemingovy a Condellovy úplné počty) atd. Všimněme si přitom, že i tento text pochází z minulosti a je zakotven v historii určitého období. Nejedná se o výtvar konce dvacátého století, jež bychom srovnávali s něčím o tři století mladším. Byla bych jinak ochotna obhajovat, a dokonce prosazovat užití anachronismu pro interpretaci, prozatím chci ale jenom poukázat na rozdíl mezi dvěma kontexty

nevyskytuje, spočívá v ukázání dobových kreseb autorů jako Ambroise Paré [francouzský královský ranhojič a lékař, 1510–1590, jeden z předchůdců moderní chirurgie; pozn. překl.].

čtení: mezi nástrojem a obsahem historické literární vědy. Osvětlit báseň Anne Bradstreet(ové) tím, že ji obklopíme obrazy „reálných“ znetvořených dětí a informacemi o úmrtích při porodu, je jeden druh čtení. Zvážit tutéž báseň samu jako legitimního nebo nelegitimního potomka slavné textové pasáže nebo sdílené literární figury je čtení jiné. „Autor“, o němž se mluví v úvodním dopisu k prvnímu foliu, prý také (stejně jako mluvčí básně Anne Bradstreet[ové]) „stvořil“ své spisy, jež zloději „veřejně vystavili“, tak jako dílo Anne Bradstreet(ové) únosci „do tisku táhli“, aby k němu „upoutali [...] veřejnosti zrak“.

Co je zde „základ“? Literární tropus, nebo sociální okolnost? Text, nebo život? Rétorická figura, nebo historický fakt? Každý písemný projev obývá tyto různé světy, každý text představuje dilemma – nebo příležitost – z hlediska svých referenčních rámců. Možná jsme vychýlili korekci dřívějších literárních dějin příliš na stranu, v níž jsou texty uzavřeny ve světě jiných textů. Ale nemohly intertextové reference propůjčit tvar této básni ve stejné míře jako realita lékařství? Zdá se, že tato otázka je v případě ženy-autorky ještě naléhavější. Proč nám úzkost z rození připadá reálnější nebo původnější než úzkost z autorství? Jsou ženy přirozeněji doslovnější – méně zapletené v dějinách literatury – než muži? A je možné, že touha předložit celistvější obrázek historie v tomto případě spíše brání, než pomáhá skutečnému uznání ženy-básnířky, v jejímž jménu tento obrázek obvykle skládáme? Mou úvahu nepodmiňuje to, zda Bradstreet(ová) má přips k foliu skutečně na mysli či zda si jej vybavuje přesně, nebo jenom zpola. Kdyby tomu tak bylo, mohli bychom dokonce říci, že její skromné námitky jsou ve skutečnosti přestrojený smělý příměr: Bradstreet(ová) jako následovnice Shakespeara. Nezajímá mě však, alespoň nyní, zda tomu tak opravdu (historicky) bylo. Nechci ani zavrňovat nebo zpochybňovat užitečnost historického kontextu a potenciál soudobých obrazů dětství a deformity. Otázka nestojí buď – anebo. Týká se cílů, které si klade jistá disciplína nebo ti, kdo ji provozují. Proč čteme literaturu? Proč ji vyučujeme? Co vlastně učíme?

#### IV

Obrana shakespearovských anachronismů má dlouhou a význačnou historii. Německý romantický kritik si všímá, že Shakespeare „se neostýchal psát s velkou volností. Nemusel se ohlížet na takové malicherné, hnidopišské století, jako je to naše, které v poezii hledá stále něco jiného než poezii. Jeho obecenstvo chodilo do divadla ne proto, aby se dozvědělo pravdu o chronologii, zeměpisu nebo přírodopisu, ale aby zažilo živou podívanou. Pokusím se ukázat, že Shakespeare se anachronismů dopouští povětšinou záměrně a po nemalé úvaze. Bylo pro něj obvykle důležité přenést předváděné téma z pozadí času co nejbliž k nám“ (Schlegel 1909 [1808]: 356). Shakespeareova anachronistická zmínka Hamletova univerzitního vzdělání není pro Schlegela, „ač ve věku historického Hamleta neexistovala žádná univerzita“, známkou dramatikovy neznalosti, nýbrž moudrosti: „Shakespeare situuje Hamletova studia do Wittenbergu a žádná jiná volba nemohla být příhodnější. To jméno bylo všeobecně známé z příběhu doktora Fausta [...], bylo obzvláště proslulé v protestanské Anglii, neboť zde krátce předtím vyučoval a psal Luther, a sám název univerzity musel okamžitě vyvolat představu myšlenkové svobody.“ Zmínku o Machiavellim v *Richardu III.* nemůže Schlegel „ani považovat za anachronismus“, protože to jméno je užito „výhradně jako ustálené spojení“. Anachronismus je podle něj inteligentní způsob zobecnění, podobně jako když křesťanští malíři oblékají „Spasitele, Pannu Marii, patriarchy a apoštoly do idealizovaného šatstva“, kdežto podružné účastníky nebo pozorovatele děje „do šatů jejich vlastního národa a věku“, nebo když staré rukopisy zachycují pohřební procesí s rakví Hektora, jak ji vnáší do gotického kostela. „[S]ilné povědomí o všeobecně panujícím zvyku a bezesporost jejich způsobu bytí, nepochybné přesvědčení, že takto to vždy na světě bylo a navždy bude,“ bylo tak jako u Shakespeara i u těchto umělců stěžejní pro sílu jejich díla.

Anachronismus – hraní si s dějinami – snad ani není pouze něco, co se občas v literatuře stane, ale je s ní spojen hlubším způsobem. Vraťme se na chvíli k Shakespeareovu *Juliu Caesarovi*, který

nikoli náhodou představuje *locus classicus* některých oblíbených literárních anachronismů. Například zmíněné odbíjejí hodiny. Editor ardenského vydání David Daniell připomíná s odkazem na významný esej Sigurda Burckhardta k témuž tématu, že soupeřící kalendářní systémy byly v Evropě konce šestnáctého století předmětem velkého sváru a že Julius Caesar sám přinesl řešení dřívějších kalendářních rozporů. Juliánský kalendář, pojmenovaný na jeho počest, byl oficiálním kalendářem protestantské Anglie, zatímco reformovaný kalendář gregoriánský, pojmenovaný po papeži, vládl katolické Evropě. Odbíjejí hodiny, které byly, jak poznamenává Daniell, „pro komentátory osmnáctého a devatenáctého století zdrojem pobavení i podráždění jako projev anachronistické neznalosti“ (Daniell 1998), ve skutečnosti představovaly působivý symbol. Nejenže Caesar s kalendářními reformami nastavil pevné datum, nýbrž také „nastavil hodiny Říma“ a jeho promluvy jsou plny zájmu o čas a jeho měření. Hodiny a jejich odbíjení jsou tak v rámci divadelního textu připomínkou Caesarovy moci nad Brutem.

*Julius Caesar* obsahuje také řadu jiných slavných anachronistických odkazů; několik z nich se týká oblečení, například zmínka o „kloboucích“ v popisu spiklenců před vraždou: „Klobouky stáhli do čela a límce / kabátů vyhrnuli [...]“ (II. 1. 74–5; Shakespeare 2011 [1623]: 1006). Alexander Pope to považoval za tak ahistorické, že nechal řádek vytisknout ve znění „– stáhli do čela“, „jako by slovo [klobouk] byla nějaká oplzlost“, všímá si Daniell a dodává: „Nehledě na nápaditý dramatický náznak kradmosti v Shakespeareově obrazu Římané skutečně pokrývky hlavy nosili.“ Daniell odkazuje čtenáře na předchozí ardenské vydání, v němž se o kloboucích píše podrobněji: „petasos, široký cestovní klobouk nebo čapka, pilieus, přiléhavý klobouk nebo čepice bez okraje, nošený při zábavách nebo slavnostech, a cucullus, čepice nebo kápě připevňovaná k oděvu.“ Dozvídáme se také, že Pope „podobně nechtěl přijmout *klobouk*“ v *Coriolanovi*, kde jej opravuje na *čapku* (Cor. II. 3. 95; 165; ibid.: 1308–1309).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *Julius Caesar* navozuje též otázku „rukávů“. „Až půjdou kolem, zatahej Casku / za

Stejně výtce by mohla být vystavena i zmínka o přeloženém „růžku“ v Brutově knize („zahnul jsem / růžek té stránky“; IV. 2. 320–321, ibid.: 1025). Brutus žil ve starověkém Římě a měl by si správně číst ze svitku, nikoli z kodexu, knihy s listy. Ke spánku se chystající Imogena v *Cymbelínovi*, další Shakespeareově římské hře, taktéž přehýbá stránku knihy, než usíná (*Cymb.* II. 2. 4; ibid.: 1338).<sup>14</sup> Ovšem než jsme se ocitli v *Cymbelínovi*, starověká Británie, Řím, soudobá Itálie a venkovský Wales vytvořily hezký nadčasový mišmaš. To není chyba; o to ve hře běží.

Ať už jsou takové časové nesoulady předmětem obdivu nebo posměchu, anachronismy mají v literatuře svůj účel a své účinky. Vidíme to zřetelně a jasně na jevištní historii, kde se stává napětí mezi takzvanou modernizací a takzvanými dobovými kostýmy (známými též pod názvem „museum Shakespeare“, „shakespeareovské muzeum“) častým terčem divadelních kritiků. Tak se o režiséře JoAnne Akalaitis (ové), často kritizované (či velebené) za volné zacházení se Shakespearem, píše v recenzi její inscenace *Jindřicha IV.* (první i druhé části), že je překvapivě konvenční: „provedení, hrané převážně v dobových kostýmech, [...] obsahuje občasně anachronismy – tu televizi, tam telefon pro zdůraznění motivace“ (Stearns 1991). Peter Sellars umístil děj *Antonia a Kleopatry* do bazény a krále Leara usadil do „kingmobilu“ (totiž prezidentského Lincoln Continental). Intrikář a padouch Aaron v *Titovi* Julie Taymor (ové) (filmové verzi *Tita Andronika*, který se odehrává ve starém Římě) uschová Titovu ruku do uzavíratelného igelitového sáčku.

rukáv,“ dává Cassius pokyn Brutovi (I. 2. 175–176; ibid.: 1002). „Tógy neměly rukávy,“ uvádí věc na pravou míru John Dover Wilson v cambridgeském vydání hry. Tu vážený Daniell přichází opět na pomoc s domněnkou, že přílehlé odkazy na „cloak“ (plášť; v angl. vydání řádek 214) a „doublet“ (kabátec, 264) naznačují, že „Shakespeare měl zároveň na mysli Londýn“, a spojení zatahání a rukávu čte opět tak, že vyjadřuje „jistou kradmost“. Jinými slovy, tyto anachronistické odkazy na oblečení jsou jak funkční, tak dvojité zakódované: jejich nepatřičnost slouží jako divadelní a interpretační znamení, které divákům připomíná, že hra je zároveň o  *nynějšíku* i o  *minulosti* (Shakespeareovu Londýnu i Caesarovu Římu) a přitom upoutává pozornost na jistý účinek (zde „kradmosti“).

<sup>14</sup> [Pozn. překl.: V českém překladu si nechává Imogena do knihy vložit záložku.]

Hodnocení *Troila a Kresidy* v inscenaci Michaela Boyda s Royal Shakespeare Company z roku 1988 začíná Charles Spencer tím, že sám „není jedním z arcikonzervativců, kteří jsou přesvědčeni, že Shakespeare by se měl vždy hrát v dobových kostýmech“, zamýšlí se ale následně nad scénou: ta se otevírá sépiovými fotografiemi, které mají zřejmě připomínat západní frontu během první světové války, mnoho postav však mluví s irským přízvukem a nakonec se ukáže, že Trójané jsou z Irska, zatímco Řekové z Británie. „Proč ale,“ diví se Spencer, „vypadá Achilles jako současný srbský válečný zločinec a Ajax připomíná obzvlášť přiblíženého metalového rockera?“ Byť s výhradami, Spencer vyjádřil představení obdiv a vyslovuje vlastní interpretaci: „Boyd se pravděpodobně snaží naznačit území zmítané novodobou válkou, kde hezká slova zakrývají odporné činy“ (Spencer 1998).

Někdo má taková provedení v lásce, jiný je nesnáší. Názory se rozcházejí nad filmem *Romeo + Julie* Baze Luhrmanna s černošským homosexuálním transvestitou Merkuciem a debatními prology na televizi CNN. Ve filmu Michaela Almereydy *Hamlet* (2000) s Ethanem Hawkem v hlavní roli chodí dopisy faxem, Ofélie má ve scéně ve foyer na sobě odposlouchávací zařízení, aby vyzrála nad Hamletem, a Rosencrantze a Guildensterna je slyšet v ložnici Gertrudy na interkomu; scéna modlení se odehrává v limuzíně a Hamlet, aby probudil svědomí krále, natočí nezávislý videofilm *Pastička na myši*. (Elsinore je hotel. Dánsko je korporace. Klaudius je výkonný ředitel. Tak to na světě chodí.) Takové použití anachronismů, jakkoli pohoršlivých, působí pomocí destabilizující konfrontace: předvedením metafor v ohromující doslovnosti nebo – jako Boydův *Troilus* – snahou o postmoderní podobu nadčasovosti: tedy mnohočasnosti. Některá provedení to dělají s pomocí kostýmů, když mísí nacistické uniformy, punkové oblečení sedmdesátých a gangsterská kvádra třicátých let 20. století. Jindy se týchž účinků docílí smíšeným obsazením, kombinujícím národy, rasy, gendery a přízvuky.

Ať už se nám to líbí nebo ne, na tento modus divadelního anachronismu jsme si zvykli, tak jako jsme si zvykli na jeho mírnější a „vážnější“ ztvárnění, moderní kostýmy a šaty. Dokonce i když

máme v lásce staré časy a na zeď jsme si pověsili rytinu Sarah Siddons(ové) v roli Lady Macbeth,<sup>15</sup> musíme připustit, že i ona je v „moderních šatech“, a nikoli v autentickém „dobovém kostýmu“ – ať už by vypadal jakkoli. Autentický jakubovský kostým – nebo autentický středověký skotský háv? Jak ukazoval Eric Hobsbawm i jiní pojmem „vynalézání tradice“, autenticita sama je jistý kulturní význam.

Je samozřejmě něco jiného používat anachronisticky historická data a teoretické myšlenky. Ale recenzent, který obvinil Terryho Eagletona z anachronismu, chová sám, jak se zdá, rozporné představy o historii a chronologii a o tom, jak ovlivňují literární interpretaci. Hlásí se ke dvěma vzájemně si odporujícím, ale široce sdíleným vidinám: vidině historické determinace a vidině všeobecné platnosti. Jedině tak může říct, že Eagletonovy „nejsilnější argumenty jsou podloženy historií“ – například údaj o tom, že „inlace konce 16. století vedla ke znehodnocení oběživa a spekulacím“ – a zároveň že politická analýza her je pomýlená: „Nemá snad škála [Shakespearových] postav platnost, která není ani konzervativní, a dokonce ani nekonzervativní, nýbrž všeobecná?“ (Mitgang 1986). Chci zde zpochybnit oba názory: že historie jsou data a že „všeobecná platnost“ je něčím, co teorii odporuje, tedy něčím jiným než další teorií.

Historie může přinášet spoustu dobrého myšlení o literatuře i studiu Shakespeara a jeho současníků. Nevolám po návratu ke starým časům nadčasové transcendence. Kritérium „nadčasovosti“ je však nejvíc časově svázaným požadavkem ze všech, neboť se neprokazuje ničím jiným než konsenzem. Nadčasové je to, co se přestalo považovat za teorii a přešlo ve stereotyp. Ale jsou některé věci, které historie nedokáže, a ty leží, jak tvrdím, v srdci literárního počínání.

<sup>15</sup> [Pozn. překl.: Britská velšská herečka (1755–1831), slavná představitelka tragických divadelních rolí, o níž spisovatel William Hazlitt napsal, že „vášeň vyvěřala z její hrudi jako ze svatyně“. *Encyclopaedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/542937/Sarah-Siddons> (přístup 23. 1. 2013).]

## V

Toto tvrzení se pokusím – rovněž anachronisticky a nehistoricky – podpořit citátem z jednoho známého úryvku literární analýzy, která se týká nikoli renesančního textu, ale textu 19. století. Autor pojednává o zvláštním druhu „zkoumání“, kterému říká „prohledávání“. (Obě slova, zkoumání a prohledávání, představují dvě formy téhož.) Zde popisuje prohledávání místa policejními detektivy:

Nejsme ušetřeni žádného z postupů prohledávání místa, jež je podrobeno jejich vyšetřování: od rozdělení prostoru na části, v nichž sebe-menší těleso neunikne odhalení, přes jehly propichující čalounění až po mikroskopické zkoumání drti z dřev vyvrtaných do dřevěného obkladu, na něž nebylo možné zkusmo poklepat, i nejnepatrnější rozevírající se škvíry. Když se síť utahuje až do momentu, kdy se policista nespokojí s protřesením stránek knihy a začne je počítat, nejsme svědky toho, jak prostor sám odhazuje své listy jako dopisy?

Ale detektivové mají tak neměnnou představu o reálném, že opominou, že jejich pátrání toto reálno nakonec proměňuje ve svůj objekt; právě to je rys, s jehož pomocí by je pomohli odlišit od všech ostatních objektů.

To bychom ale po nich bezpochyby žádali příliš, a to nikoli kvůli jejich, nýbrž spíše kvůli našemu nedostatečnému vhledu. Neboť slabost jejich ducha není ani individuálního, ani hromadného charakteru; její zdroj je subjektivní. Je to slaboduchost realisty, která nikdy nepozoruje, že [...] to, co je skryté, není nic jiného než to, co chybí na svém místě, jak to vyjadřuje žádanka upozorňující na svazek, který se v knihovně někde zatoulal. A tento svazek by byl skrytý i tehdy, kdyby shodou okolností ležel na sousední policičce nebo hned vedle, ať by tam byl jakkoli na očích. To, že něco chybí na svém místě, lze totiž doslova říci jen o něčem, co se může přemístit: a to je symbolické. Reálné, ať je podrobíme jakémukoli převratu, je na svém místě vždy a v každém případě; nese si své místo přilepené na podpatku a neexistuje nic, co by je odtud mohlo vykázat. (Lacan 1988 [1957]: 39–40)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> [Pozn. překl.: Přeloženo z angličtiny s přihlédnutím k francouzskému originálu: Lacan 1999 [1957]: 25.]

Reálné je to, co realista nenalezne. Víra, že reálné může být vyčerpávajícím způsobem změřeno a zmapováno, je druh slepoty. Reálné je to, co uniká zmapování. Reálné je to, co skrývá literatura, nikoli „svět“.

Úryvek, který jsem právě citovala, je vzat z Lacanova čtení Poeova „Odcizeného dopisu“ – a pohled Jacquesa Lacana na Edgara Allana Poea se možná bude zdát velmi vzdálen jakémukoli studiu Shakespeara nebo historie. Postavme si tedy vedle něj podivuhodně podobný úryvek z eseje Ralpha Walda Emersona „Shakespeare čili básník“. V tomto eseji, který vyšel v roce 1850 ve svazku *Představitel lidstva*, Emerson poznamenává k „výzkumu starožitníků a Shakespearovské společnosti“ toto:

[N]enechali jediný krámek neprozkoumaný, jedinou truhlici na půdě neotevřenou, nenechali napospas vlhkosti a červům jediný zažloutlý letopis ve vroucí naději, že objeví, zda Shakespeare v mládí pytláčil, či ne, zda skutečně před vraty do divadla hlídal koně, zda vedl školu a proč své ženě Anně Hathawayové zanechal v závěti jen svou druhou nejlepší postel. [...]

Shakespearovská společnost pátrala všemi směry, zveřejňovala výzvy a pídila se po chybějících faktech, nabízela peníze za jakékoli informace vedoucí k důkazům. A s jakým výsledkem? [...] [D]opátrala se několika málo faktů, týkajících se majetku básníka a jeho obchodních jednání. Ukáže se, že vlastnil rok od roku rostoucí podíl na divadle U Černých bratří (*Blackfriars*) [...]; že si [...] koupil statek ve své rodné vesnici; že obýval nejlepší dům ve Stratfordu; že ho známí pověřovali svými pohledávkami, půjčkami a podobnými záležitostmi v Londýně [...]. V době, kdy psal *Macbetha*, žaluje jistého Filipa Rogerse u stratfordského dlužnického soudu o třicet pět šilinků a deset pencí, které mu byl dlužen za obilí [...]. Uznávám důležitost těchto informací. Stály za všechno úsilí, které bylo k jejich získání vynaloženo. (Emerson 1983 [1850]: 716–719)

Podle Emersona jsme „velmi neobratnými pisateli dějin“ (ibid.: 719). Otázky, které si klademe, jsou špatné, naše reálno je špatné reálno. Emerson je o tom přesvědčen tak pevně, že by nejraději

o Shakespearovi nevěděl nic zvlášť historického, aby tato znalost Shakespearův případ neovlivnila a nedotkla se imaginace a poetického génia:

Může snad nějaký životopis vrhnout světlo na místa, na která mě uvádí *Sen noci svatojánské*? Svěřil snad Shakespeare nějakému notáři, farnímu kronikáři, kostelníkovi nebo zástupci ve Stratfordu vznik tohoto jemného díla? Ardenský les, ušlechtilé ovzduší hradu Scone, měsíční svit v Portiině vile, „bezedné rokliny a vyprahlé pouště“ Othellova zajetí. Kde je vzdálený příbuzný, prasynovec, úřední záznam nebo soukromý list, které by uchovaly jedinou zmínku o těchto nadpozemských tajemstvích? (ibid.: 719–720)

Tak Emerson předkládá slavná a paradoxní tvrzení: že „jediným životopiscem Shakespeara je sám Shakespeare“ a „Shakespeare nejenže nezůstal nepoznán: on je právě tím, koho v celých moderních dějinách známe nejlépe“ (ibid.: 720, 721). Neznat historii, právě to dává Emersonovi jeho Shakespeara.

Takto řečnický postavenou volbu mezi jedním nebo druhým, mezi historickým, archivním bádáním a imaginativním, poetickým tvořením („Může snad nějaký životopis vrhnout světlo na místa, na která mě uvádí *Sen noci svatojánské*? [...] Kde je vzdálený příbuzný [...] nebo soukromý list, které by uchovaly byť jen zmínku o těchto nadpozemských tajemstvích?“) analyzovala literární věda konce 20. století a narušila ji. Pro současné badatele zde neexistuje žádný metodologický rozpor, žádná pochybnost, že historický výzkum osvětluje imaginativní tvorbu a obohacuje (nikoli ochuzuje) estetickou odezvu.

Historický zřetel ale nejenže nedává textu základ, nýbrž naopak jej umožňuje nově od základu odpoutat. Inszenací (*productions*) *Kupce benátského* se užívalo jak k roznění antisemitských pocitů, tak k jejich kritice, v závislosti na interpretaci režiséra nebo herce, a v každém případě ke „stálé historizaci“ kultury a okolností tvoření (*production*). (Všimněme si, že slovo *production* [tedy česky „inscenace“ i „tvorba“, pozn. překl.] zde má dva rovnocenné a související významy.) Ale jak o tom svědčí příklad

*Kupce benátského*, hry, básně a romány začínají žít svým vlastním životem, jakmile jsou napsány, a dokonce získávají svou vlastní „intenci“ nebo intencionalitu – to, co se někdy nazývá „nevědomí“ textu. Jejich historie začíná s jejich psaním a čtením a nikdy nekončí ani nemůže být nikdy v úplnosti poznána.

Neměli bychom zapomínat, že historie literárního zkoumání je sama dialektická. Tak v průběhu vývoje literárního myšlení minulého století nahradila filologii a editaci textu literární historie, pak „povahová kritika“ (*character criticism*) a psychologie, poté pozorné čtení (*close reading*) a sledování obrazů a témat, pak archetypální kritika, poté filosofická a psychoanalytická teorie, pak historismus a důraz na společensky a kulturně vytvářené kategorie jako rasa, třída, gender a sexualita a nyní opět filologie a editace (a „dějiny knihy“), hodnocení (též zvané „estetika“) a hodnota (čili též „etika“). Pohlédneme-li nazpět, návrat těchto posledních dvou kategorií, estetiky a etiky, prakticky zaručilo jejich předchozí odvržení, stejně jako toto odvržení bylo prakticky zaručeno jejich předchozím obrovským vlivem a úspěchem.

Kritika toho, co odborníci na renesanční literaturu a kulturu často nazývají „prézentismem“, je nutným korektivem opomíjení historické specifičnosti, kvůli němuž může literární text pozbyť většiny své význačnosti a síly.<sup>17</sup> Časy hravého Kottova textu *Shakespeare Our Contemporary* [Shakespeare, náš současník, angl. 1964, polsky 1961] do jisté míry vystřídal zásady a občas nezáživnost časů „Shakespeare, člověk jiné doby“. Zdá se však stejně

<sup>17</sup> Lisa Jardine(ová) argumentuje, že úkolem studia literatury je „uvést studium historie a studium textu v konstruktivní napětí“, a navrhuje, že „bychom měli přemýšlet o sbíhajících se praktikách sociálních historiků, historiků kultury a myšlení, textových kritiků a sociálních antropologů, jak společně směřují k citlivějšímu propojení minulých a současných kulturních výtvorů.“ Jardine(ová) uzavírá svou knihu v témže bitemporálním duchu: „Číst Shakespeara historicky znamená vstupovat v dialog s těmito kulturně zatíženými pozůstatky naší vlastní minulosti, abychom mohli zřetelněji objasnit kulturu, již nyní obýváme“ (Jardine 1996: 35–36, 148). Základní důraz je zde kladen na dialog, a v důsledku toho na dialektiku. Číst historicky znamená číst současné spolu s minulým, číst minulost jako to, co vytvořilo současnost, zároveň ale současnost jako to, co (čtením, analýzou, samotnými protokoly vědy) vytváří minulé.



podstatné připustit, že některé druhy literárních otázek – otázek týkajících se toho, „co se opakuje“ – nelze klást prostřednictvím přístupu převážně historického.

A ještě jeden související paradox by neměl uniknout naší pozornosti: nejlepší literární historikové nehledají chvíle, kdy se autor obrací k historii vědomě, nýbrž kdy je jeho zájem nevědomý. Anachronismus a představivost, jež se historické determinaci zdánlivě vymyká, jsou s ní těsně svázány způsoby, které autorovu vědomému nazírání unikají. A tak opomíjením ahistoričnosti opomíjejí vlastně literární historici tíhnoucí k doslovnosti historično. Právě analýza historičnosti současného předchází „přezítismu“.

## VI

„Požadavek, aby si člověk hleděl intelektuální poctivosti, zpravidla vede k sabotáži myšlenek,“ píše Theodor Adorno s typickou břitkostí. A pokračuje:

Jeho smyslem je nabádat spisovatele k tomu, aby explicitně popsal všechny kroky, jež ho dovedly k jeho výpovědi, a aby tak každému čtenáři umožnil tento proces sledovat a pokud možno – v akademickém provozu – duplikovat. Tento požadavek nejenže pracuje s liberální fikcí libovolné a všeobecné komunikovatelnosti každé myšlenky [...], nýbrž je falešný i jako samotný princip podání. Hodnota myšlenky se totiž měří jejím odstupem od kontinuity známého. [...] Texty úzkostlivě a bez mezer kopírující každý myšlenkový krok pak také nutně upadají do banality a nudy, a to nejenom pokud jde o napětí při četbě, nýbrž i s ohledem na svou vlastní substanci. (Adorno 2009 [1951]: 80–81)

V kritice, již Adorno směřuje vůči požadavku intelektuální poctivosti, lze matně rozeznat, co požadujeme po literatuře. Literatura je ve skutečnosti diskurz, v němž lze na prchavý okamžik dosáhnout poznání diskontinuity myšlení. „[P]ožadavek intelektuální poctivosti je sám nepoctivý,“ píše Adorno, protože nebere na vědomí nebo odmítá neuspořádanější způsoby, jimiž se k poznání dospívá „v pletivu předsudků, názorů, inervací, sebekorektur,

předtuch a přehánění“. Pokud se „pocitivé myšlenky“ vždy projeví jako „pouhé [...] opakování, ať už faktů nebo kategoriálních forem“, intelektuálnímu životu schází něco klíčového. K ilustraci této naivity uvádí Adorno obraz člověka umírajícího s uspokojením, že celý jeho život dává smysl. Je to shodou okolností obraz, který nese silný, byť nepřímý náznak Shakespeara:

Člověk, jenž by v pozeňnaném věku zemřel s vědomím takřka bezchybného úspěchu, by byl vzorný hoch, který s neviditelnou brašnou na zádech absolvoval bez mezer všechna stadia. (ibid.: 82)

Zprvu nám samozřejmě paměť napovídá, že Shakespearův školák v *Jak se vám líbí*, který „s fňukáním jde do školy, / na zádech brašnu, tváře čerstvě myté / a loudá se jak šnek“ (Shakespeare 2011 [1623]: 338), stěží může sloužit jako vzor. Proč tedy vůbec spojovat tuto pasáž se Shakespearem? Proč raději nevzpomenout pouze na moderního studenta německého gymnázia, jehož má Adorno zdánlivě přímo na mysli? Jsou pro to dva důvody: zaprvé, právě nepřímou linií asociativního myšlení Adorno sám v této pasáži doporučuje („čáru“ zakřivující, vybočující; druh myšlení, „kter[é] se kvůli vztahu ke svému předmětu zříká naprosté průhlednosti své logické geneze“); zadruhé, „pouhé opakování kategoriálních forem“ se ve skutečnosti v pasáži, kde se objeví Shakespearův žák, vyskytne v krajní podobě: v Žakově slavném (nebo neslavném) „Sedmeru dějství života“. Právě Žak, abychom opět citovali Adorna, odřikává „s neviditelnou brašnou na zádech [...] bez mezer všechna stadia“. Právě Žak, „melancholický Žak“, je vzorným školákem, který předvádí – zde v parodické podobě – otřepané „poznání“, z něhož se již v době Shakespeara stalo klišé:

Celý svět je jeviště  
a všichni lidé na něm jenom herci:  
mají své příchody a odchody;  
za život každý hraje mnoho rolí  
v sedmero aktech. [...]  
(II. 7. 139–143, ibid.: 338)

Místo pilného školáka doporučuje Adorno vzor lenocha a záškoláka:

[T]akové myšlenky, která není marná, zůstává jako znamení vepsána nemožnost plné legitimizace, tak jako ve snu víme o tom, že existují hodiny matematiky, které jsme zameškali kvůli blaženému ránu v posteli a které už nikdy nedoženeme. Myšlenka čeká na to, až ji jednoho dne probudí vzpomínka na zmeškané a promění ji v učení. (Adorno 2009 [1951]: 82)

Učení – tak jako myšlení – závisí na tom, co jsme vynechali. Na mezerách v poznání, rezistenci vůči představě citování faktů, vůči „diskurzivní[mu] postup[u] od jednoho stupně k dalšímu“, zaznamenávání každého kroku bez toho, abychom něco vypouštěli. Pro možnost vzepřít se nevyhnutelnosti takového postupu chci pokázat na užitečnost anachronismu, hry a dalších způsobů, jimiž nás literatura vede k povědomí otřesem a uchovává cosi, co nelze redukovat na příčinu. Ať už přitom připadneme na jakékoli způsoby čtení, doufám, že se se svými čtenáři odváží být – alespoň čas od času – historicky nekorektní.

*Přeložil Richard Müller*

## LITERATURA

**ADORNO, Theodor W.**

2009 [1951] *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*, přel. Martin Ritter (Praha: Academia)

**ALLEN, Steve**

1989 *Meeting of Minds* (Buffalo, NY: Prometheus Books)

**BATE, Jonathan (ed.)**

1997 *Titus Andronicus; Arden Shakespeare*, 3. řada (Walton-on-Thames – Surrey: Thomas Nelson)

**BENJAMIN, Walter**

2009 [1931] „Literární dějiny a literární věda“, in idem: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, přel. Martin Ritter (Praha: Oikoymenth), s. 249–254

**BERNSTEIN, Richard**

2000 „We Happy Many, Playing Fast and Loose with History“, *New York Times*, 18. 1., s. B1–B2

**BOXER, Sarah**

2000 „Snubbing Chronology as a Guiding Force in Art“, *New York Times*, 2. 9., s. A19–A21

**BRADSTREETOVÁ, Ann**

1996 [1650] „Autorka své knize“, přel. Tomáš Míka, *Souvislosti* 7, č. 4, s. 201–202

**CLOUGH, Sue**

1999 „Judge Attacks Irvine’s Politically Correct Rules on Race“, *Daily Telegraph*, 1. 10., s. 1

**DANIELL, David**

1998 „Introduction“, in idem (ed.): *Julius Caesar; Arden Shakespeare*, 3. řada (Walton-on-Thames – Surrey: Thomas Nelson), s. 17–22

**DESMOND, Peter**

2000 „The Roman Theater of Cruelty“, *Harvard Magazine*, září/říjen, s. 22

**EMERSON, Ralph Waldo**

1983 [1850] „Shakespeare; Or the Poet“, in idem: *Representative Men: Essays and Lectures* (New York: Library of America), s. 716–721

**ERICKSON, Carolly**

1995 „The Scarlet Empress“, in Mark C. Carnes (ed.): *Past Imperfect: History according to the Movies* (New York: Henry Holt), s. 86–89

**FREEMAN, Don**

1989 „Scripts Made a Meeting of the Minds“, *San Diego Union-Tribune*, 24. 12., sekce zábava, s. 6

**GRANT, Michael**

1995 „Julius Caesar“, in Mark C. Carnes (ed.): *Past Imperfect: History according to the Movies* (New York: Henry Holt), s. 44–47

**HEMINGE, John – CONDELL, Henry**

1968 [1623] „To the Great Variety of Readers“, in Charlton Hinman (ed.): *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare* (New York: W. W. Norton), s. 7

**HENSLEY, Jeannine**

1981 „Anne Bradstreet’s Wreath of Thyme“, in *The Works of Anne Bradstreet*, ed. Jeannine Hensley (Cambridge, MA: Harvard University Press), s. xxii–xxxiv

**HOWARD, Philip**

2000 „Blood and Circuses“, *Times* (London), 17. 3., sekce 2, s. 3–4

**ISSERMAN, Maurice**

1991 „Travels with Dinesh“, *Tikkun* 6, č. 5, s. 82

**JARDINE, Lisa**

1996 *Reading Shakespeare Historically* (London: Routledge)

**JOYCE, James**

1993 [1922] *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Argo)

**KLIGER, Samuel**

1952 *The Goths in England* (Cambridge, MA: Harvard University Press)

**LACAN, Jacques**

1988 [1957] „Seminar on ‚The Purloined Letter‘“, přel. Jeffrey Mahlman, in John P. Muller, William J. Richardson (eds.): *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press), s. 28–54

1999 [1957] „Le séminaire sur ‚La lettre volée‘“, in idem: *Écrits I* (Paris: Seuil), s. 11–66

**LONGLEY, Clifford**

1999 „Sacred and Profane: Labour and the Fall of Political Correctness“, *Daily Telegraph*, 26. 11., s. 31

**MCEACHERN, Claire**

1997 „Introduction“, in Claire McEachern, Debora Shuger (eds.): *Religion and Culture in Renaissance England* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 1–14

**MITGANG, Herbert**

1986 „Books of the Times: William Shakespeare by Terry Eagleton“, *New York Times*, 18. 4., s. C31

**MONTAIGNE, Michel de**

1958 [1580] „Of Thumbs“, in idem: *The Complete Essays of Montaigne*, přel. Donald M. Frame (Stanford, CA: Stanford University Press), s. 522–523

**NABOKOV, Vladimir**

1990 [1947] *Bend Sinister* (New York: Vintage Books)

**NIETZSCHE, Friedrich**

1992 [1874] „O užitku a škodlivosti historie pro život“, in idem: *Nečasové úvahy I*, přel. Jan Krejčí (Praha: Mladá fronta), s. 83–165

**PHILPOT, Terry (ed.)**

1999 *Political Correctness and Social Work* (London: IEA Health and Welfare Unit)

**RICH, Adrienne**

1981 „Anne Bradstreet and Her Poetry“, in *The Works of Anne Bradstreet*, ed. Jeannine Hensley (Cambridge, MA: Harvard University Press), s. ix–xxi

**SEGAL, Alan F.**

1995 „The Ten Commandments“, in Mark C. Carnes (ed.): *Past Imperfect: History according to the Movies* (New York: Henry Holt), s. 36–39

**SHAKESPEARE, William**

2011 [1623] *Dílo*, přel. Martin Hilský (Praha: Academia)

**SCHLEGEL, August Wilhelm**

1909 [1808] „Lecture XXIII“, in idem: *Lectures on Dramatic Art and Literature*, přel. John Black (London: George Bell and Sons), s. 354–379

**SIEGEL, Ed**

2000 „Hazy Shade of ‚Winter‘ at ART“, *Boston Globe*, 19. 5., s. D1

**SOCIAL WORKERS**

1999 „Social Workers Reject Political Correctness“, *Times Home News*, 22. 11. (bez paginace)

**SPENCER, Charles**

1998 „Shakespeare Meets Le Carre“, *Daily Telegraph*, 9. 11., s. 19

**STEARNS, David Patrick**

1991 „Akalaits’ Henry IV Conforms“, *Gannett News Service*, 19. 3. (bez paginace)

**STOLL, Elmer Edgar**

1910 „Anachronism in Shakespeare Criticism“, *Modern Philology* 7, č. 4, s. 557–575

## K JOHN GUILLORYMU

RICHARD MÜLLER

John Guillory je americký literární historik a badatel, zaměřující se na renesanční myšlení a literaturu a rovněž na sociální, intelektuální a institucionální dějiny literatury jako univerzitního a vědeckého oboru. Po absolvování studií na Tulaneově univerzitě získal v roce 1979 doktorát na Yaleově univerzitě. Zde učil do roku 1989, kdy přešel na Univerzitu Johnse Hopkinse. Od roku 1999 (po krátkém působení na Harvardově univerzitě) zakotvil na Newyorské univerzitě (NYU), kde je v současnosti vedoucím katedry anglistiky.

Guilloryho metodologický přístup byl zprvu dán snahou o opozici vůči dominantnímu teoretickému proudu, jímž byla v dané době, a na zmíněné *alma mater* zvlášť výrazně, americká dekonstrukce, tzv. Yaleská škola (podobně jako v případě některých novohistoriků, například Stephena Greenblatta; Guillory sám se však za nového historika nepovažuje, viz Guillory – Williams 2004). První Guilloryho kniha – *Poetic Authority: Spenser, Milton and Literary History* (Poetická autorita. Spenser, Milton a literární historie, 1983) – se zařazuje do kontextu renesančních studií a pojetí autority a vlivu, které zde autor označuje pojmem *annexation* (připojení), čerpá z Harolda Blooma a jeho koncepce úzkosti z vlivu. (Bloom sám bývá řazen k Yaleské škole, avšak jeho vztah k dekonstrukci je značně ambivalentní.)

Trvalejší inspiraci pro Guilloryho představovalo sociologické myšlení, především Alvin Ward Gouldner, jeho monografie *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class* (Budoucnost intelektuálů a vzestup nové třídy, 1979) a popis nové profesní třídy manažerů (*new professional-managerial class*), ale také Pierre Bourdieu a jeho extenze pojmu kapitálu nad rámec ekonomie a odmítnutí filosofických předpokladů „nezajímavosti“, zabudovaných do kantovského pojetí estetického a umělecké litera-

tury. V těchto souvislostech počíná Guilloryho zájem o dějiny studia literatury jako disciplíny a obecněji sociálních a institucionálních podmínek distribuce kulturního kapitálu (v kontextu dějin šíření klasické vzdělanosti navazuje též na Ernsta Roberta Curtia a Ericha Auerbacha). S tímto východiskem se Guillory zapojuje do tzv. kanonické debaty, která se v 80. a 90. letech stane jednou z oblastí, v nichž se anglofonní humanitněvědné myšlení konfrontuje se svým politickým a ideologickým rozměrem. V době, kdy vychází Guilloryho stěžejní kniha *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Kulturní kapitál. Problém utváření literárního kánonu, 1993), je autorovým úmyslem pootočit konceptuální rámec kanonické debaty a kritiky kánonu tak, aby se ozřejmila funkce kánonu pro (nerovnoměrnou) distribuci kulturního kapitálu. Zaznamenává přitom a z nového úhlu nahlíží krizi humanitněvědného vzdělání a jeho společenských funkcí a rovněž (což už tvoří obecnější zájem Guilloryho monografie) dějinnou úlohu vzdělávacích institucí, především univerzit, v těchto procesech. Zmíněné pootočení pohledu, či přesněji jisté vzdálení objektu zkoumání a jeho zasazení v historicky utvářeném sociokulturním kontextu, se jeví současně jako přednost i slabina Guilloryho přístupu (srov. např. Redfield 2007 nebo Müller 2007). V každém případě zde „války o kánon“ představují (a to patří k silnějším stránkám jeho analýzy) symptom krize studia literatury a úpadku tržní hodnoty literárního kulturního kapitálu, který je způsoben ekonomickým a společenským vzestupem nové manažerské třídy; pro tu je tento druh kapitálu víceméně bezcenný.

Zmíněná perspektiva umožňuje Guillorymu pojmenovat a vzápětí zpochybnit samy základy, na nichž podle autora kanonická debata nebo její valná část stojí. Poněkud reduktivně rozeznává dvě znesvářené strany: 1. liberální pluralisty, hájící kulturní a symbolické uvědomění a emancipaci nejrůzněji definovaných menšin či subkultur i související revizi nebo otevření literárního kánonu, dosud pojímaného jako soubor velkých, nadčasově platných děl, 2. konzervativní ochránce kánonu jako významné kulturní instituce, archivu národní paměti apod. V rozsáhlé první kapitole (její část česky viz Guillory 2007 [1993]) tak John Guillory mimo jiné

kritizuje pojem „sociální identity“ a ideu „reprezentace“ a vyzdvihuje zásadní konceptuální rozdíl mezi verbální reprezentací určité entity v literárním textu a reprezentací jako principem politického zastupování. Upozorňuje pak mimo jiné na problematičnost pojmání autora jako reprezentanta zkušenosti spjaté s určitou sociální skupinou, na imaginární status kánonu nebo na nesa-mozřejmě vztahy mezi kánodem, syllabem, studijním plánem a archivem. Ve druhé části knihy Guillory sleduje zaprvé historický původ moderního pojmu literatury jako diskurzivní kategorie, s jejíž pomocí je idea klasické vzdělanosti převáděna v kanonický korpus textů v národním jazyce, šířených prostřednictvím škol, zadruhé profesionalizaci literární vědy v intelektuálním paradigmatu nové kritiky v polovině dvacátého století a zatřetí zdvojení kánonu, když se vynořuje kánon teoretický, v kontextu dekonstrukce a teoretického díla Paula de Mana. Ve třetí části se Guillory věnuje kritice „hodnoty“ především v neopragmatickém pojetí (Barbara Herrnstein Smith[ová]). Pro pochopení zmíněných momentů v dějinách literárního kánonu a jeho formování se jeví zásadní to, že tento kánon má funkci nástroje distribuce dvojího typu kulturního kapitálu: gramotnosti a humanitní vzdělanosti. Školy představují instituce, které zpřístupňují a regulují kulturní kapitál a různé formy praxí, jako jsou čtení a psaní. V otázce kánonu se podle Guilloryho jedná více o „distribuci kulturních statků než o reprezentaci kulturních obrazů“ (Guillory 1993: 18).

Knihou *Kulturní kapitál* se stala vlivným (až kanonickým) textem v diskusi o otázkách literárního kánonu. Zároveň uvedla Guilloryho jako badatele zabývajících se sociohistorickými souvislostmi literární vědy jak v kontextu dějin myšlení, tak v kontextu vývoje vzdělávacích institucí. V této linii jsou psány rovněž Guilloryho články věnující se aktuálním tématům podob výuky literatury na amerických univerzitách (např. Guillory 1994; 1996; 2000) a spadá sem i stále probíhající projekt knihy *Literary Study in the Age of Professionalism* (Studium literatury ve věku profesionalizace). Ta by měla sledovat (v širším rámci a záběru než analogickému tématu věnovaná monografie amerického kritika Geralda Graffa *Professing Literature*, Přednášení literatury, 1987) rozpornou pre-

historii literární vědy, její kořeny v rétorice, filologii a *belles lettres*, i její vývoj v samostatnou univerzitní disciplínu. V současné době pracuje Guillory rovněž na knize s názvem *Things of Heaven and Earth: Figures of Philosophy in English Renaissance Writing* (Věci nebes a země. Filosofické figury v anglickém renesančním psaní), která se bude zabývat zrodem filosofa jako zvláštního sociálního typu, jakož i složitými, nově se utvářejícími vztahy mezi filosofií, teologií a literaturou v kontextu anglické renesance.

Literárněteoretické zaměření má výbor statí *What's Left of Theory: New Work on the Politics of Theory* (Co zbylo z teorie. Nová práce na politice teorie, 2000), který John Guillory koeditoval spolu s Judith Butler(ovou) a Kendallem Thomasem. Jak naznačuje titul, věnuje se kniha „postteoretickému“ období myšlení o literatuře, vztahu teorie a politiky, a konkrétněji vztahu levicového a emancipačního myšlení – v americké literární vědě reprezentovaného v té době především kulturními studií, postkoloniální teorií a novým historismem – a teoretického „formalismu“ apod. Mezi autorkami a autory nacházíme Gayatri Chakravorty Spivak(ovou) (která se – mj. návratem k neengelsovskému čtení Marxe – snaží formulovat globální levicový emancipační program, jehož model nachází v komunitních sítích existujících na jižní polokouli a který „nelze převést v praxi z poslucháren amerických univerzit“, Butler – Guillory – Thomas 2000: 34), Janet Haley(ovou) (která komplikuje myšlenku „pohlavní identity“ stejně jako homologie jednotlivých „menšinových identit“) nebo Jonathana Cullera (který proti zdánlivé smrti teorie staví oživující zájem teorie o „literárnost“).

Z hlediska myšlení o literatuře a mediálních studiích se velmi nosná jeví Guilloryho obsáhlá studie „Genesis of the Media Concept“ („Zrod pojmu médií“), publikovaná v roce 2010 v časopise *Critical Inquiry*, jejíž překlad do češtiny jsme zařadili i do našeho výboru. Základní autorovou tezí je, že pojem komunikačního média v západním myšlení chyběl až do konce 19. století, zároveň však „existovala [...] jeho potřeba. Ve filosofické tradici tak vznikla jakási lakuna, která jakoby ‚z budoucnosti‘ vyvíjela zřetelný tlak na první snahy uchopit komunikaci v rámci teorie“ (zde na

s. 462). Ještě podstatnější než tato teze samotná je genealogie dřívějších významů slova „médiá“ a odlišných epistemických hledisek staršího filosofického, utopického, estetického a sémiotického myšlení o konceptech jako mimesis, reprezentace, komunikace a zprostředkování, které nakonec (ve spojitosti s vývojem technologických aspektů mediace) ústí ve zrod pojmu „médiá“ v moderním slova smyslu. Metodologicky zde má John Guillory blízko k williamsovske historické rekonstrukci „klíčových slov“ (*keywords*, viz Williamsův slovník stejného názvu z roku 1976; Williams sám platí za průkopníka mediálních studií) – průsečíků konfliktního ideového (i materiálního) vývoje, které jsou sledovány z perspektivy dlouhého historického dění.

V těchto dějinách vyzdvihuje Guillory některé signifikantní střety a posuny. Tak například v *Poetice* mluví Aristotelés o třech aspektech *mimesis*, obecného pojmu pro napodobování, jimiž jsou (podle českého překladu Milana Mráze): „předměty“ (tj. osoby nebo témata), „způsoby“ (tj. forma a žánr) a „prostředky“ (Aristotelés sem zahrnuje barvy, tvary, melodie, rytmus, pohyby, vázanou nebo nevázanou řeč). Právě charakteristiku „prostředků“ (ve starořeckém originále se na tomto místě žádné shrnující substantivum neobjevuje, pouze zmíněný výčet a spojení *en heterois*, tj. „v různých, pokaždé v jiných“) ponechává Aristotelés nadále stranou a věnuje se prvním dvěma stránkám *mimesis*. Zdá se, dle Guilloryho výkladu, že až raně novověký vynález knihtisku přibližuje chápání tištěného myšlenky média (proces převodu psaného v tištěné, tj. moderně řečeno remediace, samo médium zviditelňuje), ale ani zde (Guillory se věnuje například úvahám Francise Bacona) se pojem nepoužívá v moderním smyslu; je chápán jako nástroj (nikoli samostatné, materiální, obsah formující médium) a včleněn (např. v textu *The Advancement of Learning*, O pokroku ve vzdělávání, 1605) do širší koncepce přenosu a tradice. Až koncem 17. století se obecným rámcem myšlení o řeči (jako cíl řeči) může stát pojem „komunikace“. Teprve v tomto rámci je možno uchopit dvě různá pojetí postupně se komplikujícího slova „médiá“, která Guillory staví do protikladu: pojetí empiristického filosofa Johna Locka a raného anglického teoretika „univerzálního

jazyka“ Johna Wilkinse. Pro Locka jsou slova médii myšlení (idejí), zatímco pro Wilkinse je písmo médii řeči; první chápe mediaci nebo zprostředkování jako abstraktní a logický proces, druhý jako materiální technologii – a právě tento rozdíl přetrvává podle Guilloryho až do 20. století.

Pojem „zprostředkování“ se významně objevuje v Hegelově filosofii, teprve v Peircově sémiotice se však propojuje s otázkou komunikace. Až Peircova redukce totality společnosti nebo světa na případ směny znaků připravuje půdu pro interpretaci sociálního světa jako případu komunikace (myšlenka inspirující rozvoj strukturalismu i poststrukturalismu 20. století) a následného zviditelnění obecného procesu zprostředkování v jakémkoli komunikačním médiu. To se od Peircovy doby děje souběžně s objevem „nových médií“ (zprvu telegrafu a fonografu), která nemohla být včleněna do staršího systému umění. Rovněž v moderních lingvistických a strukturalistických teoriích komunikace je možno zaznamenat absenci obecného problému média. Například i u Jakobsona je v saussurovské tradici (na což upozornil Jacques Derrida) potlačena medialita písma: Jakobson sice do svého známého komunikačního modelu (představeného v práci „Lingvistika a poetika“, 1960), inspirován informační teorií Clauda Shannona, zapojuje „kód“, nadále si však všímá spíše zvukových, fonemických rysů řeči, a upozaďuje ty grafické.<sup>1</sup>

Na základě této dlouhé historické analýzy se některé současné teoretické problémy jeví jako *reziduální*. Z tohoto hlediska popisuje Guillory 1. lpění na reprezentaci (*mimesis*, zobrazení, případně odrazu), které poznamenává politicky angažovanou levicovou kritickou teorií, 2. absenci širšího rámce kulturního zprostředkování (*mediation*), pod nějž by spadala i teorie médií, 3. redukci pojmu média na nová technická média a 4. oddělení mediálních a literárních studií (*media studies* a *literary studies*: reziduum dělení

<sup>1</sup> Zdá se, že Guillory si není vědom specifické problematiky uměleckého artefaktu, které se věnovala pražská strukturalistická škola od třicátých let 20. století, a svůj narativ nekomplikuje například ani připomínkou lingvistické teorie Michaila M. Bachtina.

neumělecké produkce a krásných umění, které nahradilo ještě dřívější, klasické schéma mechanických a svobodných umění). Zde pak Guillory naznačuje pojetí daných otázek v rámci „obecné sociologie kultury, postavené na základě komunikace a odpovídajících procesů zprostředkování“ (zde na s. 503). V tomto pojetí umožňuje existenci médií „distancování“ (*distancing*) a média jsou zároveň prostředky a cíli komunikace. Existuje určitý sociální vklad do samotného média (který nemusí nutně být založen na „reprezentaci“ jako v případě románu nebo filmu), jenž je vázán na potěšení vyvěrající z obecného procesu zprostředkování. K tomu Guillory dodává: „Potěšení ze zprostředkování mohlo vyrůst z potřeby zbavit se úzkosti, která je spojena s rozptýleností lidí v sociálním prostoru, nyní však je inspirací pro vznik nových médií, ačkoli jejich existenci žádná silná společenská potřeba nepodněcuje“ (zde na s. 507).

## LITERATURA

### ARISTOTELÉS

1996 [asi 335 př. Kr.] *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda)

### BUTLER, Judith – GUILLORY, John – THOMAS, Kendall (eds.)

2000 *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Theory* (New York – London: Routledge)

### GUILLORY, John

1983 *Poetic Authority: Spenser, Milton and Literary History* (New York: Columbia University Press)

1993 *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

1994 „Literary Critics as Intellectuals: Class Analysis and the Crisis of the Humanities“, in Wai Chee Dimock, Myron T. Gilmore (eds.): *Rethinking Class* (New York: Columbia University Press), s. 107–149

1995 [1988] „Canon“, in Frank Lentricchia, Tom McLaughlin (eds.): *Critical Terms for Literary Study* (Chicago, IL: University of Chicago Press), s. 233–250

1996 „Preprofessionalism: What Graduate Students Want“, *ADE Bulletin*, č. 113, s. 4–8

1997 „Bourdieu's Refusal“, *Modern Language Quarterly* 58, č. 4, s. 367–398

2000 „The System of Graduate Education“, *Publications of the Modern Language Association* 115, č. 5, s. 1154–1163

2004 „The Memo and Modernity“, *Critical Inquiry* 31, č. 1, s. 108–132

2007 [1993] „Kanonické a nekanonické: současná diskuse“, *Česká literatura* 55, č. 2, s. 186–217

2010 „Genesis of the Media Concept“, *Critical Inquiry* 36, č. 2, s. 321–362

### GUILLORY, John – WILLIAMS, Jeffrey J.

2004 „Towards a Sociology of Literature“ (rozhovor s Johnem Guillorym), <http://www.theminnesotareview.org/journal/ns61/guillory.htm> (přístup 12. 1. 2014)

### MÜLLER, Richard

2007 „Úvodní poznámka k překladu“, *Česká literatura* 55, č. 2, s. 179–183

### REDFIELD, Marc

2007 „John Guillory's Misreading of Paul de Man“, in Marc Redfield (ed.): *Legacies of Paul de Man* (New York: Fordham University Press), s. 93–126

# ZROD POJMU MÉDIÍ<sup>1</sup>

JOHN GUILLORY

Médium, jehož prostřednictvím působí umělecká díla na pozdější doby, je jiné než to, jehož prostřednictvím působila ve své době [...].  
(Benjamin 2011 [1920]: 102)

## 1. MIMESIS A MÉDIUM

Slovo *média* si s sebou nese dlouhou historii, která sahá až k latinskému *medius*, jehož nejlepším příkladem je důvěrně známý narativní topos antické epiky: *in medias res*. Avšak sledovat peripetie, jimiž se toto staré slovo pro „střed“ stalo kolektivním označením dnešních nejpokročilejších komunikačních technologií, není snadné. Jazykové doklady říkají, že až do konce 19. století bylo substantivum *médium* jen zřídka spojováno s otázkami komunikace. Naléhavá všudypřítomnost tohoto slova v komunikačním prostředí moderní doby zahálila zrod pojmu médií neproniknutelným závojem. Tento článek je pokusem onu genezi popsat v rámci širších dějin uvažování o komunikaci.

Mým cílem tedy není vstoupit do současných debat o teorii médií, ale přiblížit zde filosofické předpoklady jejich diskurzu. Chci dokázat, že pojem komunikačního média sice po několik století předcházejících jeho vzniku chyběl, existovala však jeho potřeba. Ve filosofické tradici tak vznikla jakási lakuna, která jako by „z budoucnosti“ vyvíjela zřetelný tlak na první snahy uchopit komunikaci v rámci teorie. Toto úsilí bylo nevyhnutelně založeno na diskurzu „umění“, pojmu, který zahrnoval nejen „krásná“

umění jako poezie a hudba, ale také stará umění rétoriky, logiky a dialektiky. To, že se koncem devatenáctého století vynořil pojem média, byla reakce na rozšíření nových technických médií, jako byly telegraf nebo fonograf, která do staršího systému umění začleněna být nemohla. I když mě v této práci dějiny technických médií zajímají pouze nepřímo, vycházím z postřehu, že rozvoj nových technických médií následně zkomplikoval vztah mezi tradičními uměními a médii všech typů. Berme jako fakt, že starší umělecká díla lze převést do novějších médií, jak poznamenává Benjamin v mottu této studie. Současní mediální teoretici tomuto procesu říkají *remediaci*.<sup>2</sup> Samotný fakt *remediaci* nicméně naznačuje, že také předmoderní umění jsou v plně moderním smyslu médii, ale z nějakého důvodu je tak nebylo nutné nazývat, tedy alespoň ne do konce devatenáctého století. Vznik nových technických médií tudíž způsobil, že tradiční umění byla chápána dvojznačně zároveň jako média (*media*) i předchůdci médií (*precursors to the media*) – onoho shluku forem označovaných v angličtině pomocí určitého členu.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Musíme mít na paměti, že skoro všechna díla napsaná dříve než v šestnáctém století jsou zprostředkovávána v remediované formě tisku, stejně jako jsou obvykle překládána do moderních jazyků, což lze také považovat za formu *remediaci*. K pojmu *remediaci* viz Bolter – Grusin 1999. Pojem původně pochází od Marshalla McLuhana (2011 [1964]: 20): „obsahem“ každého média je vždy jiné médium.“ Pronikavou analýzu konceptu nových médií jako přechodného označení, které se formuje ve vztahu ke starším médiím, viz in Gitelman 2006.

<sup>3</sup> Z článku bude jasně patrné, že píši jakožto literární vědec, jehož primárním zájmem je literatura, chápána jako reprezentant toho, čemu se dříve říkalo umění. Jako diskurz psaní a tisku jsou literární díla nepochybně také médii. Zdá se ovšem, že literatura je svou mediální identitou poznamenána méně než jiná média, například film, a tato skutečnost implicitně podporuje rozdělení disciplín na literární a mediální studia (a návazně na kulturní studia a komunikační studia). Potlačení mediální identity literatury a dalších „krásných umění“ je dnes oprávněně zpochybňováno. Cílem tohoto zpochybnění by mělo být lepší vysvětlení vztahu literatury a pozdějších technických médií, aniž by literatuře bylo přiznáváno privilegium kulturní starobylosti nebo pozdějším médiím role vítězného následovníka. Ti z nás, kdo vyučují literaturu, v této formulaci postřehnou shluk problémů týkajících se všeho od využití médií jako doplňku při výuce literatury (jako by literatura sama

<sup>1</sup> Děkuji Cliffordu Siskinovi a Williamu Warnerovi, že mi umožnili předložit starší verzi přítomné teze u příležitosti konference „Mediating Enlightenment“ [Zprostředkování osvícenství]. Několik kolegů poskytlo podrobné komentáře k prvním verzím toho článku, za což jsem jim velmi vděčný. Poděkování přísluší Lise Gitelman(ové), Maureen McLane(ové), Scottu Newstokovi a Mary Poovey(ové).



V průběhu celé své předchozí historie nebyly básnictví, malířství, hudba a další takzvaná krásná umění chápána v rámci konceptu komunikace, nýbrž nápodoby či mimesis, jak ji definoval – a zdálo se, že jednou provždy – Aristotelés v *Poetice*. Ačkoli se v kontextu tohoto spisu jednalo o technický termín, započalo s *mimesis* nevyčerpatelné zkoumání antropologických motivací *poiésis* či vytváření obecně. Při ohledávání hranic svého tématu Aristotelés krátce odkazuje rovněž k aspektu mimesis, který jeho překladatelé důsledně převádějí jako „médiá“ či „médiu“. V Aristotelově textu se však žádný řecký ekvivalent tohoto pojmu nevyskytuje; nejdoslovnější v současnosti dostupný překlad obsahuje anglickou verzi oddílu *Poetiky* 1447a bez jakéhokoli jiného abstraktního pojmu kromě samotné nápodoby: „[...] to vše je vcelku napodobování. Jedno od druhého se tu však liší v trojím směru: každé z těchto umění totiž napodobuje jinými prostředky, nebo jiné předměty, anebo nenapodobuje tímž způsobem, ale jinak“ (Aristotelés 1996 [asi 335 př. Kr.]: 59).<sup>4</sup> Druhá dvě spojení odkazují v podstatě neproblematicky k napodobovaným objektům (pro Aristotela to jsou typy napodobovaných osob) a k tomu, co bychom nazvali literární formou nebo žánrem (příkladem jsou

nebyla formou médiá po volání „digitálních společenských věd“ (*digital humanities*), že literaturu zachrání před důsledky jejího „low-tech“ postavení.

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Milan Mráz v českém překladu zavádí substantivum „prostředky“; v originále zde nacházíme spojení *ἐν ἑτέροις*, *en heteroís*, tedy „v různých, pokudžde v jiných“.] „But imitations differ from one another in three ways, for they differ either by being imitations in different things, of different things, or differently and not in the same way“ (Aristotle 2002 [asi 335 př. Kr.]: 3). Richard Janko nabízí ve svém komentáři k *Poetice* podobný doslovný překlad: „Aristotelés nemá pro tyto pojmy žádná abstraktní substantiva, ale vystačí si s příslovci a přídavnými jmény, doslova: ‚zobrazováním buď jinými věcmi, nebo jiných věcí, nebo jinak (by representing either in other things, or other things, or otherwise)‘“ (Aristotle 1987 [asi 335 př. Kr.]: 68). Gérard Genette o neterminologickém rázu 1447a poznamenává: „doslova otázka ‚v čem?‘“, což upřesňuje: „ve smyslu vyjadřování se ‚gesty‘ nebo ‚slovy‘, ‚řecký‘ nebo ‚anglický‘, ‚prózou‘ nebo ‚veršem‘, ‚pentametrem‘ nebo ‚trimetrem‘ apod.“ (Genette 1992 [1979]: 12). Genette vystihl nejistou referenci této pasáže, která může naznačovat mnoho typů rozdílů, ačkoli většina překladatelů si vybrala rozdíl co do médiá.

epika a tragédie). Ale první spojení – „jinými prostředky“ (*en heteroís*)<sup>5</sup> – není obvyklý způsob, jak označit „médiu“, a Aristotelés tedy musí podat vysvětlení ve formě výčtu: „barvy a tvary“ (malířství), „melodie a rytmus“ (píseň), rytmické pohyby (tanec) a konečně vyprávění příběhů vázanou nebo nevázanou řečí (poezie) (ibid.: 59–60). Teprve na základě těchto příkladů překladatelé sebejistě převádějí „jinými prostředky“ jako *medium* či *media* – například Butcher: „[Napodobeniny] se liší [...] jedna od druhé ve třech ohledech – v médiu, předmětu a způsobu či stylu napodobení“, Halliwell: „mimesis v rozdílných médiích, rozdílných objektů, nebo různými způsoby“ a Heath: „rozdílná *media* napodobování, rozdílné *objekty*, nebo rozdílný *způsob*“.<sup>6</sup> Aristotelés má však velmi daleko k roli iniciátora teorie médií. Poté, co se stručně zmíní o jednotlivých médiích nápodoby, věnuje zbytek *Poetiky* ostatním dvěma tématům: předmětům a způsobům napodobování. Otázku médiá ponechává stranou, *kde pak zůstane dvě tisíciletí*.

Dlouhé mlčení, které se v západním myšlení ohledně otázky médiá rozhostilo, bylo v raném novověku přerušeno z důvodu, který při zpětném pohledu toto mlčení vysvětluje.<sup>7</sup> Je mnohem

<sup>5</sup> [Pozn. ed.: V oddílu 1448a, rekapitulujícím předchozí výklad, se pak objevuje vazba *ἐν τοῖς αὐτοῖς*, *en toís autoís* (doslova „v týchž“) a dále *ἐν οἷς*, *en hoís* („v čem, v kterých“); v českém překladu opět na obou místech „prostředky“.]

<sup>6</sup> „[Imitations] differ [...] from one another in three respects – the medium, the objects, the manner or mode of imitation“ (Aristotle 1951 [asi 335 př. Kr.]: 7); „mimesis in different media, of different objects, or in different modes“ (Aristotle 1995 [asi 335 př. Kr.]: 29); „different media of imitation, or different objects, or a different mode“ (Aristotle 1996 [asi 335 př. Kr.]: 3). Aristotelova teorie mimesis, navzdory některým důležitým rozdílům, tvoří základ všech pozdějších teorií reprezentace. Podle Aristotela může mimesis snadno zahrnout i hudbu, protože ji chápe jako zobrazení lidského jednání. Jestliže naše pojetí mimesis jakožto zobrazování *skutečností* (jako u Ericha Auerbacha) na jednu stranu u takových forem, jako je hudba, naráží na překážky, na druhou stranu nepředpokládá lidský objekt zobrazování, a otevírá tak mimesis nearistotelickým pojetím.

<sup>7</sup> Absence úvah o pojmu médiá v pozdní antice a ve středověku nijak nebrzdila uvažování o jednotlivých uměních. Pojednání o uměních kvetla, nesmíme však zapomenout, že antické pojetí *techné* neodpovídá pozdějšímu pojetí krásných umění. V naučných traktátech, jako byla *Svatba filologie s Merkurem* Martiana Capelli,

snazší rozeznat, co určité médium vykonává (tedy možnosti inherentní materiální formě daného umění), když se z jednoho média do druhého převádějí totožné expresivní či komunikativní obsahy. Remediaci samo médium *zviditelňuje*. Raný novověk přinesl první skutečně významnou metodu remediaci – vynález knihtisku, který reprodukoval obsah rukou psaného textu a zároveň otevíral nové možnosti psaní v tištěném médiu. Převod psaného textu do tištěného nicméně zprvu nevedl k uznání média ze strany teorie, ale spíše k úvahám o latentní přítomnosti tisku v technice samotného psaní. Takto chápe tisk Bacon v *Novém organon* (1990 [1620]): „u umění tiskařského [...] je vše jasné a takřka očividné“. Bacon vysvětluje, že „lidé tolik staletí postrádali tento nanejvýš ušlechtilý vynález (který tolik přispívá k šíření našich vědomostí)“, protože jaksí nerozpoznali, že písmena a inkoust lze k zápisu používat i s jiným nástrojem, než je pero, totiž s „typy písmen“ namočenými v inkoustu a otisknutými na papír, což je důmyslná forma nekonečně reprodukovatelného psaní (ibid.: 144–145).

Jak dále uvidíme, tato zvláštní latentnost bude pro diskurz o médiích charakteristická až do konce devatenáctého století. I když Bacon technickou inovaci knihtisku ještě nenazývá médiem, stalo se viditelným něco, co předtím nebylo možné zaznamenat. Remediaci psaní tiskem přinejmenším umožnila nepoměrně efektivnější psaní. Jinde v *Novém organon* Bacon říká, že knihtisk spolu se střelným prachem a kompasem „změnily tvářnost i stav věcí na celém světě“ (ibid.: 162). Tato změna se ukázala být klíčová pro to, aby se chápání knihtisku přiblížilo myšlence média, a dostalo se tak na samotný práh vzniku nového pojmu.

Je sedm svobodných umění kanonicky vymezeno jako známé trivium – gramatika, dialektika, rétorika – a kvadrivium – geometrie, aritmetika, astronomie a harmonie. Malířství a ostatní výtvarná umění měla nižší status než svobodná umění a často byla degradována na úroveň mechanických umění, jako byly tesařství a zednictví. Přetrvávání tohoto rozlišení v rámci pole umění či *technai* možná vysvětluje latentní přítomnost pojmu média, neboť technická média se vyvinula z pozdější verze mechanických umění.

## 2. PŘESVĚDČOVÁNÍ A KOMUNIKACE

Condorcet. Skoro dvě století po *Novém organon*, v roce 1795, uvažoval Condorcet nad tím, co Bacon chápal jako globální změny vyvolané knihtiskem, ve svém *Náčrtu historického obrazu pokroku lidského ducha*. V tomto spise, prodchnutém nadšením pro osvícenskou myšlenku, vynáší nad všechny ostatní vynálezy moderního světa právě knihtisk, protože je předurčen „demaskovat a připravit o nadvládu“ tyranii kněží a králů:

Byl nalezen způsob, jak mluvit (*means of communicating*)<sup>8</sup> ke vzdáleným národům. Vznikla jakási nová tribuna, z níž jsou šířeny (*communicated*) dojmy sice ne tak bezprostřední, ale hlubší; vášně jsou z ní ovládnuty méně autoritativně, zato tím bezpečněji a trvaleji je ovlivňován rozum; věc pravdy touto tribunou jen získala, poněvadž umění přesvědčovat (*art of communication*) pozbylo sice některých atraktivních prostředků (*power to seduce*), ale dostalo se mu prostředků osvětově vzdělávacích. (Condorcet 1968 [1795]: 102–103)

Condorcet implicitně staví knihtisk do protikladu k jinému umění komunikace, založenému na setkávání tváří v tvář: *rétorice*. Tisk podle něj oslabuje zneužívání strachu a nevědomosti typické pro rétoriku a její „atraktivní prostředky“ (*power to seduce*). V protikladu vůči rétorice šíří umění knihtisku světlo poznání „ke vzdáleným národům“ (*all over the world*) a umocňuje jeho subverzivní účinky. Condorcet dále velebí úspěchy tištěného média v jeho různých formách: „příručky čistě elementární, jako jsou slovníky a díla, v nichž je shromážděno množství fakt, různých pozorování a zkušeností se všemi potřebnými detaily a kde jsou rozvedeny veškeré důkazy a probrány všechny podrobnosti“ (ibid.: 103).

Nepřítomnost slova *médium* v Condorcetově rámcovém líčení revolučních účinků knihtisku stěží nějak omezuje šíři jeho tvrzení.

<sup>8</sup> [Pozn. překl.: Souvislost s problematikou média někdy není v českém překladu zcela patrná, proto tam, kde to považujeme za užitečné, uvádíme v závorkách výrazy z Guillorym citovaného anglického překladu Condorcetova francouzského textu (viz Condorcet 1955 [1795]).]

Avšak stejně jako Bacon se při jejich popisu spoléhá na pojem *umění*: „umění komunikace“ (*art of communication*).<sup>9</sup> Je-li ovšem tisk umění komunikace, velmi se liší od starého umění rétoriky. Knihitisk pochopitelně byl v Condorcetově době stále uměním, a to ve zvláštním smyslu vysoce kvalifikovaného řemesla nebo toho, čemu se říkalo mechanické umění. Tisk šíří to, co již bylo vytvořeno pomocí ostatních svobodných umění, například logiky nebo rétoriky. Tisk se takovýmto vyšším uměním komunikace stane jen tehdy, budeme-li spolu s Condorcetem tvrdit, že právě technologie tisku činí umění řečníka nadbytečným, a to zřejmě proto, že spisovatelé tvořící pro médium knihitisku budou nuceni argumentovat – či psát – *odlišně*. Médium tištěného publikování, vytvářející pro svou produkci zčásti i novou veřejnou sféru, zaručuje, že „jsou rozvedeny veškeré důkazy a probrány všechny podrobnosti“, a že se tedy za pomoci starých technik verbálního svádění neprosadí žádný tyranský cíl. Tak alespoň líčí věci Condorcet, způsobem příznačným pro svoji dobu: *ceci tuera cela!*<sup>10</sup> Úpadek formální rétoriky, který následoval po triumfu knihitisku, byl událostí, jejímž byl Condorcet svědkem i prorokem; uvědomoval si, že toto hlavní umění západního vzdělávacího systému již dosáhlo svého zenitu.

Bude užitečné si připomenout, že antická rétorika předpokládala primát *mluvené řeči* jakožto látky, na niž bylo toto umění poprvé a nejdéle uplatňováno. Přestože rétorika do své praxe brzy zahrнула i psaní, udržel si koncept řeči v definici tohoto umění výsadní postavení až do zániku formální rétoriky při školských reformách konce devatenáctého století.<sup>11</sup> Vymizení rétoriky ze škol bylo konečným důsledkem evoluční změny norem užívání jazyka, která zprvu postupovala příliš pomalu na to, aby bylo možné zazname-

nat její epochální význam. Tato změna nebyla ničím menším než restrukturační vztahů mezi mluvenou řečí a psaním, restrukturační, díky níž psaní – v remediované formě knihitisku – mělo postupně zaujmout dominantní postavení nad nejvýznamnějšími kanály komunikace. Tento výsledek byl nepochybně ovlivněn tlakem tištěného média na pojmové vymezení psaní. Nechci však v tomto článku tvrdit, že uvedený výsledek byl jednoduše předurčen novou technologií. Navrhuji spíše zmapovat přeorientování jazyka ke komunikačnímu cíli tak, že předložím řadu filologických komentářů k propojenému souboru vyvíjejících se pojmů: *přesvědčování, komunikace, prostředek, médium, média, zprostředkování, reprezentace (persuasion, communication, means, medium, media, mediation, representation)*. Metoda komentáře má odhalit skutečnost, že texty v mé hypotetické prehistorii teorie médií užívají filosofický slovník, který není adekvátní vývoji, jenž na tuto prehistorii tlačí zvenčí, totiž vývoji technických nástrojů. Citace, které jsem si pro svou analýzu zvolil, jsou nutně dílčí, nicméně rozhodně ne libovolné. Představují exemplární okamžiky historie *nepřítomného* pojmu – pojmu komunikačního média.<sup>12</sup>

První pojem v řadě, který budu komentovat – *přesvědčování* – má iniciační úlohu tím, že nezapadá do pozdějších sítí a jejich permutací. Mohli bychom dnes předpokládat, že pojem komunikace je pojmem přesvědčování implikován, podobně jako noví teoretikové rétoriky věří, že cíl někoho přesvědčit je skrytý v každém komunikačním aktu. Přesnější by však bylo k první hypotéze říci, že koncept komunikace existuje v umění přesvědčování pouze jako možnost. Pokud jde o druhou hypotézu, budu předpokládat (aniž bych předkládal další argumenty), že hermeneutika rétoriky není dostatečným východiskem pro dějiny komunikace, navzdory kreditu, který získala v oblasti kulturních studií (viz k tomu

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: V českém překladu citovaném výše „umění přesvědčování“.]

<sup>10</sup> [Pozn. překl.: Doslova „toto zabije tamto“. Větu pronáší v románu Victora Huga *Chrám Matky Boží v Paříži* arciděkan katedrály Claude Frolo a naznačuje tím, že tištěná kniha jednou katedrálu (tj. náboženství a církev) zničí.]

<sup>11</sup> Vyloučením rétoriky z moderního kurikula se zabývám ve vznikající práci *Literary Study in the Age of Professionalism* [Studium literatury ve věku profesionalizace]. [Pozn. překl.: Tato práce Johna Guilloryho doposud nebyla publikována.]

<sup>12</sup> Pokud jde o metodologii této studie, doporučuji, aby mé filologické komentáře byly chápány jako to, čemu v současnosti rádi říkáme *data points*, tedy jako sled příkladů namísto hypoteticky vyčerpávající historie médií a zprostředkování. Můj výklad bude natolik úsporný, jak jen předmět sám dovolí, a vždy připouští možnost jiných příkladů, než které jsem zvolil já.

Gross – Keith 1996). Ve skutečnosti se pojem komunikace objevil v raném novověku jakožto otevřená výzva systému rétoriky.<sup>13</sup> V antice nepotřebovala teorie jazyka žádný koncept komunikace a veškerá řeč byla chápána v první řadě jako prostředek, jehož cílem bylo někoho přesvědčit, což Condorcet tendenčně pojmenovává jako „svádění“. Rétorika měla za to, že mluvčí zaujímá roli řečníka na fóru (*forensic role*), v níž by si měl své myšlenky a pocity nechat pro sebe. Naproti tomu komunikace předpokládala přenos myšlenek a pocitů mluvčího přímo do mysli posluchače. Cíl komunikace bylo možné zahlédnout teprve v zrcadle kritiků rétoriky, podle nichž v sobě každý rétorický výrok ukrývá potenciální lež. Protikladná touha po čistém přenosu myšlenek byla vyjádřena již v raném stadiu vývoje rétoriky – nejznámější je Platónova formulace v *Gorgi* – a poté občas probleskovala až do úpadku formální rétoriky v devatenáctém století.<sup>14</sup> Počátek tohoto konce však musíme datovat do sedmnáctého století, kdy nespokojenost s rétorikou vyvolala první pokusy předložit jiné pojetí účelu řeči – koncept, který známe jako komunikaci.

### 3. PROSTŘEDKY A MÉDIUM

*Bacon a Hobbes.* Abychom porozuměli raným pokusům o pojmové uchopení komunikace (a následně i média), vrátím se k Baconovi, který se snaží najít nový způsob, jak popsat technické prostředky komunikace. V jedné pasáži z *The Advancement of Learning* [O pokroku ve vzdělávání] (1996 [1605]), v níž se zabývá uměním

„vyjadřování či přenášení našich znalostí k druhým“, proplouvá velice blízko kontinentu komunikace, aniž by se plně rozhodl, zda narazil na Indii, nebo na Ameriku:

Neboť nástrojem přenosu (*the organ of tradition*) je buď řeč, nebo písmo. Aristotelés totiž řekl dobře, že „slova jsou obrazy myšlenek a písmena obrazy slov“; avšak není nutné, aby myšlenky byly vyjadřovány prostřednictvím (*by the medium*) slov. Protože cokoli je schopno pojmut dostatečné rozdíly, takové, které jsou vnímatelné smysly, je ze své povahy uzpůsobeno vyjadřovat myšlenky. A proto vidíme na obchodu barbarských národů, které navzájem nerozumí svým jazykům, a na jednání němých a hluchých, že lidské mysli jsou vyjadřovány gesty, nikoli přesně, nicméně pro daný účel dostatečně. A rovněž jsme se dozvěděli, že v Číně a v zemích Dálného východu je zvykem psát reálnými znaky (*Characters Real*), které nevyjadřují písmena ani slova jako celek, nýbrž věci či pojmy, takže země a provincie, které vzájemně nerozumí svému jazyku, mohou i přesto číst své písemné záznamy, neboť znaky jsou rozšířeny dále, než kam sahají jazyky. A mají proto ohromné množství znaků, stejně – domnívám se – jako slovních kořenů. (Bacon 1996 [1605]: 230)

Spojení „*organ of tradition*“ lze do moderního jazyka přeložit zhruba jako „nástroj přenosu“ (*instrument of transmission*). Bacon se stále pohybuje v rámci umění (stejně jako po něm Condorcet), konkrétněji v oblasti předmětů, které tvořily kurikulum renesanční univerzity. „Nástroj přenosu“ neodkazuje k běžné řečové situaci, ale ke škole jako instituci, která umění traduje. Téma však Bacona vybízí k hlubší reflexi nad vztahem jazyka a myšlení (*thought, cogitation*),<sup>15</sup> než jaké je schopen akademický kontext přenosu vědění. Může se zdát, že překročil určitý práh konceptuální inovace tím, že předložil „prostřednictví slov“ (*medium of words*) jako ekvivalent pro „nástroj přenosu“, avšak slovo *prostřednictví* neznačí (jak by se zdálo v renesančním originále) *médium*. V Baconově větě

<sup>13</sup> Viz skvělé pojednání Wilbura Samuela Howella (1971). Když píše o *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [Přednášky o rétorice a literatuře] Adama Smitha, poprvé pronesených v letech 1762–1763, všímá si, že Smithův „systém rétoriky zaujímá stanovisko, že přesvědčující promluva je v klasifikaci funkcí literatury druh a komunikativní diskurz rod“ (ibid.: 549). Smithem začíná zásadní posun v koncepci užívání jazyka směrem k explicitnímu uznání komunikace.

<sup>14</sup> Podle protirétorické tradice je sestavování rétorického projevu nenapravitelně poskvrněno možností lhaní. Podobně se k rétorice vztahuje rovněž sémiotika, jak potvrzuje Umberto Eco, když sémiotiku v *Teorii sémiotiky* (Eco 2009 [1975/1976]: 15) nazývá „teorií lži“.

<sup>15</sup> [Pozn. překl.: Autor do závorky doplňuje druhý výraz, my je však oba překládáme ekvivalentem „myšlení“]

je třeba je chápat jako *nástroj* (*instrument*) či *prostředek* (*means*) (kladivo je prostředkem nebo nástrojem stavění budov, nikoli však médiem ve smyslu, který zde zkoumáme). Předcházející výraz *obraz* (*image*) se odchyluje od našeho pojmu média a odkazuje k jinému sémantickému komplexu, v němž by skrytým pojmovým ekvivalentem pro *obraz* byla *nápodoba* (*imitation*), a nikoli komunikace (hledaný význam má rovněž blízko k *reprezentaci*). Slovo *médium* (tj. anglické *medium*) koluje v Baconově době jako běžná varianta pro *prostředek*. Kontext „přenosu myšlenek“ však poukazuje rovněž na určitý rozdíl mezi prostředkem a médiem. Médium (*medium*) zůstává na prahu onoho odlišného smyslu, který je pro nás tak běžný, kvůli tomu, že Bacon přiznává společnou funkci slovům a gestům, dvěma různým prostředkům vyjadřování myšlenek. Tento rozdíl je analogický rozdílu mezi poezií a malířstvím, které měly za Bacona status dvou umění, nikoli však ještě dvou médií.

Následná zmínka o čínských znacích naznačuje, že spěje-li Bacon k pojmovému uchopení komunikativní funkce, směřuje při tom pryč od řeči a zdůrazňuje větší užitečnost psaní pro přenos myšlenek – psaní jako prostředku „komunikace“ (uvozovky zde vyznačují naše anachronické užití), která podle všeho překračuje (mluvená) slova. „Reálné znaky“ („*Characters Real*“) se osvobozují od mluvené řeči a zároveň zůstávají formou psaní. Tyto ideogramy se mají spojovat přímo s myšlenkami a překračovat tak rozdíly mezi jazyky, a naznačují tudíž, že komunikativní funkci psaní možná nejlépe naplňuje neabecední písmo. Jelikož takové písmo nereprezentuje přirozený jazyk, je možné říci, že vytváří zcela odlišné (a možná i efektivnější) *médium* sdělování myšlenek. Bacon se ovšem tak daleko nedostává, a pojem média mu proto zůstává skrytý.

V *Leviathanu* (2009 [1651]) volí Baconův žák k teorii řeči velmi odlišný přístup, vyplývající z jeho úmyslu vypracovat apriorní psychologii lidských vášní. Hobbes na rozdíl od Bacona negeneralizuje účel řeči na základě jejího užívání v rámci rétorického umění. Neoslavuje ani technické médium knihtisku. Naopak, své pojednání o řeči ve čtvrté kapitole *Leviathana* otevírá náhlým výpadem proti tisku, který, „ač důmyslný, není v porovnání s vy-

nálezem písma ničím velkým“. Ani samotné „písmo“ na něj nedělá takový dojem; pokračuje tvrzením, že spíše sama řeč je „nejvznešenější a nejprospěšnější ze všech vynálezů“. Toto dvojí zlehčení jak knihtisku, tak písma je přípravou k pozoruhodnému potlačení toho, co Bacon už takřka odhalil:

Obecně se řeč používá k převádění naší duševní rozpravy ve slovní neboli k převádění řady našich myšlenek do řady slov. To má dvojí výhodu. Jednou je záznam důsledků našich myšlenek, které se nám snadno vytratí z paměti, a nutí nás tak k nové práci, jež však mohou být opět přivolány těmi slovy, jimiž byly označeny. První používání jmen (*names*) spočívá tedy v tom, že slouží jako *značky* (*Marks*) nebo *pomůcky* (*Notes*) pro vzpomínání (*Rememberance*). Druhé nastává tehdy, když lidé užijí tatáž slova, aby si jejich spojením a uspořádáním vzájemně naznačili, jak co pojímají nebo co si o tom myslí a také po čem touží, čeho se bojí nebo k čemu cítí nějaké jiné zaujetí. (Hobbes 2009 [1651]: 24–25)

Podle Hobbese je jazyk primárně užíván pro „vzpomínání“ a uvažování nad pozorováními, která si v mysli prostřednictvím slov navozujeme. To, co chápeme jako „komunikativní“ funkci řeči, se připouští, ale skoro jen jako dodatek. Hobbes je nucen svázat řeč, aby sloužila jeho geometrické argumentační metodě, která postupuje pomocí pevných definic a vyžaduje ohromnou kontrolu nad chaosem jazyka s jeho zděděnými nejednoznačnostmi a pluralitním označováním. Vysněný prostor hobbesovské definice je místem izolovaným od společenské rozpravy, aby mohlo být uvažování chráněno od jakékoli příměsi „touhy“ a „strachu“. A přesto je výsledkem tohoto útěku od společenského dějiště komunikace kupodivu to, že se psaní vrací jakožto *tropus* řeči: „jména“, která slouží jako „značky“ a „pomůcky“, poukazují k deníku nebo poznámkovému sešitu, či dokonce k účetní knize – ovšem v uměle asociálním světě jediného člověka, promlouvajícího k sobě samému.

Když se písmo ve třetím dílu „O křesťanském státě“ objevuje znovu, tentokrát jako doslovný fakt, vrací se jako problém interpretace Bible, oné nesmírně kontroverzní a záluďné knihy, kterou

Hobbes plně odevzdává do péče panovníka. A tak tomu bude v hobbesovském státě se všemi knihami, s veškerým tiskem. Hobbes má představu monopolizace psaní odpovídající státnímu monopolu na násilí. Moc, kterou Hobbes ve své svrchované teorii vládne nad děvečkami slov, může ve státě učenosti ztělesňovat panovníkova vláda nad touto vzdělaností. Hobbes tak tisku nepřímou skládá poctu. Neříká však, že jeho odpůrcem je ona věc, kterou čtenář drží v rukou.

Přechází-li Bacon ve svém textu rychle od řeči k psaní, přesouvá se Hobbes stejně kvapně opačným směrem a pozornost zaměřuje výhradně na řeč. Přesto jsou oba nuceni ke svým úvahám využít tutéž nepojmenovanou myšlenku, která se rýsuje za jejich pojmovými zápasy. Touto ideou není řeč, a dokonce ani jazyk, nýbrž něco jiného: komunikace. Hobbes implicitně uznává komunikaci tím, že „převádění“ myšlenek odsouvá na druhé místo jakožto druhotný účel řeči, chápané primárně (a v obranném duchu) jakožto racionální rozmluva se sebou samým. Koncem sedmnáctého století se však pojem *komunikace* začal ve filosofickém diskurzu objevovat častěji jako označení hlavního účelu či cíle řeči. Tento přechod bohužel nelze postihnout v určitém jednom okamžiku; můžeme jen pozorovat, že se rozsah významu slova v daném období měnil. Podle dokladů z *Oxford English Dictionary* se jeho dřívější nejběžnější významy odvolávaly na událost fyzického kontaktu, při níž jedna osoba předává jiné osobě určitý předmět, například dar nebo balíček; tento význam přetrvává v anglickém označení přenosné choroby jako *communicable disease* (kořen je odvozen z latinského *munus*, „výměna“, a je slovním základem pro „remuneration“ – plat, odměna).<sup>16</sup> Význam fyzického kontaktu je dále posílen předpokladem fyzické přítomnosti, který přetrvává v některých výjimečných současných užitích, jako když říkáme, že jedna místnost je propojena (*communicates*) s jinou. Řeč, promluva nebo konverzace tváří v tvář byl jen jeden příklad tohoto modu blízké přítomnosti či výměny, koncem sedmnáctého století však byl význam komunikace

<sup>16</sup> *Oxford English Dictionary*, 2. vyd., pod heslem „medium“.

jakožto řeči nebo promluvy zvolen za význam základní a následně přestal implikovat bezprostřední kontakt či přítomnost. Došlo naopak k jeho spojení s aktivitami předpokládajícími často vzdálenost v čase a prostoru.<sup>17</sup>

*Locke a Wilkins. Oxford English Dictionary* zaznamenává první užití výrazu komunikace v primárním smyslu „poskytování, sdělování či výměna myšlenek, znalostí, informací atd. (ať už řečí, písmem či znaky)“ k roku 1690. Plurál téhož slova (*communications*) je definován jako „vědní obor nebo proces sdělování informací, zejm. pomocí elektronických či mechanických postupů“, ale tento význam je pochopitelně pozdější.<sup>18</sup> Plurál evokuje to, čemu říkáme média (toto slovo se v citaci ve slovníku neobjevuje), na základě toho, že do aktu komunikace zapojuje vzdálenost. První příklad užití v singuláru je citován z Lockova *Eseje o lidském rozumu* (1990 [1690]) a jde o jeden z mnoha výskytů v tomto spisu. Přestože tohoto slova v daném významu neužívá první, zaznamenává Locke ve svém monumentálním textu významný nový rys termínu *komunikace* – jeho neodmyslitelnou vazbu na sociabilitu. Na rozdíl od Hobbese si řeč nepředstavuje jako jistý druh privátního diskurzu sloužícího uvažování o věcech; „pohodlí a prospěchu společnosti“, píše, nemůže „být dosaženo bez komunikace myšlenek“ (Locke 1990 [1690]: 405).<sup>19</sup> Stejně jako Hobbes však vyzdvihuje jazyk jako prostředek komunikace na úkor technických médií.

Komunikace podle Locka probíhá spíše v sociální než fyzické sféře; určuje účel řeči, ale také přesnou uzpůsobenost slov jakožto

<sup>17</sup> Podobně slovo *conversation* (konverzace) se přesouvá směrem ke komunikaci, ztrácí intimnější složky svého významu (včetně významu „pohlavní styk“) a nakonec se omezuje na pole komunikace.

<sup>18</sup> Briggs a Burke (2005: 216) poukazují na to, že *Oxford English Dictionary* z roku 1955 „elektronické nebo mechanické postupy“ ještě nezmiňuje.

<sup>19</sup> [Pozn. překl.: Lockův *Esej* byl do češtiny přeložen pouze jako výbor, přičemž některé zde citované pasáže obsahuje a jiné nikoli. Situaci řešíme tak, že tam, kde je to možné, citujeme český překlad (1984), a jinde sami překládáme podle originálu (1990). Pokud využíváme český překlad, na druhém místě upozorňujeme na příslušnou stranu anglického vydání.]

nástrojů: „[slova jsou] bezprostředně (*immediately*) znaky lidských idejí a prostřednictvím toho (*by that means*) nástroji, jejichž pomocí si lidé sdělují svá pojetí a projevují jeden druhému ty myšlenky a představy, které nosí ve své hrudi“ (Locke 1990 [1690]: 407). Tato definice usiluje spojit slova jednak „bezprostředně“ s idejemi, jednak zprostředkovaně (jakožto „prostředky“; *means*) s účelem komunikace. Locke opatrně manévruje kolem problému vztahu mezi řečí a slovy tím, že řeč se slovy jednoduše ztotožňuje (což je pro pozdější lingvistiku dosti sporný předpoklad). Všude, kde pojednává o slovech, trvá Locke na „bezprostředním“ vztahu označování mezi slovy a idejemi, třebaže připouští zprostředkování slovy jakožto prostředky k dosažení cílů komunikace. Až do této chvíle se *Esej* bezvýhradně věnoval idejím. Když se Locke ve třetí knize – z níž cituji i já – obrací ke slovům, je tomu tak jen proto, že má pocit, že své principy lidského rozumu založil na idejích, *nikoli* na slovech.

Pro účely naší argumentace se nemusíme dál pouštět do diskuse o lockovských idejích. Postačí říci, že tak jako ideje nejsou pro Locka „ničím jiným než pouhými zjevy či vjemy našich myslí“ (Locke 1990 [1690]: 384), a naprosto se tedy liší od věcí, jsou slova věcem ještě vzdálenější. Lockova konvencionalistická sémiotika (pojem, který zavádí ve čtvrté knize v 21. kapitole; viz Locke 1984 [1690]: 388–389; 1990 [1690]: 720) naznačuje, že hlavní omyl, kterého se lidé ve vztahu ke slovům dopouštějí, spočívá v tom, že je považují za znaky věcí.<sup>20</sup> Slova se nevztahují k věcem,

<sup>20</sup> Lockova sémiotika se liší od vědy o znacích, kterou nacházíme v předmoderních vědách, jako byly astrologie, meteorologie, a především medicína se svou propracovanou symptomatologií. Jeho lingvistický konvencionalismus je součástí linie, kterou je možné sledovat až k Aristotelovi, konkrétně k začátku spisu *O vyjadřování* (k němuž odkazuje rovněž Bacon ve výše citované pasáži): „Mluvená slova jsou jistě znakem duševních prožitků a napsaná slova jsou znakem slov mluvených. A jako všichni nemají totéž písmo, tak ani jejich mluva není táž“ (Aristotelés 1959 [asi 350 př. Kr.]: 25). Tato pasáž se často volně cituje jakožto teorie „komunikace“, tou však podle mého názoru není. Aristotelés se vedle toho, že prosazuje vztah přirozené korespondence mezi „prožitky“ a „věcmi“ (což je vztah, který se Locke snaží spíše vyjasnit, než že by jej považoval za daný), ve spise *O vyjadřování* zabývá nejvíc tím, jak mohou propozice něco pravdivě nebo nepravdivě tvrdit o světě.

ale k idejím. Ideje jsou v první a druhé knize ponořeny do jakési kyselé lázně analýzy, čímž se dokonale vyjasní. Slovům se žádné takovéto očisty nedostává, a Locke se proto při své analýze zaměřuje na vysvětlení neodstranitelných nedostatků slov a jejich historických důsledků: „valná většina učených sporů se týká spíše významu slov než reálného rozdílu v pojmání věcí“ (Locke 1984 [1690]: 285; 1990 [1690]: 484–485). Jak je všeobecně známo, Locke přiznává, že by nejraději úvahy o slovech z *Eseje* úplně vypustil, ale takovýto protest by jeho knihu zredukoval na idealizující zlo-mek. Ve stejném odstavci, v němž přichází s touto zpovědí, navrhuje i pojetí slov, které odhaluje základní důvod jejich „nedokonalosti“ a náchylnosti ke „zneužití“:

Musím se přiznat k tomu, že když jsem s touto rozpravou o rozumu začínal (a ještě nějaký čas potom), nemyslel jsem si ani v nejmenším, že by v ní bylo nějaké uvažování o slovech naprosto nezbytné. Když jsem se však dostal za původ a složení našich idejí, začal jsem zkoumat rozsah a jistotu našeho poznání a přitom jsem zjistil, že to tak těsně souvisí se slovy, že by se toho, pokud jde o poznání, mohlo říci jen velmi málo jasně a přiléhavě, nebude-li se nejdříve věnovat pečlivá pozornost působnosti slov a způsobu, jakým nabývají významu; poznání se totiž zabývá pravdou, takže má neustále co činit s výroky. A ačkoli vyúsťuje ve věcech, přesto k němu dochází většinou do té míry prostřednictvím slov, že se zdálo, že jsou slova od našeho obecného poznání

Touto otázkou se začíná zabývat bezprostředně po onom známém, výše citovaném odstavci ve zbývajících částech textu: „Jako pak v duši jsou někdy myšlenky, aniž jsou pravdivé nebo nepravdivé, a někdy již takové, kterým nutně náleží jedno nebo druhé, tak je tomu i v mluvě“ (ibid.). Jak bylo v antice běžné, zájem se upírá na problém přiměřenosti jazyka světu, tedy na „pravdu“, nikoli na úspěch nebo selhání komunikace. Jedinou nápadnou výjimkou (jež potvrzuje pravidlo) je svatý Augustin, který, jak poznamenává Todorov (1977 [1977]: 36), „trvá na komunikativní dimenzi“ jazyka, což byla v pozdní antice novinka. Augustinovo pojetí komunikace je nejexplicitnější pojednáno ve spisu *Křesťanská vzdělanost*: „A jediným důvodem pro toto označování, to jest pro vydávání znaku, je vyjádřit a přenést do mysli někoho jiného to, co má na mysli člověk, který onen znak vydává“ (Augustinus 2004 [397–426]: 78). Chceme-li sledovat rozvoj této koncepce, musíme přeskočit rovnou do osmnáctého století, do období úpadku rétoriky.

stěží oddělitelná. Přinejmenším se vměšťávají natolik mezi náš rozum a pravdu, o níž by rozum uvažoval a kterou by chápal, že podobně jako u média, jímž procházejí viditelné objekty, nám temnota a zmatenost ve slovech nezřídka vrhá před oči mlhu a doléhá na náš rozum. (Locke 1984 [1690]: 286–287; 1990 [1690]: 489) [...] Jsem však nakloněn představit, že kdyby byly nedostatky jazyka jakožto nástroje poznání důkladněji zváženy, velké množství sporů, které ve světě vyvolávají takový rozruch, by samo od sebe ustalo a cesta k poznání a snad i k míru by byla otevřena mnohem více, než je tomu nyní. (Locke 1990 [1690]: 489)

Lockovo přání zcela v *Eseji* vynechat úvahy o slovech prozrazuje silně idealizující vůli odstranit „nedostatky jazyka“, které nám brání dosáhnout světa, v němž vládne vědění a mír. My jsme už dávno přestali věřit, že by takové přání mohlo být realistické, jakkoli působivě tato osvícenská struna stále zní. Přání je však v tomto případě otcem pozoruhodné myšlenky: médium komunikaci umožňuje, a může také způsobit její selhání. Konvergence prostředků a média řeší jednu dvojznačnost raně novověkého myšlení a částečně odděluje pojem média od staršího pojmu umění – přestože v daném okamžiku je pojem *médium* stále spíše řečovou figurou než termínem filosofického pojmosloví. V každém případě se prostřednictvím této figury jazyk může vzdálit umění rétoriky. Nebo, přesněji řečeno, zde Locke stanovuje jistou hypotetickou vzdálenost; jinde vyjadřuje vůči jazyku, „šalbě slov“, mnohem radikálnější nechuť.

Touha po bezprostředním přenosu myšlenek a pocitů, jelikož je v rozporu s fakty, je známkou navracející se obavy, která rozvoj teorie komunikace (jak ještě znovu uvidíme) komplikuje. Podle Locka existují znaky jenom díky jisté výchozí podmínce komunikace:

Neboť vzhledem k tomu, že z těch věcí, jímž mysl věnuje pozornost, žádná – s výjimkou myslí samé – není přítomna v poznání, je nezbytné, aby něco jiného bylo v myslí přítomno jako znak či zobrazení uvažované věci; a tím něčím jsou ideje. A protože jeviště idejí, které vytváří myšlení člověka, není možné otevřeně vyjavit bezprostřednímu

zření jiného člověka a nelze ho uložit nikde jinde než v paměti (ostatně ne právě zvlášť jisté úschovně), máme-li si tedy vzájemně sdělovat své myšlenky a také si je poznamenávat pro své vlastní použití, jsou znaky našich idejí rovněž nezbytné. (Locke 1984 [1690]: 388–389; 1990 [1690]: 720–721)

Komunikace pomocí znaků kompenzuje absolutní vzdálenost mezi jednou a druhou myslí. Tato vzdálenost, která není v pravém slova smyslu fyzická, je v dějinách myšlení o komunikaci přesto ztotožňována s fyzickou prostorovou vzdáleností mezi těly a potřebou „přenášet“ myšlenky. Každá komunikace je v jistém smyslu telekomunikací a naopak, komunikování na velké vzdálenosti může být obrazem tohoto inherentního problému komunikace.

Tvrzením, že slova fungují jako „médium“, odůvodňuje Locke svůj melioristický pohled na jazyk. Nenabízí nic více než skromný soubor opatření proti zneužívání slov, vycházející z principu, že bychom se měli tak úzce, jak jen je to možné, držet zažitých a všeobecně přijímaných významů. Poukaz na normu obvyklého užití je jako kotva, která významu brání ve výraznějším pohybu po hladině, ovšem za tu cenu, že se vzdáme nedostupné hloubky, v níž kotva přichází do kontaktu se dnem.<sup>21</sup> Lockovo přijetí těchto hranic vysvětluje, proč odmítl pokusy teoretiků univerzálního jazyka trvale zafixovat význam tím, že by se orientoval podle osy slov a věcí – určitému počtu věcí by odpovídal právě takový počet slov.<sup>22</sup> Na chvíli teď převrátím chronologii výkladu a budu se věnovat několika momentům v díle Johna Wilkinse, nejpozoruhodnějšího z anglických teoretiků univerzálního jazyka. Při zpětném pohledu z perspektivy méně naivního Lockova myšlení je zjevné, že Wilkinsovy práce patří do značné míry do baconovského prostředí optimistické spekulace. Avšak zároveň jsou podle

<sup>21</sup> George Berkeley si tuto slabinu Lockovy teorie uvědomuje a obává se jí ve svém *Pojednání o principech lidského poznání* (2004 [1709]), v němž vede frontální útok na Lockovo rozlišení mezi idejemi a slovy a na primát komunikace jakožto cíle řeči.

<sup>22</sup> K tomu viz Aarsleff 1982: 72. Mám zde na mysli rovněž Thomase Sprata (1958 [1667]), který se implicitně přiklání k teorii univerzálního jazyka.



mého názoru jasnozřivé, směřují více do budoucnosti než Locke a je třeba umístit je na jinou historickou osu než velkolepé filosofické texty, kterých jsme se doposud dotýkali. Ona odlišná osa zaznamenává dějiny technologií, přesněji řečeno komunikačních technologií. Tyto dvě osy se nepřekrývají.

Několik desetiletí před Lockovým *Esejem* užil Wilkins pojem komunikace ve zřetelně moderním smyslu. Nejznámějším se stal jeho *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* [Esej o reálném znaku a filosofickém jazyku] (2002), vydaný v roce 1668. Nejde ani tak o to přisoudit Wilkinsovi čestné prvenství, ale spíše si uvědomit, že projekty univerzálního jazyka nebyly ničím jiným než pokusy uchopit myšlenku komunikace. Tyto projekty již přistupovaly k jazyku jako k médium komunikace, aniž by dokázaly formulovat určitý koherentní konceptuální objekt. V *Eseji o reálném znaku* vychází Wilkins z postřehu, že rozdíly mezi druhy komunikace jsou založeny na rozdílech mezi smyslovými orgány: „Vnější vyjádření těchto pojmů myslí, jejichž pomocí si lidé navzájem sdělují své myšlenky, se obrací buď k uším, nebo k očím“ (Wilkins 2002 [1668]: 20). Reálným znakem, třebaže může být vysloven, je především psaný jazyk určený oku. Zřetelná vizuální podoba ideografického zápisu účinně zdůrazňuje, že psaní je materiální médium. Prohlásíme-li o mluvených slovech, že rovněž konstituují médium, dosah spočívající ve zdůraznění materiálu nebude totožný. Viditelnost písma a jeho technických pomůcek zapříchňuje, že jeho materiálnost – fakt, že překládá řeč do viditelných znaků, inkoustem a na papír – je zřejmá. Tento rozdíl vysvětluje, co míníme technologií. Psaní je technologie, zatímco mluvené slovo nikoli. Jak nás upozorňují jazykovědci, uvedený rozdíl je komplikován abecedním zápisem, který nám někdy dovoluje na technologickou povahu písma zapomenout. Avšak Wilkinsův reálný znak, jak je známo, abecední zápis obchází. Jeho ideografické písmo mělo za úkol osvobodit písmo od funkce pouhé reprezentace mluvených slov, a umožnit tak reálnému znaku zavést jednoznačný a pevně daný vztah mezi znaky a idejemi na jedné straně a znaky a věcmi na straně druhé. Locke pochopil, že to je omyl, stojí však za to upřesnit, o jaký druh omylu se jedná.

Dnes bychom řekli, že Wilkins doufal, že se komunikační nedostatky jazyka napraví pomocí technologického řešení. Toto řešení má v sobě podobné kouzlo jako vědecko-fantastický žánr a rovněž cosi z jeho schopnosti opustit pevnou půdu dosavadních konceptů a vykročit za něčím novým a nezvyklým.

Poté, co jsem dopřál *Eseji o reálném znaku* jeho chvilku slávy a zároveň připustil jeho filosofický neúspěch (filosofických omylů a rozporů v něm najdeme opravdu nepřeborné množství), budu dále sledovat souvislost mezi médii a technologií a soustředím se na starší Wilkinsovu práci *Mercury: Or the Secret and Swift Messenger* [Merkur neboli Tajný a pohotový posel] (1641). Toto dílo má ve svém zápalu pro technologii a v názvucích sci-fi ještě blíže k Baconovi než *Esej o reálném znaku*. Téma spisu ohlašuje jeho podtitul: *Shewing, How a man may with Privacy and Speed communicate his Thoughts to a Friend at any distance* [Objasnění, jak je možno soukromě a rychle sdělovat myšlenky příteli na libovolnou vzdálenost]; jinými slovy, pojednává o komunikačních technologiích. Wilkins pochopitelně neměl toto terminologické sousloví po ruce: místo toho zaštiťuje své téma jménem posla bohů Merkura, který pak bude právě v této souvislosti připomínán jako „logo“ komunikačních technologií. Pojednání si klade za cíl popsat již existující i možné prostředky tajné a rychlé komunikace, přičemž první polovina knihy je věnována utajení, druhá rychlosti. Vztah mezi utajením a rychlostí je poněkud záhadný, do určité míry jej však osvětluje třetí pojem – *vzdálenost*. Účelem utajené komunikace je doručit zprávu, kterou v případě jejího zachycení během cesty nebude třetí strana schopna rozluštit. Zjevně se pohybujeme v politickém kontextu a opakovaně jsou připomínány špiónážní účely.

Rovněž potřeba rychlosti reaguje na problém komunikace na dálku, který opět může mít naléhavé, (nejen) politické souvislosti. Wilkins poznamenává, že „vynález písma“ nám umožňuje „rozmlouvat s těmi, kdož jsou od nás vzdáleni, a nedělit je od nás jen mnoho mil, ale také mnoho let“. Psaní chápe jako technologii určenou k překonávání prostorové i časové vzdálenosti, kterou však lze – zejména v první její zmiňované funkci – dále vylepšit. Na nás teď bude vysvětlit, proč je toto vylepšení za každých okolností, ať

už politických či nikoli, založeno na *spojení* utajení a rychlosti, které, jak Wilkins opakovaně tvrdí, „se mohou při doručování jakékoli zprávy sloučit dohromady“ (Wilkins 1694 [1641]: 4, 131).

Zájem o „umění tajných informací“ nebo tajný kód byl mezi renesančními autory běžný, například i Bacon tomuto tématu věnoval velkou pozornost ve spisu *O pokroku ve vzdělávání*, Wilkins však v kontextu komunikace spatřuje pro (tajný) kód mnohem širší využití. Jelikož má kódované psaní za cíl zabránit čitelnosti, záměrně vyvolává onen efekt, který podle Locka vězí v „šalbě slov“, v jejich nedokonalosti. Lockova teorie odhaluje nedostatky v samotném jazyce, psaném i mluveném, Wilkinse však v jistém smyslu slova vůbec nezajímají. Zaměřuje se spíš na to, jaké technické pomůcky existují nebo by mohly být vynalezeny za účelem zamezení okamžité čitelnosti, aniž by ovšem nakonec došlo ke znemožnění komunikace se zvoleným adresátem. Strategie jeho technologického přístupu spočívá v oddělení samotného materiálního média – pera, inkoustu a papíru – od zprávy. Nejjednodušší postup tajného kódování je tedy takový, že slova zmizí a vystupuje jen médium:

Podobně je možné tajně psát pomocí vaječného bílku: když písmena úplně vyschnou, začerníte celý papír inkoustem, takže se bude jevit nepopsaný, a když vyschne také inkoust, pokud jej jemně oškrábate nožem, sloupe se na těch místech, kde byla předtím napsána slova. (ibid.: 42)

Locke je nepochybně důmyslnějším teoretikem, když naznačuje, že celý jazyk je v jistém smyslu „začerněný“ kvůli tomu, že zásadně neodpovídá idejím mysli. Nezískává však toto sofistikovnější pojetí jazyka jako média svůj vhled tím, že médium redukuje na metaforu komunikační nedostatečnosti? Oproti tomu Wilkins chápe médium jako materiální technologii. Jak uvidíme dále, rozdíl mezi těmito dvěma koncepcemi média přetrvává až do současnosti.

Stejně jako utajení také rychlost uzávorkovává obsah zprávy a soustředí se jen na to, co my považujeme za médium. V kapi-

tolách věnovaných rychlosti zvažuje Wilkins některé podivné technologie – například komunikaci pomocí zvuků vydávaných potrubím, ale přináší i dva přijatelnější technické návrhy: tím prvním je přenos velmi hlasitých zvuků na dlouhé vzdálenosti a druhým přenos zpráv pomocí jasného světla. Naneštěstí ani v jednom z obou případů nejsou materiální prostředky vhodné pro přenos přirozeného jazyka ani alfabetského zápisu. Wilkins nicméně navrhuje, aby úspěšný přenos byl zajištěn kódováním, při němž by rozčlenění bylo dosaženo pomocí nejmenších možných rozdílů mezi zvuky nebo záblesky světla. Nakonec by k odeslání jakékoli zprávy byly nutné jen dva diferenční znaky. Wilkins tedy vymýšlí jakéhosi předchůdce Morseovy abecedy nebo binárního kódu:

Pochopitelně je výhodnější, jsou-li rozdíly tak různorodé, jako tomu je u písmen abecedy; ale postačí, když budou jen dva, protože pouhé dva mohou být – s vynaložením určitého úsilí a času – sestrojeny dostatečně dobře na to, aby vyjádřily všechny zbývající. (ibid.: 132)

Máme-li dva rozdílné záblesky či zvuky, každému písmenu může být přiřazen binární kód, což umožní velmi rychlou komunikaci na velkou vzdálenost.

Podstatné není ani tak to, že Wilkins předjímá binární kód, ale že jeho komunikace na velkou vzdálenost je možná jen díky stejné pomůcce – kódu – která jinak komunikaci *maří*. Srovnáme-li Locka a Wilkinse, vidíme, že ať komunikace selhává (Locke) nebo je záměrně mařena (Wilkins), médium se v každém případě zviditelňuje. Rozdíl mezi Lockem a Wilkinsem se však znovu projevuje na jiné teoretické rovině, neboť se uplatňuje přesně tam, kde samo médium je aktivní. Podle Locka by bylo správné říci, že *slova jsou médiem myšlení*, zatímco podle Wilkinse je *písmo médiem řeči*. Wilkins situuje aktivitu média do *technických prostředků* a ukazuje nám, co bychom mohli napsat zvukem či světlem. Rozdíl mezi jazykem jako médiem (myšlením) a písmem jako médiem (řečí) způsobuje jistý filosofický zmatek, labilní či oboustranně slepý vztah mezi zprostředkováním (*mediation*) jakožto abstraktním, ba logickým procesem a médiem jako materiální technologií.

Jak uvidíme dále, toto zaměňování se v následném vývoji teorie komunikace navrací.

*Campbell, Mill, Mallarmé.* Obdoba uvedené záměny je patrná na dvou soupeřících koncepcích komunikace rozšířených od osmáctého století. Lockovská verze – slova jako médium myšlení – poskytuje filosofický základ novému kánonu užívání jazyka, *stylistické* normě aplikovatelné bez rozdílu na řeč i psaní. Jedná se o známý pojem *srozumitelnosti (clarity)*<sup>23</sup> – jazyk by podle něj měl být ve vztahu k významu transparentní (popis této normy viz Guillery 2004). Stylistická norma je nesmělou poctou, kterou teorie komunikace skládá pojmu média, stále ještě přeshlapujícímu mezi metaforou a doslovným pojmenováním. Zde je ukázková pasáž ze spisu *The Philosophy of Rhetoric* [Filosofie rétoriky] (1776) George Campbella. Ten chce údajně navázat na klasický ideál jasnosti (*perspicuity*) odvozený z Quintiliana,<sup>24</sup> ve skutečnosti se však jedná o nastolení postlockovské stylistické normy:

Jasnost původně a doslovně znamená *průzračnost (transparency)*, takovou, jakou můžeme připsat vzduchu, sklu, vodě a kterémukoli dalšímu médiu, skrze něž je možné vidět materiální předměty. Z tohoto původního a doslovného významu byla metaforicky užita na jazyk, který je takřikajíc médiem, skrze něž vnímáme představy a pocity mluvčího. Pokud jde o fyzické věci, je-li médium, skrze něž se díváme na jakýkoli předmět, naprosto průzračné, celá naše pozornost se zaměřuje na tento předmět; stěží si uvědomujeme, že zde nějaké médium je, a sotva lze říci, že toto médium vnímáme. Pokud však v médiu bude nějaký kaz, jestliže přes něj vidíme jen matně, objekt se nezobrazuje dokonale nebo jsme si vědomi, že se jeví špatně, pak se naše pozornost ihned přesouvá od objektu k médiu. (Campbell 1841 [1776]: 217)

<sup>23</sup> [Pozn. překl.: Tento výraz je možné do češtiny přeložit též jako „jasnost“, my však toto slovo rezervujeme pro překlad Quintilianovy *perspicuitas*. Viz následující pozn. překl.]

<sup>24</sup> [Pozn. překl.: V českém překladu Quintilianových *Základů rétoriky* je tento pojem přeložen jako „jasnost“; srov. Quintilianus 1985 [asi 95]: 44, 335–359 – VIII. kniha, II. kapitola, jasnost. (V lat. originálu *perspicuitas*, srov. Quintilianus 2012: Liber VIII, Capitulum II).]

Jasnost jakožto hlavní stylistické pravidlo prosazují všechny dobové rétorické a beletristické příručky. Norma jasnosti je nesmírně významným literárněhistorickým jevem a prakticky nic v říši literatury nenechává nedotčené. Do svého výkladu o jasnosti vnáší Campbell trochu více teorie, než je pro účely recyklování Quintiliana nezbytně nutné, a umožňuje nám proto pochopit složitost tohoto pojmu. Tím, že trvá na metaforickém statusu média, Campbell plně sdílí lockovskou touhu po slovech, která jsou vzhledem k idejím transparentní. Selhání komunikace přivádí médium k nežádoucí viditelnosti; Campbellovými slovy, přitahuje k němu naši „pozornost“. Představme si však, pro účely naší argumentace, hypotetickou obrácenou (či perverzní) touhu, touhu *nekomunikovat*. Víme, že tato snaha motivuje kódování, tak jako ve Wilkinsově popisu komunikace. Může však motivovat rovněž literární tvorbu nebo *psaní*? Skutečnost, že odpověď již známe, mi dovoluje v tomto bodě zrychlit výklad a umožnit dvěma možná nečekaným postavám, Johnu Stuartu Millovi a Stéphanu Mallarméovi, aby se vyjádřily k principu, který je jasnosti protikladný a rovněž pochází z těchto raných zápasů o pojem komunikace.

Millův pokus definovat poezii v článku „Thoughts on Poetry and Its Varieties“ [Myšlenky o poezii a jejích druzích], poprvé publikovaném v časopise *Monthly Repository* roku 1833, je známý díky aforismu, který byl volně ztotožňován s dobovým konceptem romantismu. Mill zprvu hodlá definovat poezii tak, že ji srovnává s řečnictvím; s ním ji pojí povaha vyjadřovacích forem, které působí „prostřednictvím vášnivého média“, tedy jazyka, vyznačujícího se mezi jinými silnými emocemi též „odstíny radosti, smutku, lítosti, lásky či obdivu“. Toto tvrzení však způsobuje, že rozlišení mezi poezií a výmluvností je nyní pracnější:

Poezie i výmluvnost jsou výrazem či vyjádřením pocitu. Avšak bude-li nám tato antiteze prominuta, můžeme prohlásit, že zatímco výmluvnost je *slyšena*, poezie je *zaslechnuta*. Výmluvnost předpokládá publikum; zvláštností poezie podle nás je, že básník si naprosto není vědom posluchače. Poezie je pocit zpovídající se sobě samému ve chvílích samoty. [...] Veškerá poezie je samomluva. (Mill 1973 [1833]: 71)

Tato dobře známá slova se mezitím vymanila ze svého kontextu a dostala se do oběhu jakožto literární topos; takovéto pojetí poezie před Millem těžko nalezneme, pozdějšímu myšlení o literatuře však dominuje. Básníkovi je dovoleno ignorovat příkaz ke komunikaci. Tato svoboda má zásadní důsledky pro *stylistickou* normu vládnoucí básnickému typu promluvy a ostře jej odlišuje od filosofického a později i vědeckého druhu. Pakliže je Millovo tvrzení platné, pravidlo jasnosti se v poezii ruší. Po Millovi (nebo po romantismu) můžeme jazyk poezie chápat jako kód, techniku psaní, která čtenáře záměrně mate a brzdí porozumění tím, že vybízí k hermeneutickému cvičení značné komplexnosti i délky. Bylo by však unáhlené podsouvat Millovi něco více (možná i toto už je příliš); Mill chce pouze stanovit princip, že pravá poezie musí být psána ve stavu myslí, v němž se nebere ohled na komunikaci.

Zanedbání komunikace má za důsledek zbytnění média, potemnění jeho látky, přičemž k němu zároveň přitahuje pozornost. Tento antilockovský princip se objevuje v mnoha verzích – včetně těch, které přináší kritická hermeneutika a teorie komunikace – a sotva vyžaduje ospravedlnění. Opakovaně byl prohlašován za kanonický. Já zde jako výmluvnou anekdotu připomenu známou Mallarméovu debatu s Degasem na téma básnické tvorby. Tento malíř se začal poezii věnovat až v pozdějším období svého života a svému příteli si stěžoval, že i když má mnoho nápadů na básně, působí mu potíže převést je do slov. Mallarmé mu na to odpověděl: „báseň nemůžeš vytvořit z idejí [...] tvoříš ji ze slov“ (Valéry 1972 [1938]: 62). I když chápeme smysl této poznámky, která vyjadřuje „moderní“ pojetí literárního jazyka, reprezentovaného Mallarméovou vlastní poezií, stále můžeme tvrdit, že právě Locke poskytl filosofickou základnu pro teorii komunikace, na níž protikladný princip média asymetricky závisí. Lockovo vymezení média jakožto figury pro funkci či dysfunkci jazyka (pro užití nebo zneužití slov) postuluje jako běžnou okolnost komunikace možnost jejího selhání, tedy nutnost zkusit vyjádřit totéž znovu a jinými slovy. Těžko si dokážeme představit mluvení bez možnosti opravit se, pokusit se vyjádřit myšlenky přesnějším či přiléhavějším jazykem. Rozdíl mezi tím, co míníme, a tím, co říkáme, slovní zprostředkování

(*mediation*) definuje a zároveň udržuje nezbytnou fikci, že ideje existují. Jinak řečeno, prohlášení „ne, to jsem neměl na mysli“ je nezbytnou zárukou věrohodnosti komunikace. Způsobuje dokonce, že po svém vyřčení či napsání nabývají slova potemnělosti média a přitahují pozornost k jeho neprůhlednosti.<sup>25</sup>

#### 4. MÉDIUM A ZPROSTŘEDKOVÁNÍ (*MEDIATION*)

Při ohlédnutí za dosavadními komentáři k pojmu *médium* bude čtenáři zřejmé, že koncept zprostředkování (*mediation*) se zatím toliko objevil na scéně. Zdálo by se, že proces zprostředkování je implikován s každým uplatněním technického média, přesto však až do dvacátého století najdeme jen málo příkladů, kdy je z média určitý proces zprostředkování vyextrahován. Podle *Oxford English Dictionary* bylo slovo *zprostředkování* užíváno převážně s odkazem na aktéry nebo činnosti zahrnující zprostředkování mezi odcizenými stranami, tak jako v nejzávažnějším příkladu – „zprostředkování“ Krista jako vykupitele.<sup>26</sup> Nejběžnější současný význam termínu *zprostředkování* s tímto teologickým významem tak či onak souvisí, když často odkazuje do oblasti řešení konfliktů (což potvrdí vložení slova *zprostředkování* do kteréhokoli internetového vyhledávače). Tento nejčastější význam nám poskytuje důležité vodítko k pochopení toho, jaký společenský kapitál se ukrývá v abstraktním významu, který nacházíme v teorii komunikace. Uvažujeme-li o zprostředkování jako o procesu, který do vzájemného vztahu uvádí dvě rozdílné oblasti, osoby, objekty nebo pojmy, pak samotná nutnost zprostředkování znamená, že se tyto oblasti, osoby, objekty nebo pojmy vzpírají přímému vztahu a možná se i ocitly v konfliktu.

<sup>25</sup> Trvám-li na Lockově stěžejní roli v dějinách teorie komunikace, musím zároveň nabádat k opatrnosti, pokud jde o jeho ideu, která bezpochyby nebyla pro sféru komunikace předurčena. Locke ji ani nechce omezit na myšlení, předcházející mluvení. Avšak význam, jež idea posléze získala v běžném úzu, se přibližuje oné antici-pující nevyslovenosti ve chvíli, kdy se již chystáme promluvit, která garantuje možnost, aby se řeč sama opravovala, a bez níž je komunikace takřkajíc nemyslitelná.

<sup>26</sup> *Locus classicus* viz u Augustina (2007 [413–425]: 9.15, 304–305).

Význam zprostředkování (*mediation*) jako abstraktního procesu vymezuje *Oxford English Dictionary* v definici 2a) takto: „jednání nebo čin působící jako prostředník; situace či fakt vykonávání role prostředníka, prostředku činnosti nebo média přenosu; instrumentalita“. Základem abstrahování je v této definici přesun zaměření od „činitele“ (*agent*) k „činnosti“ (*agency*), tedy k neosobnímu procesu. To umožňuje, aby „třetí“ pozici zprostředkování zaujalo libovolné množství objektů nebo činností. Dva z příkladů citovaných slovníkem naznačují škálu možností: Chaucerův *Treatise on the Astrolabe* [Pojednání o astrolábu] (1391): „Prostřednictvím tohoto krátkého pojednání chci sdělit jistý počet závěrů“ (*By mediacioun of this litel tretys, I purpose to teche a certain nombre of conclusions*); a *Of Communion & Warre with Angels* [O spojení a válce s anděly] (1646) Henryho Lawrence: „Rozum přijímá věci zprostředkováním: nejprve vnějšími smysly, poté obrazotvorností.“<sup>27</sup> Z naší současné „mediální“ perspektivy by se mohlo zdát, že užití slova *zprostředkování* ve významu, jaký má v ukázce z Chaucera, muselo být původnější, ale není tomu tak. (To nicméně potvrzuje můj dřívější postřeh, že myšlenka komunikace je velmi nová.) Věta z Lawrencova díla odráží význam běžnější až do dvacátého století a naznačuje tak, že koncept *zprostředkování* byl nejužitečnější při budování obrazu mysli a jejího vztahu ke světu. Tento rozsah významu poukazuje k psychologii, které slovník věnuje pododdíl b): „Prostředkující (*interposition*) fáze nebo proces mezi stimulem a reakcí nebo záměrem a jeho realizací.“ Jazykové doklady tedy odkrývají anomálii: zdá se, že myšlenka média vyžaduje proces zprostředkování, avšak tento proces byl zřídka spojován s takovým druhem média, jehož příkladem je Chaucerovo „krátké pojednání“.

<sup>27</sup> Tyto dvě citace z výčtu *Oxford English Dictionary* si vybírá také Raymond Williams v *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* [Klíčová slova. Slovník kultury a společnosti] (1976: 170). Bez dalšího výzkumu je obtížné určit, jak běžné tyto významy jsou. Moje vlastní zkušenost s raně novověkými texty mi říká, že užití zprostředkování v teologickém či politickém kontextu je poměrně časté, zatímco ve spojení s knihami, ať už rukopisnými nebo tištěnými, řídké.

*Hegel a Peirce*. Koncept zprostředkování pojmenovává proces, nikoli objekt a tento rozdíl částečně osvětluje, proč se zprostředkování a média navzájem mýjely. Jako pojem prvořadého významu se zprostředkování poprvé objevuje v Hegelově filosofii, ale bez zásadnějšího odkazu ke komunikaci. Zdá se, že termín *zprostředkování* a otázka komunikace nebyly systematickým způsobem propojeny až do konce 19. století, kdy se tak stalo v díle Charlese Sanderse Peirce, a také později k jejich spojení docházelo jen občas. Teorie komunikace dnes z fungování technických médií horlivě extrahuje obecný proces zprostředkování, ale ve filosofické tradici se rozhodně *nejdříve* objevil pojem pro proces. Pokud se v této tradici vůbec vyskytuje médium komunikace, pak jako jeden z případů obecnějšího procesu zprostředkování, o němž se předpokládá, že ovládá vztahy mezi různými pojmy myšlení a oblastmi reality. Tato formulace popisuje, jak zprostředkování užívá Hegel.

Anglické slovo *mediation* (zprostředkování) je protějškem německého *Vermittlung*, což je pro Hegela klíčový termín. V jeho textech patří zprostředkování k dialektice vztahů, jež pojímám jako subjekt a objekt nebo mysl a svět přisuzuje role v určitém systému. V nejobecnějším smyslu princip zprostředkování vylučuje možnost bezprostředního (*unmittelbar*) vztahu mezi subjektem a objektem nebo bezprostřednost vědění.<sup>28</sup> V rámci tohoto článku je možné tento popis jen stručně rozšířit poznatkem, že Hegelovo užívání *Vermittlung* v sobě sotva znatelně zahrnuje další významy uvedené výše, teologický a polemický, které náleží jak anglickému výrazu, tak jeho německému příbuznému. Fakt, že Hegel trvá na zprostředkovaných (*mediated*) vztazích, tedy poukazuje na smírující momenty v jeho specifické, samočinně se rozvíjející

<sup>28</sup> Viz slavné tvrzení v jeho spisu *Logika jako věda*: „Neexistuje nic ani na nebi, ani v přírodě nebo v duchu či kdekoli jinde, co by neobsahovalo právě tak bezprostřednost jako zprostředkovanost.“ (Hegel 1985 [1812–1816]: 76). [Pozn. překl.: Slovenský překlad adaptujeme do češtiny.] Univerzální rozsah zprostředkování v Hegelově teorii způsobuje, že tento pojem má důležité místo také v pozdějších verzích hegelianismu, jakkoli je v nich dialektika rozřeďována. Hegelovu důrazu na mediaci se vyrovná snad jen teorie „mimetické touhy“ Reného Girarda, která jistý druh touhy zakládá na modelu zprostředkování (srov. Girard 2008 [2000/2004]).

dialektice.<sup>29</sup> V této chvíli můžeme odložit stranou celou agendu Hegelova dialektického systému a zaměřit se na něco jiného. Pojem zprostředkování vyjadřuje vyvíjející se chápání světa (nebo lidské společnosti) jako něčeho příliš komplexního na to, aby mohl být uchopen či vnímán jako celek (tzn. bezprostředně), i když takovouto totalitu lze teoreticky myslet. Zprostředkující aktivity je pak možné chápat jako *nutné* charakteristiky společnosti – což je generativistické myšlení, které pozdější sociální teorii umožňuje rozvinout ideu zprostředkovaných (*mediated*) vztahů v protikladu k jednodušším pojetím kauzality.

Otázka totality komplikuje rozbor zprostředkování, který Raymond Williams podává v knihách *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* [Klíčová slova. Slovník kultury a společnosti] a *Marxism and Literature* [Marxismus a literatura],<sup>30</sup> což je doposud nejucelenější – byť velmi stručná – dostupná analýza tohoto pojmu. K jeho námitkám vůči pojmu zprostředkování se vrátím v závěru tohoto textu, ale nyní bude třeba pokročit v úvaze nad výše zmíněnou anomálií – absencí vztahu mezi *médii* a *zprostředkováním* v jazykových dokladech. Domnívám se, že tento problém je zcela zásadní pro to, abychom poznali způsob, jakým pojem zprostředkování jakožto procesu vstupuje do filosofie a sociální teorie a zase ji opouští, aniž by velmi dlouho navázal jakýkoli vztah k poli komunikace.<sup>31</sup> Jazykové doklady naznačují, že zájem o komunikaci je nadále vyjadřován, často stále metaforicky, užitím pojmu *medium*. Na druhou stranu pojem zprostřed-

kování, tak jak se objevuje u Hegela a přebírá jej tradice marxistické a sociologické teorie, je kladen ve vztahu k obecnějšímu kontextu, než jaký představuje komunikace. Podle Hegela se zprostředkování netýká ničeho menšího než otázky *bytí*; podle Marxe pak otázky *práce* (zprostředkování mezi lidstvem a přírodou). Zdá se, že komunikační vztah leží stále ještě mimo dosah úvah o zprostředkování. Jak dále uvidíme, vyextrahování procesu zprostředkování z existence určitého komunikačního média (řeči, písma, knihtisku) nezáviselo na zahrnutí pojmu média do obecnějšího konceptuálního rámce, ale právě naopak na redukci společenské totality na komunikaci jako její reprezentativní případ.

Určitý druh uvedené redukce je typický pro dílo Charlese Sanderse Peirce, který vypracoval první ucelenou teorii specificky *sémiotického* zprostředkování. Peircova typologie znaků je neobyčejně komplikovaná, já však vyzdvihnu pouze jeden její dílčí aspekt, přičemž vyjdu ze standardní Peircovy definice znaku: „Znak, neboli *representamen*, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze. Obrací se na někoho, to jest vytváří ekvivalentní, nebo případně složitější znak v jeho mysli. Znak původním znakem vytvořený nazývám *interpretantem* znaku. Znak něco, svůj *objekt*, zastupuje. Zastupuje ho však ne ve všech ohledech, nýbrž vzhledem k jakési ideji“ (Peirce 1997 [1931]: 37). To, co Peirce nazývá interpretant, je ve skutečnosti další znak (nikoli určité označované), jehož funkcí je první znak interpretovat; interpretant se pak stává *representamen* pro jiný interpretant. Umberto Eco ve svém rozboru Peirce poznamenává, že tato formulace zahajuje nekonečnou sérii „neomezené sémiózy“ (Eco 2009 [1975/1976]: 88). Nekonečné replikování znaku umožňuje tomuto modelu zahrnout prakticky všechny ostatní diskurzy vědění tím, že jsou přeloženy do sémiotických pojmů: „Celý tento vesmír je prostoupen (*perfused*) znaky, neskládá-li se výlučně ze znaků“ (Peirce 1960 [1905]: 302). Peircův troufalý požadavek, aby byla pozornost věnována pojmu s doposud tak skromnou rolí ve filosofickém uvažování, přetíná probíhající filosofický dialog tím, že tradiční filosofické otázky násilně přesouvá do oblasti sémiotiky (pro tento přesun neexistuje precedens,

<sup>29</sup> Hegelova teorie zprostředkování se pochopitelně vyznačuje tím, že nevychází ze dvou pojmů, ale jen z jednoho, jako je tomu při rozvinutí *bytí* (*being*) v pojmy *nicoty* (*nothing*) a *děni* (*becoming*).

<sup>30</sup> [Pozn. překl.: Ve výběru z Williamsovy knihy *Marxismus a literatura* v naší antologii viz kapitola „Od média ke společenské praxi“, zde na s. 176–183.]

<sup>31</sup> Důležitou výjimku představuje Friedrich Schleiermacher (1998 [1838]: 7), který definuje řeč jako „*zprostředkování [Vermittlung] společenské podstaty myšlení*“ a rovněž jako „*zprostředkování myšlení jednotlivci*“. Schleiermacher soustavně umísťuje hermeneutiku do širšího kontextu komunikace, dalším rozvíjením pojmu zprostředkování se však nezabývá. Pozdější fázi této hermeneutické tradice viz in Gadamer 2010 [1960]: 331–348.

ale možná má paralelu v díle Gottloba Fregeho). Peircova mlčky provedená redukce filosofického systému nebo představ totality – světa či lidské společnosti – na případ směny symbolů je strategickým manévrem značného symptomatického významu a zcela přesahuje skutečný Peircův vliv ve dvacátém století.<sup>32</sup> Touha vyvodit obecnou sociální teorii z případu komunikace, jazyka nebo psaní je opakujícím se rysem teorie dvacátého století, jenž inspiroval rozvoj strukturalismu (Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss aj.),<sup>33</sup> poststrukturalismu (Jacques Derrida), teorie systémů (Gregory Bateson, Niklas Luhmann, Jürgen Habermas), studia komunikace (Harold Innis, Marshall McLuhan, Walter J. Ong) a teorie informace (Norbert Wiener, Dietmar Wolfram ad.).

Využití pojmu *representamen* pro manifestaci znaku potvrzuje, že Peirce o znaku uvažuje primárně jako o určitém druhu reprezentace. Nepostačuje však prohlásit, že objekt je reprezentován *representamen*. Peirce o objektu hovoří ve dvojím smyslu. Ve formulaci připomínající Locka nejprve postuluje nezprostředkovaný objekt jakožto to, co je dáno znakem, velmi obdobně tomu, jak jsou v Lockově systému ideje bezprostředně dostupné mysli. Avšak posléze – když hovoří o objektu jako o určité věci ve světě – popisuje jej jako prostřední (*mediate*; my bychom řekli zprostředkovaný; *mediated*; Peirce 1977 [1908]: 73). Tvzení, že reprezentace je nástrojem, který zprostředkovává (*mediate*) objekty ve světě, naznačuje, že pojem reprezentace pro popis účinků svého vlastního fungování nepostačuje. Když Peirce ve svém díle klade do popředí proces sémiotického zprostředkování, komplikuje se tím pojem reprezentace včetně toho, jak jej sám užívá. Tato komplikace je schopna vychýlit filosofické úvahy o umění z jejich prastarého zaměření na reprezentaci nebo mimesis, přičemž tuto orientaci sdílají s teorií označování.

<sup>32</sup> O obecnějších předpokladech Peircovy teorie pojednává Richard J. Parmentier (1985: 23–48), který si všímá, že Peirce se příliš nezajímal o fyzické médium komunikace, což je podstatný rozdíl oproti většině teorií komunikace ve dvacátém století (ibid.: 33).

<sup>33</sup> [Pozn. ed.: A samozřejmě rovněž od počátku pražské školy.]

Jestliže se vždy zdálo intuitivně správné tvrdit, že znak reprezentuje myšlenku, konkrétní smysl, v němž nějaké dílo, například *Ílias*, analogicky reprezentuje hrdinské činy, z peircovské perspektivy se odhaluje neadekvátnost tohoto pojetí. Zprostředkování poukazuje na skrytou komplexnost procesu reprezentace, který často značně přesahuje reprezentovaný předmět. Proto ať už Homérova epika zprostředkovává cokoli, nelze to omezovat na hrdinské činy, neboť zde může být zahrnuto mnoho dalších aspektů řecké kultury: tuto možnost se badatelé snaží postihnout připomínáním kultických či encyklopedických aspektů homérských básní. A dále, tyto básně zprostředkovávají určité stránky řecké kultury jinak Řekům a jinak nám. Pokud zde, stejně jako v mnoha dalších případech, kulturní zprostředkování působí skrze strategii reprezentace, pak tento pojem není s to zachytit komplexnost samotného procesu, jež po tak dlouhou dobu označoval.

## 5. ZPROSTŘEDKOVÁNÍ A REPREZENTACE

Rozdíl mezi básní a malbou byl dříve chápán v rámci systému krásných umění.<sup>34</sup> Rozlišení mezi poezií a malířstvím však vypadá podstatně jinak, je-li pojato jako odlišnost médií (tedy tištěného a výtvarného umění). Ve vztahu ke kategorii média se mění i postavení reprezentace – médium naší pozornost zaměřuje nejprve na materiální a formální kvality různých typů kulturního vyjadřování a teprve pak na objekt reprezentace. Plný význam

<sup>34</sup> Viz k tomu Lipking 1970. Tento systém je sám moderní a nahradil starší schéma mechanických a svobodných umění, založené na konceptu *techné*, schématem krásných umění, které vycházelo z estetického pojetí umění a propříště vyloučilo všechna mechanická umění stejně jako dřívější svobodná umění, jako byly logika či rétorika. Z perspektivy *longue durée* [dlouhé trvání; pojem francouzské historické školy Annales, pozn. ed.] se systém krásných umění jeví jako přechodný, přičemž zavádí, například v Lessingově *Laokoóntovi*, ostřejší rozlišení mezi uměními (báseň *není* jako obraz), než bylo to, které bylo typické pro šťastně multimediální tvorbu předmoderní kultury. Roztřídění umění následně připravuje půdu pro nový systém médií, který se vyznačuje záměrným zacházením s multimediálními účinky. Skvělou analýzu přechodu ke krásným uměním viz in Kristeller 1965: 163–227.

média jako takového je vždy obtížné pochopit předtím, než dojde k remediaci, tak jako v případě remediace psaní tiskem nebo malířství fotografií. Rozšíření remediace na konci 19. století vyžadovalo nastolení zcela nového filosofického rámce pro chápání médií, v protikladu k uměleckému dílu, pojímanému v dominantním rámci mimesis. Tento nový rámec poskytla myšlenka komunikace, která zahrnuje všechna média, ať jsou definována jako umění (malba) či jejich opak (informační žánry, noviny apod.) nebo něco mezi tím (fotografie).<sup>35</sup> Systém krásných umění uvolnil místo systému novému – médiím.

Rozšíření nových médií povzbudilo rychlý rozvoj teorie komunikace, což je problematika příliš rozsáhlá na to, abychom se jí zde mohli zabývat jinak než souhrnně formou dalšího souboru jazykových komentářů. Podle dokladů samotného slova *medium* můžeme usuzovat, že jeho zvýšená frekvence potvrzuje jeho užitečnost ve vztahu k novým komunikačním situacím a prostředkům. *Oxford English Dictionary* obsahuje mnoho dokladů slova *medium* z konce 19. století. Vyčlením z nich tři důležité nové významy, přičemž první dva proberu dohromady: 1. „Kterýkoli z rozmanitých typů malby nebo kresby jakožto určený využitým materiálem nebo technikou“; 2. „Kanál masové komunikace, například noviny, rozhlas, televize atd.“ V první definici je výraz *medium* užit za účelem preciznějšího rozlišení materiálních vlastností konkrétních umění, jako je rozdíl mezi olejem a akvarelem. Druhá definice vymezuje nová informační či komunikační média, která statusu umění nikdy nenabývají. Termín *média* tedy označuje sféru kulturní produkce, jež tradiční krásná umění začleňuje do širší kategorie toho, co bude později známo jako masová komunikace. Některé z těchto „populárních“ forem jsou pro svou zdánlivou podobnost s uměním předurčeny

<sup>35</sup> Benjamin (2009 [1936]: 309) připomíná, že „se dříve vyplývalo mnoho důvtipu na rozřešení otázky, zda je fotografie umění“. Benjaminovo vymezení auratické kvality, která dříve podporovala kultické vnímání umění, představuje první významné teoretické uchopení technických médií, nyní ozařovaných mihotavým světlem filmu, nástupce fotografického média. Prohlášení fotografie za umění (spolu s filmem) pomohlo uspořádat restrukturuaci jednotlivých umění okolo pojmu médií: tištěných, vizuálních, výtvarných atd.

k odsudku. Tato problematika je pochopitelně v diskurzu modernismu důvěrně známá a zčásti jej sama utváří. Důsledky jsou příliš samozřejmé na to, abychom se jim zde detailněji věnovali, a příliš komplexní, abychom je rozřešili.

Nejpřekvapivější význam slova *medium* ve sledovaném období však nabízí třetí možnost: „osoba, o níž se má za to, že je v kontaktu s duchy mrtvých lidí a zprostředkuje komunikaci mezi živými a mrtvými“. Záhadu spiritismu 19. století, který zde jen stručně zmíníme, pozoruhodně osvětlili autoři píšíci o dějinách techniky. Přesvědčivě ukázali, že spiritismus je pouze jakousi stínohrou samotné techniky, povedeným žertem historie, umocněným houževnatostí, s jakou se spiritisté snažili využít techniku k zachycení hlasů a obrazů mrtvých.<sup>36</sup> V historii utváření našeho pojmu vyznačuje rozšíření spiritistického média přechod od pojetí komunikace založené na setkání tváří v tvář k pojetí vycházejícímu z distance. Obě prostorové relace ztělesňuje osoba spiritistického média, které zprostředkovávalo komunikaci s tou nejvzdálenější ze všech sfér, Hamletovou „neznám[ou] krajin[ou], z níž poutníci se nevracejí“ (Shakespeare 2011 [1623]: 1054).

Jestliže v devatenáctém století získala komunikační technologie vztah ke spiritismu, ve dvacátém století se stala základem nové profese – public relations a reklamy. Pionýři na tomto poli byli velmi citliví k různorodosti a specifickým jednotlivých médií. Připomenou zde nejvýznamnějšího z těchto nových mediálních profesionálů, Edwarda L. Bernayse, který nové pole pokřtil ve své vlivné práci *Crystallizing Public Opinion* [Utváření veřejného mínění] (1923), v níž přesně vymezil jeho půdorys. O „PR poradci“ Bernays píše, že jeho „rady se netýkají jen chystaných aktivit, nýbrž také využití médií (*mediums*), která tyto aktivity dostanou k cílovému publiku, bez ohledu na to, zda jsou oněmi médii tištěná, mluvená nebo vizuálně podaná slova – tedy reklamy, přednášky, jeviště,

<sup>36</sup> Rozbor vztahů mezi spiritismem a úvahami o komunikaci viz in Peters 1999: 89–108 a Sconce 2000. Prežívání spiritismu v této kulturní formě je rovněž prežíváním dualistické ontologie substancí; tělo a mysl byly běžně popisovány tak, že mezi nimi prostředkuje třetí článek (nebo substance), *duch* (*spirit*).



řečnický pult, noviny, fotografie, rozhlas a kterákoli další forma sdělování (*communication*) myšlenek“ (Bernays 1923: 14).<sup>37</sup> Bernays odkazuje k *mediums* [jednotlivá média či prostředky komunikace], ale jak víme, v angličtině se ujal plurál *media* [média jakožto soubor komunikačních prostředků], který byl později spojen s určitým členem: *the media* [média jakožto odvětví]. S rozšířením tohoto termínu vstupujeme na nový kontinent, který Bacon ve spisu *O pokroku ve vzdělávání* jen letmo zahlédl. Období latentní přítomnosti pojmu média střídá éra jeho všudypřítomnosti.

Saussure a Jakobson. Vznik těchto nových pojmů a profesí (nebo v případě spiritistů pseudoprofesi) naznačuje kontext, v němž bychom měli chápat nové pojetí, které vykrystalizovalo ve 20. století a podle něž má být proces označování vyložen v rámci teorie komunikace. Popud k vybudování takovéto teorie zčásti vycházel z imanentního vývoje lingvistiky. Tato disciplína však také poukazovala k potenciální nové vědě – sémiologii, jež měla větší rozsah než jazykověda a zahrnovala studium všech forem komunikace. Přesto však Saussure i většina dalších lingvistů dvacátého století nadále trvala na tom, že komunikaci můžeme nejlépe porozumět tehdy, soustředíme-li se na situaci, kdy spolu rozmlouvají dvě osoby. Jak se dalo předpokládat, vyloučení psané formy a nových, „zprostředkovaných“ forem jazyka – telegrafické, fonografické atd. – tento model z dlouhodobého pohledu podrylo, což mělo zřejmě fatální důsledky pro strukturalistické i další varianty jazykového paradigmatu. Povýk vyvolaný masovou komunikací byl na počátku století už příliš hlasitý na to, aby jej lingvistická teorie dokázala umlčet. Dva stručné komentáře k Saussurovi a Jakobsonovi ukážou, že převážná většina teorií nedokázala uchopit technicky zprostředkovanou komunikaci dokonce ani při definování jazyka.

Obecné pozornosti neuniklo, že lingvistika se ve dvacátém století stále silněji obracela ke komunikaci a k úkolu vytvořit její

<sup>37</sup> Bernayse můžeme výhodně doplnit Norbertem Wienerem, který pokřtil „celý obor regulační a sdělovací teorie“ slavným označením kybernetika podle řeckého výrazu pro kormidelníka (Wiener 1960 [1948]: 15).

model. Saussurův přelomový *Kurz obecné lingvistiky* zobrazuje komunikaci v její nejzákladnější podobě jako dvě mluvící hlavy, jejichž ústa, uši a mozky jsou propojeny tečkovanými a čárkovanými linkami. Jakkoli tento obrázek potvrzuje dané schéma řeči, volně visící čáry poukazují k telegrafu nebo telefonu, kteroužto vizuální hříčku Saussure pravděpodobně nezamýšlel. Přiznává tento obrázek, byť pouze bezděčně, existenci nových médií? Saussure se explicitně zabývá spíše oním starým médiem, písmem, které přísně vykazuje do kategorie reprezentace: „Jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první“ (Saussure 2007 [1916]: 59).<sup>38</sup> Tento zcela konvenční odsudek vyjadřuje potíže, kterou dobře známe z pozdější Derridovy kritiky, to však není hlavní problém, na který zde chci poukázat.<sup>39</sup> Otázka vyvolaná tím, že Saussure vyloučil písmo, spíše zní, proč úspěšné označování vyžaduje více než jen reprezentující symboly.

Jinde se Saussure odvolává na konvenční lockovskou tezi – „Když mluvíme o hodnotě slova, máme obecně a především na mysli tu vlastnost, že reprezentuje ideu [...]“ (ibid.: 141) – a odmítá ji. Jeho teorie označujícího a označovaného jakožto složené artiklace (*composite articulation*) trvá naopak na nezrušitelné a konstitutivní vazbě mezi těmito dvěma složkami znaku. Rozčleňující funkce se liší od reprezentace a v Saussurově analýze ji vyjadřuje série figur: působení větru vytvářející vlny na vodě, nůžky stříhající líc a rub papíru a mince jakožto směnný prostředek. Aniž

<sup>38</sup> V daném kontextu Saussure argumentuje pro rozlišení mezi hodnotou (*value*) a významem (*meaning*) s cílem znevážit „nomenklaturní“ pohled na jazyk. Většinu Saussurovy argumentace zde nevěnuji pozornost, jde mi o uchopení tlaku nových technických médií na jazyk jeho textu.

<sup>39</sup> Derridova (1999 [1967]: 38–72) kritika Saussura si uchovává svou prvotní dekonstruktivní sílu, ta je však podřízena filosofické agendě, která je pro záměr tohoto článku podstatná jen okrajově. Při vysvětlování významu písma Derrida tvrdí, že veškerý jazyk je – ve specifickém smyslu jeho argumentu – písmem; já bych se naproti tomu rád držel svébytnosti písma jako určitého média, odlišného od jiných médií a nesoucího díky tomu specifický soubor důsledků. Pádnou argumentaci pro psaní (nebo, ve smyslu dané teorie, „obyčejné“ psaní) jakožto způsob komunikace stojící nad samotnou řečí rozvíjí Roy Harris (2000).

bychom se každou z těchto figur snažili interpretovat, můžeme zaznamenat míru, v jaké je tento malý oddíl mediálních metafor, povoláných odrazit model reprezentace, skrytě ovládnán pojmem média: „Kdyby slova měla reprezentovat především dané pojmy, měla by všechna, od jazyka k jazyku, co do smyslu přesné korespondence; tak tomu však není“ (ibid.: 144). Reprezentace se spíše odsouvá do sféry písma jakožto média, které údajně nedělá *nic víc*, než že nám poskytuje symboly pro slova mluveného jazyka.

Z těchto poznámek, které nabízejí pouze popis filologického kontextu modelu jazykové komunikace, nemusíme vyvozovat žádné širší filosofické závěry. O nadvládu zde zápasí dvě velmi rozdílné formulace: 1. jazyk reprezentuje myšlení; 2. jazyk zprostředkovává (*mediates*) myšlení. Druhá z nich nicméně u Saussura zůstává nevyslovena. Jeho teorie označování zahrnuje vztah reprezentace mezi slovy a pojmy ve prospěch volnějšího relačního pojetí, které má vposledku blízko ke zprostředkování, i když tento koncept nikdy nevystoupí zpoza figur, které Saussure užívá. V následujícím půlstoletí dosáhne pojmová architektura zbudovaná na základech zprostředkování značné výšky. Stačí vystoupat pár pater a můžeme pozorovat okolní terén, v němž se rýsují myšlenky Benjamina Whorfa, Edwarda Sapira, Lva Vygotského a Ludwiga Wittgensteina. Podle těchto teoretiků lze samotnou realitu chápat jako zprostředkovanou jazykem (tedy více než jen reprezentovanou). Hypotéza jazyka jakožto média už není jen způsobem, jak v lockovském duchu poukázat na zkreslující účinky slov, nýbrž odkazuje k vytváření světa ze sémiotického zprostředkování. Tato teze zachází mnohem dále než cokoli, co lze vyvodit ze schématu hovořících hlav. Rozšíření komunikačních médií ve společnosti naznačuje, že komunikaci už dále nebude možné modelovat jako reprezentaci tichého myšlení prostřednictvím mluveného slova.

Čím důkladnější je analýza komunikace, tím pravděpodobněji se v ní do popředí dostane proces zprostředkování. Jakobsonův model je v tomto ohledu příkladný. Ve svém známém a vlivném článku „Lingvistika a poetika“ Jakobson komunikační situaci rozčleňuje na šest složek: na dva póly – *mluvčího* a *adresáta* – a čtyři

mezičlánky – *kontext*, *sdělení*, *kontakt* a *kód*. Kontakt vyčleňuje samotné médium. Zde je Jakobson zřejmě do určité míry zavázán tehdy nové informační teorii Clauda Shannona, který zavedl pojem kanálu, jehož Jakobson ve své definici kontaktu využívá: „fyzikální kanál a psychologické spojení mezi mluvčím a adresátem, umožňující oběma zahájit komunikaci a setrvat v ní“ (Jakobson 1995 [1960]: 77).<sup>40</sup> Přestože tento fyzikální kanál zahrnuje médium řeči při komunikaci tváří v tvář, nejlepším dokladem jeho fyzikální povahy jsou technologická komunikační zařízení, náchylná k (mechanickému či elektronickému) selhání. Když Jakobson popisuje komunikační funkci příslušející kontaktu – nazývá ji *fatická* –, připomíná nespolehlivost telefonní komunikace: „Haló, slyšíte mě?“ Tento fatický výrok údajně nemá žádný jiný obsah než dotaz na úspěšné fungování, či naopak selhání kanálu, za zdánlivou sémantickou chudobou fatického výroku se však rýsuje celá problematika zprostředkování jakožto vyextrahování procesu komunikace z fyzického média.

Účelem Jakobsonova propracovaného modelu je vyložit poetickou funkci, kterou definuje jako „zaměření na sdělení jako takové“. „Sdělení“ neoznačuje určitý obsah, nýbrž zvuky a slova, z nichž se sdělení skládá; „zaměření na sdělení“ je užití jazyka, které „posiluje hmatatelnost znaků a tak prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“ (ibid.: 81). Zaměřením pozornosti na slova sdělení, v protikladu k jeho „významu“, zdůrazňuje poetická

<sup>40</sup> Článek byl poprvé prezentován jako přednáška v roce 1958. Claude E. Shannon publikoval „The Mathematical Theory of Communication“ [Matematická teorie komunikace] roku 1948 a znovu roku 1963 se spoluautorem Warrenem Weaverem (Shannon – Weaver 1963). V Shannonově díle nalezneme většinu současných pojetí mechanismu komunikace včetně analýzy kanálu. Důležitý rozbor vztahu Shannona a Jakobsona viz in Liu 2006: 517. Liu (ová) rovněž připomíná, že Shannon využil tištěnou angličtinu (*printed English*) jako základ své matematické analýzy takových konceptů, jako je redundance v komunikaci. Shannon převádí 26 písmen abecedy (a mezeru) na částečky informace, v níž je sémantický obsah podřízen analýze přenosu, čímž tištěnou angličtinu v podstatě přetváří na kód (stejně jako mnoho jeho vrstevníků Shannon za války pracoval na prolomení kódů). Tím, že Jakobson vstřebal Shannonovy pojmy, se do formativních definic strukturalismu dostaly prvky teorie informace.

funkce zvláštní kvalitu básnického jazyka. Tato kvalita se ovšem neomezuje na poezii. Jakobson vzápětí jakožto poetické vypočítává mnoho jiných typů užívání jazyka, z nichž nejznámější je slogan z americké prezidentské kampaně I Like Ike (ibid.: 81–82).<sup>41</sup> Skok od poezie k reklamě signalizuje, že zájem o média ve struktuře Jakobsonova modelu není pouze implicitní. Poetická funkce zavádí do komunikačního kanálu určitý druh melodického šumu, který zvyšuje povědomí o kanálu samotném a vzdaluje tak sdělení od jeho objektu či referentu. V případě citovaného sloganu nám libozvučné zřetězení slabik umožňuje vychutnávat si slova, aniž bychom museli dát svůj hlas příslušnému kandidátovi.

Těžko lze popřít, že „zaměření na sdělení“ směřuje kontakt a zprávu. Stejný řetězec zvuků konstituuje kanál i sebereflexivitu zprávy. Svou formulí se Jakobson dostává do pozoruhodné blízkosti novější a slavnější McLuhanovy formule „poselstvím je médium“ („*medium is the message*“) (McLuhan 2011 [1964]: 20).<sup>42</sup> Skrytá přítomnost pojmu média u Jakobsona dává vyniknout McLuhanově pozici toho, kdo pojem zpopularizoval; tento kontrast však možná nejlépe pochopíme jako zopakování rozdílu mezi Lockem a Wilkinsem (vyznívající tentokrát ve prospěch nadšence technologií). Třebaže se McLuhan ve srovnání s Jakobsonem jeví méně sofistikovaný, jeho známý slogan poukazuje na limity Jakobsonovy posedlosti fonemickými projevy jazykové sebereflexivity. Jakobsonova záliba ve zvukových vzorcích zvláště upozaduje zprostředkování básnické řeči písmem – komunikačním kanálem překrývajícím (nebo remediujícím) médium řeči. Vše, co Jakobson tvrdí o možnosti učinit řečový kanál vnímatelným, musí platit také pro psanou formu – na této skutečnosti je závislá velká část poezie.<sup>43</sup> Navzdory důrazu na zvuk Jakobsonův model komunikace teoreticky nevylučuje ostatní vektory zprostředková-

ní, například zprostředkování řeči písmem nebo zprostředkování písma tiskem atd. V každém z uvedených kontextů může být médium narušováno či manipulováno takovým způsobem, aby vzrostla jeho sebereflexivita, což vyúsťuje buď v šum, nebo v poezii. Sémantická chudoba fatického výroku je tedy rubem sémantické plnosti, kterou nacházíme v poetičnu.

V jiných teoriích je archaický termín *poetická* nahrazen *literárností* či *psaním*. Ať už se tato funkce zaštiťuje jakýmkoli názvem, jejím cílem je vyřadit referenční nebo reprezentační funkci. Teorie s oblibou říkají, že toto vyřazení inherentně patří k jazyku, pojem kanálu ovšem vládne mnohem širší oblasti. Jazykové paradigma, k němuž Jakobson tak zásadně přispěl a které v disciplínách zabývajících se kulturou stále převládá, není s to uchopit komunikaci jako své určující téma, a ztrácí tak možnost pojmut poetično, literárnost a psaní samotné v celkovém teoretickém rámci pojmu média. Tuto tezi zde bohužel můžeme pouze předložit, na své důkladnější rozpracování čeká v jiném kontextu. V tomto článku nám zbývá zvážit některé implikace výzvy, kterou pojem média představuje pro dominantní pojetí reprezentace – tedy pokud je tomu skutečně tak, že to, co Aristotelés před tisíciletími odsunul na okraj, se nyní v kultuře dere do popředí.

## 6. REPREZENTACE A MÉDIA

Skutečnost, že se média takovým způsobem rozšířila, rozhodně neunikla pozornosti badatelů. Podobně jako v případě mnoha teorií zabývajících se technologickými změnami také první reakce na nová média byly často psány v prorockém duchu a snadno sklouzávaly k technologickému determinismu.<sup>44</sup> Střízlivější

<sup>41</sup> [Pozn. překl.: Jednalo se o slogan užitý v kampani prezidenta USA Dwighta Eisenhowera (v úřadě 1953–1961).]

<sup>42</sup> [Pozn. překl.: V anglickém originálu je v citacích Jakobsona („sdělení“) i McLuhana („poselství“) užito stejné slovo – *message*, české překlady se však rozcházejí.]

<sup>43</sup> Není například jisté, zda by „I Like Ike“ fungovalo stejně dobře ve fonemicky totožném „I Like Eyck“.

<sup>44</sup> V tomto kontextu můžeme zmínit Friedricha Kittlera, ne však proto, že by jeho dílo bylo naivní. Kittler spojuje několik současných proudů postmodernismu s určitou verzí technologického determinismu, a to prostřednictvím materialismu, který oba pohledy sdílí. Pokud jde o vizionářské popisy počítačové technologie, zdá se mi, že halasné projevy milovníků technologií začínají utíchat a nastupuje určitá opatrnost. Dnešní teoretikové, například Lev Manovich, si dávají záležet na tom, aby se vyhnuli apokalyptickému mcluhanovskému stylu. A přesto ani Manovich

úvahy o médiích se však musí zdržet deterministického stanoviska odvozeného ze skutečnosti, že existují technické prostředky komunikace. Problematiku zprostředkování nelze redukovat na dopad technických médií. Vzpomeňme, že Marx o nových médiích uvažoval v tázacím modu: „Co se stane z Famy, když tu máme Printing House Square?“ (Marx 1953 [1857–1858]: 180).<sup>45</sup> Stále se učíme, jaké otázky si máme ohledně technického zprostředkování klást. Nepochybně však je, že změny způsobů společenského zprostředkování lze vyvodit z působení technických médií a že uvažování o této skutečnosti prohloubilo teorii zprostředkování i společnosti obecně. V tomto kontextu můžeme zmínit dílo Johna B. Thompsona, zvláště jeho zmapování typů zprostředkované interakce v moderním období.<sup>46</sup> Tato práce odpovídá vyšší úrovni abstrakce typické pro díla Anthonyho Giddense, Manuela Castellsa, Niklase Luhmanna, Jürgena Habermase a dalších autorů zabývajících se systémy, médii a teorií informace. Vezmeme-li v úvahu význam této práce – není totiž ničím menším než celkovou revizí sociologie, je zvláštní, že v teorii kultury zůstává pojem zprostředkování řádně neuchopen a pouze v omezené míře byl zahrnut do

nemůže odolat tvrzení, že „[t]ato nová revoluce je zřejmě hlubší než ty předchozí [Manovich zde odkazuje k tiskařským lisům] a my právě začínáme pociťovat její první účinky“ (Manovich 2001: 19). Možná ano, avšak je třeba vznést námitku vůči bagatelizování významu starších technologií, z nichž mnohé (například telekomunikace nebo rychlé cestování) změnily svět měrou, jaké počítače zatím zdaleka nedosáhly. Nejsme svědky žádné společenské transformace, kterou by bylo možné spojit s počítači a která by byla rozsahem srovnatelná s náboženskou reformací, jež zásadním způsobem závisela na tištěných médiích. Tím pochopitelně nechci říci, že k transformacím takového rozsahu nemůže dojít. Kulturní důsledky digitalizace jsou však dnes pro nás tak masivní proto, že je vidíme na pozadí technologií, které se už plně naturalizovaly a včlenily se do našeho přirozeného světa jako země, po které chodíme.

<sup>45</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

<sup>46</sup> Thompson (1995) vymezuje tři typy interakce: 1. tváří v tvář, 2. zprostředkovaná (*mediated*) interakce, 3. zprostředkovaná kvaziinterakce. Druhý typ odkazuje k telefonní, poštovní, e-mailové apod. interakci. Třetí typ pak zahrnuje jednostrannější zdánlivé interakce navozené mediálními formami, které nevyžadují žádnou přímou reakci vůči tvůrci obsahu. Spadají sem romány, většina televizního vysílání a filmů a mnoho dalších forem zábavy, vysoké i nízké.

mediálních studií. Zpětně vzato se zdá, že rozdělení disciplín na mediální a komunikační studia na jedné straně a obory kulturní teorie na straně druhé přineslo ten nešťastný důsledek, že dochází ke zpomalení rozvoje obecné sociologie kultury, postavené na základě komunikace a odpovídajících procesů zprostředkování.<sup>47</sup>

Williams. Tradice filosofického uvažování a sociální teorie vycházející z Hegela kladla pojem zprostředkování, který neodkazyval k ničemu menšímu než k totalitě všech věcí. Touto úrovní obecnosti se nemusíme řídit, ale můžeme se omezit na (i tak stěží) obsáhlutelnou úroveň společnosti. V rámci této menší totality existují různé sféry, u kterých se má za to, že jsou zakoušeny nikoli přímo, nýbrž zprostředkovaně. Je obtížné určit formu tohoto zprostředkování, nicméně Raymond Williams má jistě pravdu,

<sup>47</sup> Habermasova teorie komunikativního jednání je slibná tím, že se pokouší sladit teorii médií se zprostředkující funkcí společenských fenoménů, jako jsou peníze a moc, které Habermas nazývá „řídící média“ (*Steuerungsmedien*) (Habermas 1987 [1981]: 390). Habermasova teorie staví na Parsonsově zobecnění peněz jakožto média směny, tedy na myšlení, které již přijalo za svůj kybernetický rámec chápání společenských systémů a obráží se právě v Habermasovu užívání pojmu *řídící*. Avšak Habermasův pokus zahrnout do teorie komunikativního jednání v rámci kategorie „expresivity“ také umělecké dílo pokládám za méně zdařilý, což bohužel znemožnilo rozpoznat, že má potenciál nasměrovat pozornost sociální teorie ke zprostředkování. Jeví-li se pojmové uchopení umění v Habermasově teorii ve srovnání se zdůvodněním komunikativního jednání méně přesvědčivé, odráží to možná spíše vliv jeho intelektuální formace a nejde o nutný důsledek jeho teorie. Příklad zápasu s tímto problémem viz in Habermas 1998 [1985]: 383–402. Krátkou úvahu o Habermasovi ještě doplním podobně stručným zvážením Luhmannovy teorie umění jako „zvláštního systému společenské komunikace“ (Luhmann 2000 [1995]: 128). Luhmannovo v jiných ohledech mimořádné dílo razí osobité pojetí média, založené obvykle ve sféře percepce (vizuální či sluchové) nebo někdy v „jazyku jakožto médiu zachycení intuíce“ (ibid.: 116). To, co nazýváme technickým médiem, má blíže k jeho konceptu formy, i když příklady, které pro ni udává, jsou sochařství, malířství, poezie a hudba – tedy tradiční krásná umění. Důraz na fenomenální nebo intuitivní médium na jedné straně je spojen se zaměřením výhradně na krásná umění na straně druhé. Materialita médií (naše otázka média jako takového) je chycena někde uprostřed a odsunuta na periferii systému umění. Luhmannovo zaměření na umělecké dílo tedy předpokládá systém krásných umění a odsouvá – alespoň teoreticky – zkoumání systému médií. Tuto diskusi najdeme v knize *Realita masmédií* (2014 [1996]), kde je pojem média od systému umění oddělen.

že klasický marxistický model základny a nadstavby představoval ranou verzi teorie zprostředkování, více či méně poplatnou Hegelovi, tradující však revidovanou verzi jeho dialektiky. Nadstavbou Marx obvykle míní politický a právní aparát, nyní ovšem nadstavba musela zahrnout oblast kultury, kterou většina sociálních teoretiků považuje v moderní době za nesmírně významnou. V průběhu dalšího vývoje teorie kultury byl model základny a nadstavby sám nahrazen snahami vymezit vztah kultury ke zmíněným dvěma oblastem, politice a ekonomice. Pro nás konstelace těchto tří bodů otázku zprostředkování *určuje*; jak řekl Fredric Jameson (1992 [1979]: 29), „všechno je zprostředkováno kulturou“.<sup>48</sup>

Williams si ve svém cenném výkladu konceptu zprostředkování všimá, že jeho vznik byl reakcí na znepokojení z degradace kultury na pouhý odraz (*reflexion*) ekonomické nebo politické oblasti. Odraz v tomto kontextu považují za další verzi starého toposu reprezentace, zároveň jednodušší i komplexnější než klasická mimesis; jednodušší proto, že metafora odrazu přisuzuje kulturnímu výtvaru pasivní roli, a komplexnější z toho důvodu, že předmětem odrazu je zde potenciálně společnost ve své totalitě. Williams tvrdí, že „společenský a materiální charakter umělecké činnosti“ byl v teorii odrazu „potlačen“ a právě „v tomto okamžiku myšlenku odrazu zpochybnila idea ‚zprostředkování‘“ (Williams 1977: 97). Tento popis se jeví přesvědčivý, i když je obtížné k němu přiřadit jména a data. Williams tedy teorii zprostředkování přiznává, že poskytuje méně odcizený obraz kultury, ovšem nakonec se zdráhá chápat ji jako účinný lék na nedostatky teorie odrazu, především proto, že zprostředkování předpokládá „oddělené

<sup>48</sup> Z celé Jamesonovy formulace zřejmě vysvítá, že zprostředkování se znovu podřizuje reprezentaci: „Pokud přijmeme Debordův argument o všudypřítomnosti a všemocnosti obrazu v současném konzumním kapitalismu, znamená-li skutečně něco, pak to, že se priority reálného převrací a všechno je zprostředkováno kulturou do té míry, že politická i ideologická ‚rovina‘ musí být nejprve oddělena od svého primárního způsobu reprezentace, který je kulturní.“ Srovnejme však jednoznačnější tvrzení Maxe Horkheimera a Theodora Adorna (2009: 128): „Celý svět prochází filtrem kulturního průmyslu.“

a již dříve existující oblasti nebo řády reality, mezi nimiž k procesu zprostředkování dochází, ať už nezávisle nebo v závislosti na jejich původním charakteru“ (ibid.: 99). Jakmile Williams problém postaví takto, zjišťuje, že může být obtížné odlišit zprostředkování od onoho druhu odrazu, který chce kritická ideologie odhalit jako ideologické pokřivení. A skutečně, reprezentace byla snadno začleněna do mnoha podob teorie médií, a dostala tak přednost před zprostředkováním, právě proto, aby bylo možné udržet projekt kritiky ideologie.<sup>49</sup> Williams tedy tvrdí, že nelze-li prokázat, že zprostředkování funguje *pozitivně* a sociální rozdíly odstraňuje, namísto aby je utvrzovalo, je „sotva něčím více než sofistikovanějším označením odrazu“ (ibid.). Možná však kvůli svému požadavku na kulturu, aby plnila ozdravné cíle, od zprostředkování prostě očekává příliš mnoho.

Není obtížné si uvědomit, co užitečnost pojmu zprostředkování omezuje, a to i v kontextu samotného studia médií. Zprostředkování vykonávaná médii se vždy mohou zvrátit v pouhé reprezentace, zranitelné ze strany ideologické kritiky. Taková byla navracející se strategie kulturní kritiky a její opětovné uplatnění v současnosti mělo za důsledek, že se zprostředkování dostalo *na okraj pozornosti*, třebaže zkoumání médií se zintenzivnilo. Co

<sup>49</sup> Pokud jde o pojmy média a zprostředkování, zůstává Williams ostražitý. Ve svém esejí „Means of Communication as Means of Production“ [Nástroje komunikace jako výrobní prostředky] zaujímá k tomuto problému tvrdší marxistický postoj a tvrdí, že „v moderních socioekonomických procesech jsou skutečně aktivity a vztahy lidí skryté za zvěcněnou formu, zvěcněný způsob, za ‚moderní médium‘“ (Williams 1980: 62). Zdá se, že podle takového náhledu je médium způsob pokřivené reprezentace. Stejně tak pojem reprezentace se navrátil a dominuje analýzám kultury více než kdy dříve. Lze tedy konstatovat, že kritika pojmu reprezentace, s níž přichází koncept zprostředkování, prozatím selhává. Určitý symbolický význam má například to, že vlaškový časopis nového historismu nese název *Representations*. Časopis katapultoval pojem reprezentace zpět do čela teoretického slovníku tím, že prosazoval promyšlenější analýzu reprezentace, než jaká byla dříve známá ze studií o realistickém románu. Navzdory těmto pokrokům však v současných disciplínách zabývajících se kulturou zůstává zřetelná touha po jednodušším způsobu interpretace, který by umožnil vyvozovat sociální dimenzi přímo z osob, míst, předmětů nebo textů.

je však tedy zprostředkování, má-li být cosi více a něco jiného než druh reprezentace, jak se obával Williams?

Odolejme teď pokušení neutralizovat tuto otázku tak, že se uchýlíme k teoretizujícímu tahu a zprostředkování zredukujeme na proces označování (*signification*), pojatý znovu jako potlačení reprezentace nebo reference. Pochopení zprostředkování závisí podle mě spíše na uznání komunikativní funkce v sociálních vztazích, tedy *možnosti* komunikace. Tvzení o možnosti vylučuje její alternativu, reálnost, neboť uznáváme, nakolik je komunikace z podstaty obtížná a různorodá co do svých strategií a způsobů. Patřičným teoretickým kontextem pro konceptuální uchopení zprostředkování je tudíž proces komunikace. V tomto kontextu je nezbytnou podmínkou zprostředkování *distance* (prostorová, časová, nebo i pojmová) mezi krajními póly procesu komunikace (jimiž mohou být osoby, dnes ale také stroje, a dokonce lidé společně se stroji).<sup>50</sup> Distancování je jiný způsob pohledu na proces *přenosu* (*transmission*) (toho, co Bacon nazývá tradicí, co však dnes znamená něco daleko širšího, než si on sám mohl představit). Pojem vzdálenosti by pak neměl být chápán jako totožný s *absencí*, respektive jako jeden z pólů filosofické antinomie přítomnosti a absence. Distance, oddálení (*distanciation*) umožňuje existenci médií, která se stávají zároveň prostředky i cíli – nikoli pouhými standardními náhražkami nepřítomného předmětu.<sup>51</sup> Pokud by

<sup>50</sup> Tuto myšlenku lze spojit s Giddensovou koncepcí „časoprostorového rozpojení“ (Giddens 1998 [1990]: 21). Třebaže Giddens distancování považuje za jeden z charakteristických znaků modernity, jako na předchůdkyni novějších technologií distancování se odvolává na starou technologii psaní.

<sup>51</sup> Distancování (*distanciation*), a to je třeba podtrhnout, není totéž jako vzdálenost (*distance*). Příklad: ve vrcholné scéně románu Jane Austen(ové) *Persuasion* [Přesvědčení; do češtiny přeloženo jako *Anna Elliotová*] píše kapitán Wentworth dopis Anně Elliotové, která však sedí jen několik metrů od něj. Právě toto míníme distancováním v *první řadě*. Kapitán odpovídá Anně i na jí pronášená slova, právě tak jako její slova komunikují nepřímo (zprostředkovaně) s ním prostřednictvím kvazikódované diskuse o románu a ženském autorství. Řešení jejich komunikace, která dříve selhala, předpokládá *možnost* komunikace, jež zase závisí na strategické opoře zprostředkované formy dopisu. Tento malý příklad musí posloužit namísto hlubšího teoretického rozpracování, s jednou poznámkou: zde načrtnutý

tomu tak nebylo, nedokázali bychom vysvětlit potěšení z telefonního hovoru, četby románů nebo i shromažďování peněz jakožto média směny. Potěšení ze zprostředkování mohlo vyrůst z potřeby zbavit se úzkosti, která je spojena s rozptýleností lidí v sociálním prostoru, nyní však je inspirací pro vznik nových médií, ačkoli jejich existenci žádná silná společenská potřeba nepodněcuje.

*Adorno a Benjamin.* To, že sem vnáším téma potěšení, se může zdát překvapivé. Svou hlavní myšlenku však mohu shrnout velmi jednoduše: některé zprostředkované interakce – například e-mailování nebo posílání textových zpráv – se občas mohou jevit výhodnější než přímé setkání (třeba když svému kolegovi ve vedlejší místnosti pošleme e-mail). Uvedené příklady zprostředkované komunikace jsou mnohem méně závažné než i nejobyčejnější umělecká díla, nicméně fungují na stejném základě, jímž je určitý sociální vklad do samotného média. Tento vklad může, ale nemusí být založen na reprezentaci (romány jsou případy reprezentace, e-maily nikoli). Na vyšší rovině abstrakce je možné prohlásit, že kultura jakožto zprostředkovatelka ekonomické a politické oblasti společnosti obdobným způsobem investuje do distancování. Abych tuto linii svých úvah i tento článek uzavřel, krátce se nyní zaměřím na debatu mezi Adornem a Benjaminem na téma Benjaminovy studie o Baudelairovi, jejíž část byla v roce 1938 odevzdána do časopisu *Zeitschrift für Sozialforschung*. Adorno tento příspěvek nejprve odmítl, a to z důvodů, které jsou velmi poučné, pokud jde o vztah mezi zprostředkováním a reprezentací.

V části této práce, ke které měl Adorno nejvíce námitek, načrtává Benjamin spojitost mezi zavedením daně z vína pro obyvatele Paříže v letech 1849 a 1850 a vznikem Baudelairových básní tematizujících víno a opojení (Benjamin 1973 [1969]: 17–20). Širší kontext

pojem komunikace se nemusí vracet ke komunikačnímu modelu odesílatel–adresát, s nímž je často spojen pochybný pojem záměrnosti. Velká část komunikace například přenáší zprávy již vytvořené někým jiným, který dokonce může být dlouho po smrti, avšak proto, že postrádá jakýkoli *zjevný* záměr kromě toho, předat dál zprávu někoho jiného, není tento přenos o nic méně aktem komunikace. Pojem média nahradil pojmy identit odesílatele a adresáta, na což ve spojení s remediací upozorňují teoretikové médií už dlouho.

Benjaminova argumentu můžeme uzavřít a soustředíme se nyní na Adornovu ráznou odpověď: „Dovol mi vyjádřit se tak jednoduše a hegelíánsky, jak je to jen možné. Pokud se zcela zásadně nemýlím, tvá dialektika postrádá jednu věc: zprostředkování (*mediation*).“ Adorno nesouhlasil s „přímou dedukcí Duše vína z daně uvalené na víno“ a namítal, že „materiální determinace kulturních jevů je možná jen tehdy, pokud ji zprostředkovává *celkový společenský proces (total social process)*“. A jde ještě dál: přímo označuje omyl, kterého se Benjamin dopustil: „Abych to vyjádřil jinak: teologický motiv nazývání věcí jejich jmény má sklon přejít v naivní prezentaci pouhých faktů. Kdybych to chtěl říci opravdu drasticky, tvoje studie se nachází na křižovatce magie a pozitivismu. To místo je zakleté. Jenom teorie by dokázala to kouzlo zlomit.“<sup>52</sup> Benjaminova studie vyprovokovala Adorna k tomu, aby vyslovil, co pro nás zůstává možná vůbec nejlepším objasněním pojmu média. Důsledkem neschopnosti zahrnout do analýzy kultury zprostředkování je regres k pozitivismu, ještě umocněný předpokladem jakési „magické“ kauzality ve společenské sféře – jako by dan z vína opravdu nějak vysvětlovala Baudelairovy básně.

Adornovo tvrzení naznačuje *avant la lettre* velmi trefnou kritiku značné části současné kulturní teorie, která se přesně takto dovolává faktů, zahalených často politickými požadavky na interpretaci, jež nerespektují dostupné doklady. Jde o endemický problém současné teorie, pro niž mohou Adornova slova sloužit jako varování a korektiv. A přesto se při čtení této kritiky můžeme ptát, zda je vůči Benjaminovi spravedlivá. Ve své odpovědi Adornovi Benjamin tvrdí, že „naivní prezentace faktů“ je pouze „filologickým přístupem“ a že jeho rozprava o dani z vína se jen pokoušela vytvořit určitý kontext pro další interpretaci Baudelairových básní, „stejně jako bychom to museli učinit při interpretaci nějakého starověkého autora“.<sup>53</sup> Benjamin zřejmě správně cítí, že „zprostředkování

skrže celkový společenský proces“ – pro Adorna to znamená, že interpretace musí být vpsána do založení na analýze zboží formy – by zkratovalo jeho projekt, který ve skutečnosti nevyhlašuje ekvivalenci určité kontextové skutečnosti, jakou je dan z vína, a básně o víně.<sup>54</sup> Naopak, Benjamin se velmi zajímá o samotnou básnickou formu, žánrový typ psaného média, a toto žánrové zprostředkování situuje mezi „filologickou“ glosu o dani z vína a tematiku opojení v Baudelairových básních. Ať už si bude současný kritik o Benjaminovu čtení Baudelairových básní myslet cokoli, toto čtení v každém případě pozorně zohledňuje proces zprostředkování.

Co je pak ale předmětem sporu Adorna a Benjaminova? Adorno předkládá teorii zprostředkování, která je argumentem proti pozitivismu, nicméně, jak se zdá, postrádá ohled na vícero rovin a forem *médií*, která se na procesu zprostředkování podílejí. Principu zprostředkování, tak jak jej (přinejmenším zde) předkládá, chybí ohled na média. Teoretický problém, který z této debaty vyvstává, spočívá v tom, jak vztáhnout teorii zprostředkování ke skutečnosti, že existují média. Možné začlenění technických médií do širšího řetězce mnohočetných a různorodých typů zprostředkování můžeme schematicky zobrazit zhruba následovně, přičemž se pohybujeme od individuálního kulturního výtvaru přes jednotlivé fáze jeho zprostředkování ke „společenské totalitě“:

individuální dílo] autorské dílo] žánr] diskurz] médium] společenský kontext] společenská totalita

Nebo abychom poskytli (opět přibližnou) představu o obsahu těchto kategorií:

básně o víně] Baudelaire] lyrika] poezie/literatura] psaní/tisk] Paříž 1849] kapitalismus 19. století

Není pochyb, že je třeba říci mnohem více o tom, jak prostřední kategorie jakožto zprostředkovatelé daného individuálního díla

<sup>52</sup> Dopis Benjaminovi, 10. listopad 1938, in Adorno – Benjamin 1999 [1994]: 282–283. Adorno vycházel z Hegela a měl za to, že zprostředkování tkví v samotném díle, nikoli v nějakém třetím článku.

<sup>53</sup> Dopis Adornovi, 9. prosinec 1938, in Adorno – Benjamin 1999 [1994]: 292.

<sup>54</sup> Podobný zápas s pokusem „příliš zbrkle“ totalizovat viz in Sartre 1966: 44–47.

fungují, stejně jako o tom, jak dílo samo v průběhu svého šíření zprostředkovává společenské vztahy.<sup>55</sup> V každém případě nebude mít smysl číst básně tak, jako by reprezentovaly – v jakkoli pokřiveném zrcadle – uvalení daně na víno, nebo dokonce soubor socioekonomických podmínek, jejichž je tato daň symptomem. Tím, k čemu zde dochází, je zprostředkování.

Jestliže Aristotelés stanovil, že médium je jedním z aspektů reprezentace, Benjamin (a jiným způsobem Adorno) reprezentaci implicitně podřadil pod zprostředkování jakožto jednu z jeho strategií. Bylo to předvídaté gesto, třebaže postrádalo řádné teoretické rozpracování, které dnes disciplíny zkoumající kulturu vyžadují. I bez tohoto rozvinutí se mohla v teorii kultury konečně uzavřít éra nadvlády reprezentace ve prospěch širšího principu zprostředkování. Téma, které Aristotelés před dvěma tisíciletími odložil stranou, se navrátilo jako název nového stadia kultury a zvěstovatel nových disciplín. Tato analýza nám umožňuje jasně pojmenovat dilema disciplín zaměřených na kulturu a založených na starším schématu krásných umění: tyto obory vykazují určitý falešně reziduální charakter, neboť zůstávají teoreticky nezačleněné do systému médií.<sup>56</sup> Má-li dojít k obrodě disciplín zabývajících

<sup>55</sup> V diagramu (prozatím jde skutečně jen o skicu) termíny *poezie* a *literatura* označují diskurzy, *psaní* a *tisk* média, toto rozlišení však má za úkol pouze oddělit „technický“ aspekt médií, neboť poezie ani literatura nemohou existovat jinak než ztělesněny technickými médii nebo remediovány. Třebaže se remediace neomezuje na nová média, je nápadným zdrojem médií dvacátého století, jak ukazuje překlad románu do filmu a řada dalších příkladů. Širší smysl mé argumentace však spočívá v tom, že zprostředkování se v žádném případě neomezuje na nová nebo technická média a že tento proces musí být chápán dostatečně pružně na to, aby zahrnul žánry a diskurzy stejně jako způsoby podání, jako jsou reprezentace nebo vyprávění, které jsou s ohledem na technická média transmediální. Čtenáři nejspíš rovněž zaznamenali, že jsem se vyhnul konceptu nových médií, definovanému jeho specifickým vztahem k vizualitě. V mém pojetí je vznik pojmu médií důsledkem viditelnosti médií, nikoli vizuálních médií. Proto mám výhrady vůči Manovichově definici nových médií, která pro něho představují jednotu počítačové a zobrazovací technologie. Kritiku Manovichova pojetí viz in Hansen 2004a: 32–46.

<sup>56</sup> Relativní vyčerpání dominantního paradigmatu reprezentace – jakožto pozdní podoby kritiky ideologie – je v disciplínách zabývajících se kulturou již nějakou dobu patrné a možná objasňuje toužebný pohled, který tyto disciplíny upírají na mediální

cích se kulturou, je tím více zapotřebí, aby vědci z těchto oborů vzdorovali zařazení tradičních umění do škatulky zastaralých technologií, tedy tichému předpokladu, že soutěž mezi literaturou a novými médii je předem prohraná. Mimo to musí badatelé v oblasti tradičních umění, jako je literatura, vzít vážně jak zprostředkování literatury technologiemi typu knihtisku – což se už děje v kontextu historie knihy – tak trvalými formami psaní, jako je žánr. Žádné kulturní výtvořiny k nám nepřicházejí mimo takováto mnohočetná kategoriální zprostředkování, která nikdy nelze redukovat na účinky technických médií. A proto restrukturalizace disciplín zkoumajících kulturu závisí na začlenění pojmu média do obecné teorie zprostředkování.

Prozatím jsou to ovšem technická média, která vyvíjejí na teorii největší tlak, a právě působení těchto médií komplikuje diskusi Benjaminu s Adornem. Podtext médií se výmluvně vynořuje v Benjaminově poznámce o rozdílu mezi Adornovou prací o jazzu a jeho vlastní prací o filmu: „Ve svém vlastním pojednání [Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti] jsem se pokusil vyjádřit pozitivní momenty stejně jasně, jako jsi ty vyjádřil ty negativní.“<sup>57</sup> To trefně vystihuje rozdíl mezi Benjaminem a Adornem.

studia jako na způsob, jak překročit zaběhnutý řád věcí. Míru této nespokojenosti potvrdil sborník ze symposia o stavu oborů studujících kulturu, uspořádaného *Critical Inquiry* v roce 2003, a vyzdvihla ji předmluva W. J. T. Mitchella (2004). Viz též příspěvek Miriam Hansen(ové) (2004b). V praktickém, institucionálním smyslu má argumentace naznačuje, že vyčlenění literatury ze vznikající disciplíny mediálních studií byla chyba, která poškodila jak mediální studia, tak literární vědu. Totéž lze tvrdit o vztahu mezi obory studujícími kulturu a komunikačními studii. Odstranění této institucionální segregace v praxi i v teorii bude nejspíš obtížné, nicméně závisí na něm životnost obou skupin disciplín.

<sup>57</sup> Dopis Adornovi, 9. prosinec 1938, in Adorno – Benjamin 1999 [1994]: 292. Jinde v korespondenci se Benjamin stává pobaveným divákem vrtkavosti technicky zprostředkované komunikace: „Dovolil jsem si tě [Adorna] doporučit Brooklynskému institutu, aniž bych nejprve zjišťoval, jestli chceš přednášet. Nějakou podivnou záměnou byl dopis odeslán nejprve Rhodeislandskému muzeu, protože lidé v Muzeu moderního umění v NY si tvoje jméno spletli se jménem A. Dornera (kvůli telefonu! vidíš, co strojový příjem tropí se zvukem, a zvláště s nuancemi jmen)“ (dopis Adornovi, 10. srpen 1938, in Adorno – Benjamin 1999 [1994]: 269). Odlehčený tón anekdoty v tomto dopise není bez souvislosti se seriózní teoretickou



O několik odstavců výše Benjamin zkroušeně přemítá o tom, že jeho práce o Baudelairovi bude zřejmě odsouzena kolovat jen v soukromé korespondenci. Benjaminova studie se tak automaticky stává dopisem Adornovi. Jeho zklamání nad Adornovým rozhodnutím provokuje další úvahu o médiu tisku: „tištěná forma umožňuje autorovi určitý odstup od jeho díla, což je k nezaplacení. A pak, v tištěné formě se text může stát předmětem diskuse; bez ohledu na to, jak neadekvátní by mohli být moji partneři v této diskusi, vynahradilo by mi to jaksi izolaci, ve které pracuji“ (ibid.: 293). Benjamin Adornovi připomíná, že pracuje *pro tisk* a že Adornovo rozhodnutí odmítnout jeho rukopis vydat znamená v jistém smyslu neschopnost uznat médium jeho komunikace. Chvilí zní Benjamin jako Condorcet píšící o nadřazenosti knihtisku, má ovšem tu smůlu, že se obrací na budoucího spoluautora *Dialektiky osvícenství*. V této hutné diskusi se otázka zprostředkování a jeho vztahu k médiím sice objevuje, ale zůstává nerozřešena, a tento stav od té doby víceméně přetrvává. V eseji napsaném mnoho let po výměně názorů ohledně baudelairovské monografie uvažoval Adorno o složité recepci díla svého přítele. Věta z tohoto eseje může posloužit jako post scriptum Adornova vlastního potýkání se s Benjaminovým vhladem do pojmu média: „Neporozumění je médiem, v němž je sdělováno nesdělitelné“ (Adorno 1967 [1955]: 232).<sup>58</sup>

*Přeložil Josef Šebek*

otázkou, vyloženou in Benjamin 1968 [1936]: 87: „Tím, co odlišuje román od příběhu (a od epiky v užším slova smyslu), je jeho zásadní závislost na knize. Šíření románu umožnil teprve vynález knihtisku.“

<sup>58</sup> Při komentování diskuse mezi Adornem a Benjaminem jsem oba – nepochybně nespravedlivě – obsadil do alegorických rolí ztělesňujících zprostředkování, respektive média. Svědomitější čtení by tuto alegorii zkomplikovalo, což kvůli stručnosti ponechávám stranou. Z Adornova díla lze snadno vyčíst pozornost, jakou věnoval i nepatrným detailům médií; zmíním zde jen jeden příklad, esej o „Interpunkčních znaménkách“, skvělou úvahu o materiální formě psaní (viz Adorno 1991 [1958]: 91–97).

## LITERATURA

### AARSLEFF, Hans

1982 *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press)

### ADORNO, Theodor W.

1967 [1955] *Prisms*, přel. Samuel a Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press)

1991 [1958] *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, přel. Shierry Weber Nicholsen, sv. 1 (New York: Columbia University Press)

### ADORNO, Theodor W. – BENJAMIN, Walter

1999 [1994] *The Complete Correspondence, 1928–1940*, ed. Henri Lönitz, přel. Nicholas Walker (Cambridge, MA: Harvard University Press)

### ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER, Max

2009 *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*, přel. Michael Hauser, Milan Váňa (Praha: Oikymenh)

### ARISTOTELÉS

1959 [asi 350 př. Kr.] *O vyjadřování*, přel. Antonín Kříž (Praha: Československá akademie věd)

1996 [asi 335 př. Kr.] *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda)

### ARISTOTLE

1951 [asi 335 př. Kr.] *The Poetics*, in S. H. Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of 'The Poetics'*, přel. S. H. Butcher (New York: Dover Publications)

1987 [asi 335 př. Kr.] *Poetics: With the 'Tractatus Coislinianus', a Hypothetical Reconstruction of 'Poetics II', and the Fragments of the 'On Poets'*, ed. a přel. Richard Janko (Indianapolis, IN: Hackett)

1995 [asi 335 př. Kr.] *Poetics*, ed. a přel. Stephen Halliwell (Cambridge, MA: Harvard University Press)

1996 [asi 335 př. Kr.] *Poetics*, ed. a přel. Malcolm Heath (Harmondsworth: Penguin)

2002 [asi 335 př. Kr.] *On Poetics*, přel. Seth Benardete, Michael Davis (South Bend, IN: St. Augustine Press)

### AUGUSTINUS, Aurelius

2004 [397–426] *Křesťanská vzdělanost – De doctrina christiana*, přel. Jana Nechutová (Praha: Vyšehrad)

- 2007 [413–425] *O obci Boží*, přel. Julie Nováková, 2 sv. (Praha: Karolinum)
- BACON, Francis**  
 1990 [1620] *Nové organon*, přel. Miroslav Žůna (Praha: Svoboda)  
 1996 [1605] *The Advancement of Learning*, in idem: *Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works*, ed. Brian Vickers (Oxford: Oxford University Press), s. 120–300
- BENJAMIN, Walter**  
 1968 [1936] „The Storyteller“, in idem: *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, přel. Harry Zohn (New York: Schocken Books), s. 83–109  
 1973 [1969] *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism*, přel. Harry Zohn (London: NLB)  
 2011 [1920] „K teorii kritiky“, in idem: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, přel. Martin Ritter (Praha: Oikymen), s. 99–106  
 2009 [1936] „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in idem: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, přel. Martin Ritter (Praha: Oikymen), s. 299–326
- BERKELEY, George**  
 2004 [1709] *Esej o nové teorii vidění. Pojednání o principech lidského poznání*, přel. Markéta Hubová, Marek Tomeček (Praha: Oikymen)
- BERNAYS, Edward L.**  
 1923 *Crystallizing Public Opinion* (New York: Boni and Liveright)
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard**  
 1999 *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press).
- BRIGGS, Asa – BURKE, Peter**  
 2005 *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press)
- CAMPBELL, George**  
 1841 [1776] *The Philosophy of Rhetoric* (Delmar, NY)
- CONDORCET, Antoine**  
 1955 [1795] *Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Mind*, přel. June Barraclough (London: Weidenfeld & Nicolson)  
 1968 [1795] *Náčrt historického obrazu pokroků lidského ducha*, přel. Jaroslav Kohout (Praha: Academia)

- DERRIDA, Jacques**  
 1999 [1967] *Gramatológia*, přel. Martin Kanovský (Bratislava: Archa)
- ECO, Umberto**  
 2009 [1975/1976] *Teorie sémiotiky*, přel. Marek Sedláček (Praha: Argo)
- GADAMER, Hans-Georg**  
 2010 [1960] *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*, přel. David Mik (Praha: Triáda)
- GENETTE, Gérard**  
 1992 [1979] *The Architext: An Introduction*, přel. Jane E. Lewin (Berkeley, CA: University of California Press)
- GIDDENS, Anthony**  
 1998 [1990] *Důsledky modernity*, přel. Karel Müller (Praha: Sociologické nakladatelství)
- GIRARD, René**  
 2008 [2000/2004] *O původu kultury. Rozhovory s P. Antonellem a J. Cezairem de Castro Rocha*, přel. Pavla Doležalová (Brno: CDK)
- GITELMAN, Lisa**  
 2006 *Always Already New: Media, History and the Data of Culture* (Cambridge, MA: MIT Press)
- GROSS, Alan G. – KEITH, William M.**  
 1996 *Rhetorical Hermeneutics: Invention and Interpretation in the Age of Science* (Albany, NY: State University of New York Press)
- GUILLORY, John**  
 2004 „The Memo and Modernity“, *Critical Inquiry* 31, č. 1, s. 108–132
- HABERMAS, Jürgen**  
 1987 [1981] *The Theory of Communicative Action*, přel. Thomas McCarthy, sv. 2 (Boston, MA: Beacon Press)  
 1998 [1985] „On the Distinction between Poetic and Communicative Uses of Language“, in idem: *On the Pragmatics of Communication*, ed. Maeve Cook, přel. Frederick G. Lawrence (Cambridge, MA: MIT Press), s. 383–402
- HANSEN, Mark B. N.**  
 2004a *New Philosophy for New Media* (Cambridge, MA: MIT Press)
- HANSEN, Miriam**  
 2004b „Why Media Aesthetics?“, *Critical Inquiry* 30, č. 2, s. 391–395

**HARRIS, Roy**

2000 *Rethinking Writing* (Bloomington, IN: Indiana University Press)

**HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich**

1985 [1812–1816] *Logika ako veda I. Prvý diel*, přel. Theodor Münz (Bratislava: Pravda)

**HOBBS, Thomas**

2009 [1651] *Leviathan aneb Látka, forma a moc státu církevního a politického*, přel. Karel Berka, Jiří Chotaš, Zdeněk Masopust, Marina Barabas (Praha: Oikoymenh)

**HOWELL, Wilbur Samuel**

1971 *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**JAKOBSON, Roman**

1995 [1960] „Lingvistika a poetika“, in idem: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová, Terezie Pokorná (Jinočany: H & H), s. 74–105

**JAMESON, Fredric**

1992 [1979] „Reification and Utopia in Mass Culture“, in idem: *Signatures of the Visible* (New York: Routledge), s. 11–46

**KRISTELLER, Paul Oskar**

1965 *Renaissance Thought*, sv. 2, *Papers on Humanism and the Arts* (New York: Harper)

**LIPKING, Lawrence**

1970 *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

**LIU, Lydia H.**

2006 „iSpace: Printed English after Joyce, Shannon and Derrida“, *Critical Inquiry* 32, č. 3, s. 516–550

**LOCKE, John**

1984 [1690] *Esej o lidském rozumu* (výbor), přel. Anna Dokulilová, Milan Sobotka (Praha: Svoboda)

1990 [1690] *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford: Clarendon Press)

**LUHMANN, Niklas**

2000 [1995] *Art as a Social System*, přel. Eva M. Knodt (Stanford, CA: Stanford University Press)

2014 [1996] *Realita masmédií*, přel. Katrin Vodrážková (Praha: Academia)

**MANOVICH, Lev**

2001 *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press)

**MARX, Karl**

1953 [1857–1858] *Úvod ke kritice politické ekonomie*, in idem: *Ke kritice politické ekonomie*, přel. Vítězslav Provazník, Oldřich Šebek, Ladislav Štoll (Praha: Státní nakladatelství politické literatury), s. 155–180

**MCLUHAN, Marshall**

2011 [1964] *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, přel. Miloš Calda (Praha: Mladá fronta)

**MILL, John Stuart**

1973 [1833] „Thoughts on Poetry and Its Varieties“, in idem: *Dissertations and Discussions, Political, Philosophical and Historical*, sv. 1 (New York: Haskell), s. 63–94

**MITCHELL, W. J. T.**

2004 „Medium Theory: Preface to the 2003 Critical Inquiry Symposium“, *Critical Inquiry* 30, č. 2, s. 324–335

**PARMENTIER, Richard J.**

1985 „Signs' Place in Medias Res: Peirce's Concept of Semiotic Mediation“, in Elizabeth Mertz, idem (eds.): *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives* (Orlando, FL: Orlando Academic Press), s. 23–48

**PEIRCE, Charles Sanders**

1977 [1908] „Letter to Victoria Lady Welby, 23 Dec. 1908“, in idem: *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, ed. Charles S. Hardwick, James Cook (Bloomington, IN: Indiana University Press), s. 73–86

1997 [1931] „Grammatica Speculativa“, in Bohumil Palek (ed.): *Sémiotika*, přel. Bohumil Palek (Praha: Karolinum), s. 29–153

1960 [1905] „Issues of Pragmaticism“, in idem: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, sv. 5, *Pragmatism and Pragmaticism*, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss (Cambridge, MA: Belknap), s. 293–313

**PETERS, John Durham**

1999 *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication* (Chicago, IL: University of Chicago Press)

**QUINTILIANUS, Marcus Fabius**

1985 [asi 95] *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník (Praha: Odeon)

2012 [asi 95] *Institutiones oratoriae*, [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Quintilianus/qui\\_inoo.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Quintilianus/qui_inoo.html) (přístup 20. 11. 2012)

**SARTRE, Jean Paul**

1966 [1957] *Marxismus a existencialismus*, přel. Oldřich Kuba (Praha: Svoboda)

**SAUSSURE, Ferdinand de**

2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Academia)

**SCONCE, Jeffrey**

2000 *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham, NC: Duke University Press)

**SHAKESPEARE, William**

2011 [1623] *Hamlet*, in idem: *Dílo*, přel. Martin Hilský (Praha: Academia), s. 1031–1081

**SHANNON, Claude E. – WEAVER, Warren**

1963 *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana, IL: The University of Illinois Press)

**SCHLEIERMACHER, Friedrich**

1998 [1838] *Hermeneutics and Criticism*, ed. a přel. Andrew Bowie (Cambridge: Cambridge University Press)

**SPRAT, Thomas**

1958 [1667] *History of the Royal Society*, ed. Jackson C. Cope, Harold Whitmore Jones (St. Louis, MO: Washington University Studies)

**THOMPSON, John B.**

1995 *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media* (Stanford, CA: Stanford University Press)

**TODOROV, Tzvetan**

1977 [1977] *Theories of the Symbol*, přel. Catherine Porter (Ithaca, NY: Cornell University Press)

**VALÉRY, Paul**

1972 [1938] „Degas Dance Drawing“, in idem: *Degas Manet Morisot*, přel. David Paul (Princeton, NJ: Princeton University Press), s. 1–102

**WIENER, Norbert**

1960 [1948] *Kybernetika neboli řízení a sdělování v živých organismech*

*a strojích*, přel. O. Hanš, J. Wehle, Z. Wunsch (Praha: Státní nakladatelství technické literatury)

**WILKINS, John**

1694 [1641] *Mercury: Or the Secret and Swift Messenger* (London)

2002 [1668] *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (Bristol: Thoemmes)

**WILLIAMS, Raymond**

1976 *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Oxford: Oxford University Press)

1977 *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press)

1980 „Means of Communication as Means of Production“, in idem: *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London: Verso), s. 50–63

### **III. IDEOLOGIE: TEXTY V ROZPORECH**

## K PETERU STALLYBRASSOVI

RICHARD MÜLLER

Peter Stallybrass (nar. 1949) je britský literární a kulturní historik, zaměřující se na renesanční období a na materiální kulturu čtení a psaní i technologie knihy a tisku v raně novověké Anglii a koloniální Americe. Jeho dílo lze volně řadit k širšímu proudu kulturního materialismu nebo postmarxistického nového historismu.

Doktorát získal a od roku 1973 vyučoval na Sussexské univerzitě (na téže akademické instituci rozvíjeli svůj kulturněmaterialistický přístup Alan Sinfield a Jonathan Dollimore). V roce 1986 přesídlil Peter Stallybrass na Dartmouth College v americkém New Hampshire a v roce 1988 zakotvil na University of Pennsylvania ve Filadelfii, kde působí dodnes. Od roku 1993 je ředitelem tamního programu Historie materiálních textů.

Stallybrassovo metodologické hledisko se vyvíjelo v několika etapách. Zájem o kritickou a literární teorii jej v 80. letech přivedl k dobově příznačným otázkám literárního a neliterárního diskurzu a vztahu poetiky a politiky. Po vstřebání foucaultovských a bachtinovských impulsů pracuje s pojmem *transgrese* (*The Politics and Poetics of Transgression*, Politika a poetika transgrese, s Alonem Whitem, 1986). Poté Stallybrass obrací pozornost k otázkám materiality a materiální kultury (například šatů a oblečení v raně novověké a moderní kultuře), artefaktovým stránkám a materiálům uměleckého díla a performance, vztahu materiality a textové kritiky a k otázkám hodnoty. Tento komplex vnímá v historické perspektivě, když zaznamenává vývoj chápání předmětů a materie od feudální kultury středověké Evropy po rozvoj kapitalistických států a moderní ekonomiky, přihlíží rovněž k dějinám křesťanského myšlení a jeho teologické „ekonomice“ hodnoty, dluhu, přítomnosti a odkladu. K marxistické linii myšlení se řadí Stallybrassův poznatek, že zrod evropského „svrchovaného“ individua v novověku je spíše dán jako postupný proces jisté imaginární

dematerializace objektu a hmotných stránek lidské kultury. Soubor těchto otázek dává vzniknout četným studiím (výbor tří autorových článků přeložených do portugalštiny byl publikován v Brazílii pod názvem *O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor*, Marxův plášť. Šaty, paměť a žal, 1999) i knize *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (s Ann Rosalind Jones[ovou], Renesanční šaty a materiály paměti, 2000). Zájem o hmotnou kulturu přivádí Stallybrasse rovněž k důkladnému zkoumání technik a technologií rukopisu, tisku, čtení a psaní, především v kontextech přelomu středověké a novověké evropské kultury a koloniální Ameriky 18. století. Kromě řady článků (např. de Grazia – Stallybrass 1993; Stallybrass 2004) vychází z této orientace biografická kniha *Benjamin Franklin: Writer and Printer* (spolu s Jamesem N. Greenem, Benjamin Franklin. Spisovatel a tiskař, 2006) a rovněž Stallybrassova spolupráce s francouzským historikem Rogerem Chartierem (známým například svou prací *L'ordre des livres: Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*, Řád knih. Čtenáři, autoři a knihovny v Evropě od 14. do 18. století, 1994; od roku 2000 Chartier také působí na University of Pennsylvania).

K dalším významným a často citovaným pracím patří Stallybrassem koeditované sborníky *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama* (s Davidem Scottem Kastanem, Renaissance na jevišti. Nové interpretace alžbětinského a jakubovského dramatu, 1991), *Subject and Object in Renaissance Culture* (s Margretou de Grazia[ovou] a Maureen Quilligan[ovou], Subjekt a objekt v renesanční kultuře, 1996) a *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production* (s Jeffreyem Mastenem a Nancy J. Vickers[ovou], Stroje jazyka. Technologie literární a kulturní produkce, 1997).

Raná práce *Politika a poetika transgrese* odráží témata a hlediska, která v 80. letech v kritické kulturní teorii převažovala: identita (zde buržoazní) a její utváření, reprezentace, možnosti subverze dominantních diskurzů, politické rozměry literárních i mimoliterárních zobrazení. Konkrétně se autoři Stallybrass s Whitem<sup>1</sup> zají-

<sup>1</sup> Allon White (1951–1988) působil až do své předčasné smrti (zemřel na leukémii)

mají o dynamiku hierarchie a transgrese (překročení zákazu nebo převrácení hierarchických vztahů) v kultuře evropské buržoazie 17. až 20. století ve čtyřech symbolických sférách, jimiž jsou: a) psychické formy, b) lidské tělo, c) zeměpisný a architektonický prostor a d) sociální řád. Zájem o transgresi souvisí s obecnějším posunem v rámci kulturních studií i kulturního materialismu, jímž je odklon od althusserovského pojetí formace subjektu, gramsciovských otázek dobrovolné spolupráce s hegemonickou mocí, případně foucaultovského popisu disciplinizace subjektu (srov. During 1999 [1993]). V souvislosti s tímto odklonem se autoři ve svých kulturních a literárních analýzách hierarchických forem moderní Evropy opírají o čtyři primární metodologická východiska. Prvním a nejdůležitějším je pojetí karnevalismu Michaila M. Bachtina, tj. transgresivnost tělesnosti, logika jejího vybití v čase karnevalu a utopický impuls karnevalového převrácení ustavených sociálních a symbolických hierarchií;<sup>2</sup> druhým východiskem je sociologie Noberta Eliase a jeho sociopsychogenetický popis tzv. procesu civilizace a dějin chování; třetím práce antropoložky Mary Douglas(ové), zvláště *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Čistota a ohrožení. Analýza pojmů znečištění a tabu, 1966), v níž autorka sleduje nábožensko-rituální a sociální významy nečistoty v různých společnostech; čtvrtým inspiračním zdrojem je Pierre Bourdieu a jeho v dané době velmi vlivná sociologická teorie jednání (chování je zde vysvětleno jako proces kulturní reprodukce mnemonickou formou ztělesnění).

rovněž na Sussexské univerzitě. V roce 1993 vyšel svazek jeho sebraných statí s názvem *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and Autobiography* (Karneval, hysterie a psaní. Sebrané eseje a autobiografie) s úvodem Stuarta Halla a doslovem Jacqueline Rose(ové). Jako vzpomínku na svého kolegu a přítele napsal Stallybrass esej „Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things“ (Obnošené světy. Šaty, žal a život věcí, 1993) o vztahu materiality šatů (šatů zemřelého) a (osobní) paměti.

<sup>2</sup> Bachtinovo dílo objevil anglofonní svět v osmdesátých letech (Jean-Christophe Agnew, Katerina Clark[ová] a Michael Holquist, Giles Gunn, Michael D. Bristol nebo Steven Mullaney). V současnosti existuje Bachtinovo centrum na Univerzitě v Sheffieldu (Craig Brandist nebo David Shepherd).

Pokus Petera Stallybrasse a Allona Whitea o sledování různých forem a dějin transgrese v moderní Evropě je v jádru inspirován zájmem o „rozmanitost a původ buržoazního pocitu hnusu (*bourgeois disgust*)“ (Stallybrass – White 1993 [1986]: ix).

Od bachtinovské perspektivy se autoři odchylují v tom, že odmítají tendenci k nostalgické oslavě zaniklé karnevalové kultury a snaží se ukázat, jak se od 17. do přelomu 19. a 20. století utvářel buržoazní subjekt s tím, jak různě koncipoval a současně v sobě a vzhledem k sobě potlačoval prvky „nízkého“ (nečisté, nevhodné, přízemní, tělesné). Tuto tezi sledují Stallybrass s Whitem v několika stadiích a oblastech, jejichž výběr působí ne zcela historicky konzistentním dojmem a je podřízen zmíněnému, mj. psychoanalýzou inspirovanému pohledu (Sigmund Freud je opakovaně citován jako specifický případ buržoazní mentality i jako její analytik). Autoři tak mapují interpretace, proměny a úpadek bartolomějského jarmarku; ospravedlnění a koncepce profesionálního autorství v osmnáctém století (John Dryden, Alexander Pope) v protikladu k tržišti a trhu; hybridní povahu „prasete“ jako evropského kulturního symbolu v různých (literárních, antropologických, nábožensko-rituálních a socioekonomických) kontextech nebo ambivalentní status postavy služky v buržoazním psaní a románu.

Kapitola „Město. Stoka, pohled a znečišťující dotek“, jejíž překlad jsme zařadili do našeho výboru, je třetí kapitolou knihy a tvoří zároveň poměrně samostatnou a ucelenou studii. Autoři v ní čtou texty velkých sociálních reformistů 19. století (především Edwina Chadwicka a Henryho Mayhewa) i literární texty Charlese Dickense, Charlese Baudelaira nebo Victora Huga a sledují, jak obrazy města a metropole 19. století opakovaně strukturuje homologie mezi jeho sociální topografií a buržoazním pojetím těla. Není překvapivé, že slum, stoka a spodina (sic!) zde odpovídají „tělesnému dole“. Sloučením bachtinovské a psychoanalytické perspektivy Stallybrass s Whitem ukazují, že buržoazní identita závisí na potlačení hybridity (tedy „karnevalismu“, pro nějž novou formu představují veřejné prostory metropole), a zároveň je touto hybriditou fascinována. Docházejí pak k závěru, že nutnou podmínkou obrovského nárůstu buržoazního diskurzu o městě

ve formě sociálněreformistických textů a asanačních návrhů, tedy podmínkou náhlého zveřejnění a zviditelnění života spodiny a chudinských čtvrtí, je oddělení *pohledu* od *doteku* a často i zachování „přirozené“ sociální a tělesné stratifikace. (Sociopoliticky angažovaný podtext této analýzy je přitom zřejmý.) Stallybrass a White zároveň soudí, že s tím, jak narůstá zájem na zobrazování městské chudoby a znečištění, nedochází k analogickému nárůstu zájmu o reprezentaci „nečistých částí těla“, a hierarchické pojetí topografie města je tedy i dobovým psychoanalytickým kódem pro vyjádření hierarchického pojetí těla (spíše než naopak). „To však znamená,“ píší autoři, „že obsedantní neuróza nebo příznak hysterie nikdy nemůže být zpětně vysledován pouze v doméně psychiky [jako u Freuda]. K dekonstrukci symptomatického jazyka buržoazního těla je nutné rekonstruovat zprostředkující topografii města, která v sobě už vždy nese aspekty třídy, pohlaví a rasy“ (ibid.: 145, zde na s. 552).

Východiskem společné knihy Petera Stallybrasse a Ann Rosalind Jones (ové) *Renesanční šaty a materiály paměti* je přehodnocení pohledu současné historiografie na vztah subjektu a objektu charakterizující renesanční kulturu. „Máme-li porozumět smyslu renesančních šatů, musíme odhlédnout od vlastních sociálních kategorií, v nichž subjekty předcházejí objektům a ten, kdo je nosí, tomu, co je nošeno. Musíme pochopit oživenou povahu šatů, jejich schopnost subjekty ‚zachytit‘, utvářet a formovat je fyzicky i společensky, ustavovat je díky své moci spjaté s materiální pamětí“ (Jones – Stallybrass: 2). Podstatným rysem renesanční kultury je cirkulace oděvů a šatů, které svému majiteli propůjčují určitou identitu; šaty jsou zároveň oběživem: směnným prostředkem a platidlem. Tyto zvláštní předměty si, jak si autoři všímají, nesou materiální otisk svého užívání a statusu (Stephen Greenblatt v podobném kontextu užívá pojem „společenská energie“, viz jeho esej obsažený v tomto svazku): livrej sluhy, cechovní šat, klerikovo roucho, korunovační šaty a klenoty atd. Tato utvářející moc objektů a šatů, jak Jones (ová) a Stallybrass ukazují, současně vzbuzuje úzkost a obavy, neboť přibližuje společenský status nebezpečně blízko profesi, jejíž esencí je převlékání, tj. herectví.



V raně novověké anglické společnosti se tedy šat a vše nošené (obuv, prsten, brnění, kabátec atd.) ocitá ve dvojznačné pozici toho, co je pouze vnější (ozdobné, falešné), a toho, co utváří sociální příslušnost nebo emoci a co je současně jejich pravou skutečností. Šatstvo disponuje mocí ustavit pravou, vnitřní podstatu, jakkoli zároveň má i moc šalby a klamu. (Tato ambivalence poznamenává rovněž protestantskou kritiku rouch katolických kněží.) V deseti kapitolách autoři mapují rozmanité kulturní formy, výtvarné i literární žánry vzhledem k ekonomii šatstva (například šat jako oběživo a měna; význam a hodnota šatů v kontextu portrétní malby; vztah komerčního divadla a trhu s šaty; kostýmy duchů na renesančním jevišti), přičemž si všímají i genderových souvislostí (původ a význam převlékání se pro jeviště, tj. renesančního tzv. *cross-dressingu*, kulturní významy a formy šití a předení) a soustavně prozkoumávají materiální a mnemonickou funkci renesančních šatů.

Naznačené pojetí materiality předmětu (objekt ustavuje subjekt) je podle autorů vlastní předkapitalistickým nebo protokapitalistickým společností. Kniha *Renesanční šaty a materiály paměti* v důsledku rozvíjí nové historiografické pojetí materialismu, které vykazuje několikerou inspiraci. Zprv navazují Stallybrass s Jones(ovou) na Marxovu kritiku zbožního fetišismu („Kapitalismus by dokonce mohl být charakterizován jako způsob produkce, který dělá fetiš z komodity, a tím odmítá dělat fetiš z předmětů“, *ibid.*: 8). Další podnět představuje Marcel Mauss a jeho pojednání o směně v archaických společnostech (*Esej o daru*, 1925, čes. 1999). Nejaktuálnějším zdrojem jejich rekonceptualizace předkapitalistického pojetí objektu je pak William Pietz a jeho analýza původu raně novověkého pojmu fetišu (*fetisso*) v portugalské západní Africe. Pojem fetišu přelomu patnáctého a šestnáctého století se především v náboženském a ekonomickém diskurzu stává znakem falešné hodnoty, nebo přesněji řečeno smíšení pravé a nepravé hodnoty (jako v případě akanských fetišů, které obsahovaly jako jeden z prvků zlato, nebo v případě katolické „idolatrie“, jak ji kritizovali reformační teologové). „Fetiš“ se ale rovněž stává podnětem pro novou definici evropanství: Evropan je ten, kdo nepodléhá kouzlu fetišu a rozeznává nehmotnou, zbožní hodnotu

směny. „V pojmu fetišu byla demonizována možnost, že dějiny, paměť a touha se mohou zhmotňovat v předmětech, kterých se dotýkáme, které nosíme a milujeme“ (*ibid.*: 11).

## LITERATURA

DURING, Simon (ed.)

1997 [1993] *The Cultural Studies Reader* (London – New York: Routledge)

DE GRAZIA, Margreta – STALLYBRASS, Peter

1993 „The Materiality of the Shakespearean Text“, *Shakespeare Quarterly* 44, č. 3, s. 255–283

DE GRAZIA, Margreta – QUILLIGAN, Maureen – STALLYBRASS, Peter (eds.)

1996 *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

MASTEN, Jeffrey – STALLYBRASS, Peter – VICKERS, Nancy (eds.)

2007 *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production* (New York: Routledge)

STALLYBRASS, Peter

1993 „Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things“, *Yale Review* 81, č. 1, s. 35–50

1998 „Marx's Coat“, in Patricia Spyer (ed.): *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces* (New York: Routledge), s. 186–207

1999 *O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor* (Belo Horizonte: Autêntica)

STALLYBRASS, Peter – GREEN, James N.

2006 *Benjamin Franklin: Writer and Printer* (New Castle, DE: Oak Knoll Press)

STALLYBRASS, Peter – CHARTIER, Roger – MOWRY, J. Franklin – WOLFE, Heather

2004 „Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England“, *Shakespeare Quarterly* 55, č. 4, s. 379–419

STALLYBRASS, Peter – JONES, Ann Rosalind

2000 *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge – New York: Cambridge University Press)

STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon

1993 [1986] *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Cornell University Press)MĚSTO. STOKA, POHLED  
A ZNEČIŠŤUJÍCÍ DOTEK

PETER STALLYBRASS – ALLON WHITE

V předchozí kapitole jsme se zabývali tím, jak se scéna „čirého chaosu“ [tj. bartolomějský jarmark] vracela v psaní a jak se od ní autor nutkavě snažil distancovat. Strach z odlišností, které „nemají řád ni smysl ani cíl“ (Wordsworth 1988 [1805–1806; 1850]: 292; 293),<sup>1</sup> se v 19. století projevoval především skrze „tělo“ města: oddělováním a prostupováním předměstí a slumů, majestátních budov a stoky, vážených občanů a lumpenproletariátu (který Marx nazval „neurčit[ou], rozložen[ou], zmítan[ou] mas[ou]“) (Marx 1949 [1852]: 57). V této kapitole se posuneme od divadla, básní a obrazů „autorství“ a pokusíme se vysledovat různé kódy psychické touhy, pojetí tělesnosti a strukturaci společnosti v topografii města, neboť stopy toho nesou parlamentní zprávy, sociálně-reformní texty, hysterické symptomy psychoanalyticky léčených pacientů i deník básníka a romány.

Právě v reformních textech a v románech bylo město 19. století utvářeno jako místo strachu, odporu a fascinace. Například Chadwickova zpráva *Report on an Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain* [Zpráva o průzkumu hygienických podmínek pracující populace ve Velké Británii] (1842) se ihned stala bestsellerem a více než deset tisíc výtisků se rozdalo zdarma (Finer 1952: 209–210; Hennock 1957: 117). Chadwick, Mayhew a další viktoriánští reformisté ve svých textech přetvořili slum, pracujícího nuzáka, prostitutku a stoku tak, aby mohli vstoupit do buržoazní pracovny, příjímajícího salonku i na radnici. Reformisté hráli klíčovou úlohu v tom, jak se v buržoazním imagináru

<sup>1</sup> [Pozn. ed.: Citováno je ze sedmé knihy *Předehry* (1805–1806; 1850) Williama Wordsworthe, v níž básník kontemplanuje bartolomějský jarmark; ten se konal každoročně od roku 1133 do roku 1855 před branami londýnské City.]

formovala podoba města. Buržoazie přicházela s novými způsoby vymezování a omezování svých vlastních těl a reformisté zároveň stále výmluvněji psali o tělech Jiných, o „spodně“ města.

Těla Jiných vyvolávala protichůdné reakce. Nepochybně bylo zapotřebí je *prozkoumat*, stejně jako Southwell s Wordsworthem pozorovali jarmark z jakéhosi „vysoko položeného okna“ nebo vyvýšené pozice.<sup>2</sup> Chadwick byl přesvědčen, že úspěšná regulace závisí na překonání architektonických překážek, které vše nemravné „skrývají před důkladným průzkumem i běžným pozorováním“ (Chadwick 1842: 243). Nepoddajná těla zároveň musela být podrobena novým formám slušnosti: vyžadovalo se „pravidelné stravování“, „čisté a slušné oblečení“, nebo dokonce zajištění cvičitele, jehož úkolem bylo omezit „tělesnou podrážděnost, a tím i nezvladatelnou podrážděnost mentální“ (ibid.: 246, 248; Chadwick 1880: 274). Chadwick argumentoval tím, že lehká kondiční cvičení, „která by se mohla na první pohled zdát zbytečným přepychem, jsou podle nauky o zdraví ‚formativny‘, nezbytnými k náležitému rozhýbání celé tělesné soustavy, zbavení se těžkopádnosti a posílení zdraví i produktivní síly, což jsou cíle hospodárné správy“ (Chadwick 1880: 275). Buržoazie sice uvažovala o nových režimech těla, přesto se však nutkavě vracela k „nevýslovným hrůzám“ města postrádajícího „architektonické bariéry a opatření k ochraně slušnosti“, k onomu imaginárnímu místu, jehož empirickou existenci potvrdila slova jistého skotského policejního superintendanta a kde údajně žilo „tisíc dětí beze jmen, jen s přezdívkami jako psi“ (Chadwick 1842: 124, 131–133).

<sup>2</sup> [Pozn. ed.: V druhé kapitole („The Grotesque Body and the Smithfield Muse: Authorship in the Eighteenth Century“, Groteskní tělo a smithfieldská múza. Autorství v osmnáctém století) knihy *Politika a poetika transgrese* se autoři věnují mimo jiné symbolickým pravidlům, která určují transformaci plebejské události, jakou byl jarmark, v literární text pro vzdělané elity. Na příkladech anglického diplomata a politika sira Roberta Southwella, 1635–1702, a „jezerního básníka“ Williama Wordsworthe, 1770–1850, ukazují, že tento zápis vyžadoval sociální i fyzické oddělení pozorujícího; ve Wordsworthově případě se fascinace mísí s hrůzou z karnevalového hybridismu, záměn a překročení všech hranic mezi kategoriemi, „zhrocení jazyka do sebe samého“ (Stallybrass – White 1993 [1986]: 120).]

## SLUM A STOKA

Ve městě devatenáctého století se velmi zřetelně projevuje vztah sociálního rozvrstvení a vyloučení k vyvolávání touhy. Nové hranice mezi vznešeným a nízkým, mezi aristokratem a trhanem zde byly zároveň ustavovány i překračovány. Na jednu stranu byl slum od předměstí oddělen: „země pod slumy bez odvodních kanálů přetékala výkaly a stávala se zdrojem nemoci; štěrkovité výšiny předměstí byly poseté studánkami a překypovaly zdravím“ (Dyos – Reeder 1973: 370). Na stranu druhou byly městské ulice „směsici“, „změti“, ve které se o své místo museli prát pouliční prodáváci, obchodníci, prostitutky, duchovní, jeptišky a metaři.

Knihu Henryho Mayhewa nazvanou *London Labour and the London Poor* [Londýnští pracující a londýnská chudina] (1861) protkávají a tříští protichůdné formulace vztahů mezi vysokým a nízkým. Jeho práce začíná kapitolou „Obecně o kočovných kmenech“, v níž rozlišuje mezi dvěma „rasami“: „tuláky a civilizovanými kmeny“ (Mayhew 1861–1862: I, 1). Mayhewova definice kočovnictví je demonizovanou verzí toho, co Bachtin později vymezil jako groteskno. Nomádi, uvádí Mayhew, se od civilizovaných lidí liší

odporem k pravidelné a soustavné práci, nedostatkem prozíravosti na to, aby si ukládali zásoby na horší časy [...], posedlostí omamnými bylinami či kořínky, a pokud jsou dostupné, i opojnými kvašenými nápoji, [...]; zálibou v chlípných tancích [...], uvolněným vnímáním vlastnictví, nedostatkem cudnosti u žen a nerespektováním ženské počestnosti mužů [...] a nakonec také nerozvinutým náboženským cítěním. (ibid.: I, 2)

Mayhew vykresluje nomáda pomocí jeho touhy („posedlost“, „záliba“, „rozkoš“) a odmítání určitých věcí nebo neznalosti („odpor“, „nedostatek“, „rozvolněnost“, „nerespektování“). Ve slumu tedy buržoazní pozorovatel popsal a vymezil svou vlastní *antitezi*.

Nomádi jsou lehkomyšní „jako všichni ostatní, kteří žijí svůj život, jako by to byla hra v kostky. Píle, pečlivost a hospodárnost mezi jejich ctnostmi rozhodně nepatří“ (ibid.: II, 152). Jejich návyky

„nejdou domácké“: ty, kteří obývají jarmarky, ulice, pivnice, taneční a divadla, „domov neláká“ (ibid.: I, 11). Manželství pro ně nic neznamená: „[sotva] jedna desetina pouličních prodáváčů žijících v páru je sezdána. Rozdíl mezi manželským a nemanželským dítětem pro ně neexistuje a svatební obřad považují za pouhé mrhání časem a penězi“ (ibid.: I, 20). Zákonnou autoritu, a to ani policii, neuznávají: „nenávist pouličního prodáváče vůči ‚fízlům‘ je nesmírná a tento postoj k policii spojuje všechny nevzdělance“ (ibid.); „svou lstivostí a záludností, které využívají v neustálém boji s těmito institucemi, připomínají mnohé divošské národy“ (ibid.: I, 16). Neuznávají náboženství: „ani ne tři ze sta pouličních prodáváčů někdy byli v kostele nebo na jiném Bohu zasvěceném místě a nevědí, co se rozumí pod pojmem křesťanství“ (ibid.: I, 21); devítiletý klučina, hledající v říčním bahně věci, které by mohly mít nějakou hodnotu, „nevěděl, co znamená náboženství. Bůh je Bůh, řekl. Slyšel o tom, že je dobrotivý, jen nevěděl, jak je dobrotivý právě k němu“ (ibid.: II, 156). „Nomádi“ jsou pro buržoazní pozorovatele především ztělesněním špíny.

Tím, že nomádi překračují všechny vymezené hranice „domova“, zároveň mapují oblasti, které leží mimo zónu čistoty. Jakkoli se Mayhew pokouší oddělit „morální zkaženost“ od „tělesné nečistoty“ (ibid.: II, 394), samotné základní kategorie jeho díla (které se netýká železničářů, továrních dělníků a domácího služebnictva) zdůrazňují spojitost mezi topografií, fyzickým vzhledem a morálkou. Rodící se proletariát je nahrazen lumpenproletariátem, který Marx popisuje v práci *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*:

Vedle sešlých zhýralců [*roués*] pochybných existenčních prostředků, individuí pochybného původu, vedle zchátralých a dobrodružných zplozenců buržoazie se tu sešli vagabundi, propuštění trestanci, uprchlí galejníci, gauneři, taškáři, povaleči [*lazzaroni*], kapesní zloději, kejklíři, hráči, pasáci holek [*maquereaus*], majitelé bordelů, nosiči, literáti [*literati*], flašinetáři, hadráři, brusiči, kotláři, žebráci, zkrátka celá ta neurčitá, rozložená, zmítaná masa, kterou Francouzi nazývají la bohème (bohéma). (Marx 1949 [1852]: 57)

Stejně jako Mayhew se zde Marx soustředí na ty, kteří z hlediska výrobní síly stojí na okraji. Právě tato skupina paradoxně probouzí jeho jazykovou tvořivost. Ve snaze o vykreslení této „neurčité, rozložené masy“ plní francouzštinu, latinu a italštinu. Lumpenproletariát sice disponuje nevalnou výrobní silou, pro „imaginárno“ je však předmětem odporu i fascinace.

Mayhewova kniha *Londýnští pracující* tak nezachycuje všechny druhy pracujících, nýbrž jen ty, které se nacházejí na pokrači pojmenovatelného („pochybný“, „neurčitý“, „rozložený“) a typicky ztělesňují onu karnevalizovanou pitoresknost. Mayhew se soustředí na sběrače kostí, hadrů či psích fekálií, prohledávající stoky nebo říčního bahna, lidi vybírající popelnice a sbírající odpadky, metaře, hubitele krys, prostitutky, zloděje, šarlatány, žebráky a podvodníky. Jeho snaha analyzovat společnost je nerozlučně spjata se skopofilii.

Důraz na špínu byl zásadní také v diskurzu, který mapoval skrytá spojení mezi slumem a předměstím, stokou a „civilizací“. Například v práci *Postavení dělnické třídy v Anglii* (Engels 1950 [1845]) se Engels zabýval územním plánem města, který umožnil, že se „špína“ stala pro buržoazii neviditelnou. (V následujícím výkladu jsme zavázáni především eseji Stevena Marcuse o Engelsovi [Marcus 1973].) Manchester, jak ukázal Engels, byl rozdělen na tři pásy: vnitřní byl vyhrazen obchodu, přičemž tamní skladiště a kanceláře už byly částečně skryty za snobskými obchody na hlavních třídách; druhý pás sestával z domů pracujících třídy; vnější okruh, předměstí, obývala buržoazie. Vnitřní a vnější okruh propojovaly hlavní tahy, podél kterých vznikla kategorie obchodů „na úrovni“, sloužících buržoazii na cestě do práce a z práce. Tímto způsobem obydlí dělnictva „zmizela“ za účtyhodnou fasádou města.

Druhý okruh, kde žili chudí, popsal Engels do deprimujících detailů. V salfordském kravíně našel muže, který „byl příliš starý a slabý na pravidelnou práci a živil se tím, že na svém trakaři vyvážel hnůj [...]“. Hned u jeho chléva byla louže hnojůvky“ (Engels 1950 [1845]: 74). Poblíž ulice Long Millgate navštívil Engels dvůr, kde „hned u vchodu, kde končí krytý průjezd, stojí záchod, který nemá dveře a je tak zaneřáděný, že se obyvatelé mohou dostat

do dvora nebo ven, jen když se probrodí kalužemi rozkládající se moči a výkalů, které záchod obklopují“ (ibid.: 62–63). Z mostu Ducie Bridge pozoroval Irk. Byla to „úzká, jako smůla černá, páchnoucí řeka plná špíny a odpadků“, vypouštěných z továren, i „obsah[uj] přilehlých stok a záchodů“ (ibid.: 63). (Nabízí se srovnání s Dickensovým obrazem Londýna v *Malé Dorritce*: „Srdcem města se místo krásné svěží řeky valila proudem smrtonosná stoka“ a v „padesáti tisících brlohů [...] obyvatelé lapali po vzduchu“ (Dickens 1970 [1855–1856]: 38).

Ale přestože se Engels i Dickens pokoušejí analyzovat město tak, že sledují stoku zpět k předměstí, reprezentace nečistoty, která jejich texty prolíná, není konzistentní a pohybuje se mezi sférou sociální, morální a psychickou. Na jedné úrovni má mapování města pomocí protikladu špíny a čistoty sklon opakovat diskurz koloniální antropologie. V roce 1881 pozoroval kapitán Bourke, důstojník kavalerie Armády Spojených států amerických, „typické tance“ Indiánů kmene Zuni v Novém Mexiku. Viděl, jak tato „špinavá zvířata“ pijí moč, a slyšel vyprávění jednoho tanečníka, že je obvykle „bráno jako projev hodný obdivu, když někdo sní lidské nebo psí výkaly“. Když tanec skončil, kapitán z uzavřeného prostoru, který se pro něj kvůli přítomnosti stovek indiánů stal „zkaženým a nečistým“, rychle zmizel (Greenblatt 1982: 1). (Zde i níže jsme zavázáni znamenitému eseji Stephena Greenblatta „Filthy Rites“ [Nečisté rituály].) Deset let poté publikoval Bourke knihu *Scatologic Rites of All Nations* [Skatologické rituály národů světa] (1891), ve které obsesivně rozebíral špinavost „divochů“ a kladl je do protikladu vůči křesťanům či Hebrejcům, kteří se „již od jakýchkoli podobných příznaků nečistoty zcela oprostili“ (ibid.: 2). V Bourkeově práci se rozdělení na čisté a špinavé, neposkvrněné a nemravné shoduje s rozdělením na křesťanské a pohanské, civilizované a divošské. Nicméně reformisté v oblasti hygieny devatenáctého století vytyčili v topografii města tutéž dělicí čáru, když oddělili předměstí od slumu, úctyhodné od „nomádkého“. Chadwick, hlavní zastávce „sanitační myšlenky“ ve Velké Británii, se ptal, „do jaké míry má překračování konvencí, mravní zkaženost a hříšnost kořeny v tělesné chorobě

či zvrácenosti“, a tvrdil, že „horečnatá hnízda a líhně tělesné zvrácenosti jsou také líhněmi zvrácenosti morální, nepořádku a zločinu, se kterými má co do činění policie“ (Chadwick 1874: 274). Chadwick spojuje slumy se stokou, stoku s chorobou a chorobu s mravním úpadkem: „nepříznivé okolnosti“ vedou ke vzniku populace, která „žije krátce, je lehkomyšlná, zbrklá, nestřídmá a vyznačuje se sklonem ke smyslnému ukájení“ (Chadwick 1842: 369–370). Jako většina reformistů hygienických návyků se i Chadwick snaží vysledovat metonymické asociace mezi nečistotou a chorobou a tyto spojitosti (mezi chudinou a zvířaty, mezi obyvateli slumu a stokou) nejprve chápe jako znaky vnucených sociálních podmínek, za které je zodpovědný stát. Metonymické asociace (které sledují *společenský* výklad „zvrácenosti“) však Chadwick neustále obchází a nahrazuje je metaforickým jazykem, v němž nečistota označuje obyvatele slumu: chudí jsou prasata.

Sklozavání od metonymického k metaforickému je patrné také u Mayhewa. Na začátku jeho práce najdeme poznámku o lidech žijících na ulicích, týkající se „většího rozvinutí animálních rysů člověka na úkor rysů intelektuálních a mravních [...] patrného z jejich vysokých krků a protáhlých čelistí“ (Mayhew 1861–1962: I, 2–3), a tato představa vnitřní zvířecosti prostupuje dokonce i soucitný pohled na starou ženu, „sběračku psích fekálií“. Leží jako „uzlík hadrů a nečistot na špinavé slámě“ v místě „čpícím nečistotami a bujícím nakažlivými chorobami, kam jsou, jak se zdá, přitahováni všichni vyvrhelové velkoměstské populace“ (ibid.: II, 144). Poslední věta je znepokojivá: plyne z ní, že „nečistí“ jsou *přitahováni* k nečistotě (stejně jako se říká, že prasata přitahuje bahno). Dokud je podstatou chudých zvířecost, zaujímá buržoazní subjekt pozici neutrálního pozorovatele ponížení, způsobeného vlastní umíněností pozorovaných.

Chudí překračovali hranice, jejichž pomocí buržoazní reformisté oddělovali špínu od čistoty, a byli proto chápáni tak, že překračují rovněž hranice „civilizovaného“ těla a linii, jež odděluje lidské od zvířecího. Dokonce i Engels, navzdory své touze ukázat, že za slumy je odpovědná buržoazie, zachovává esencialistickou kategorii „nomáda“, poločlověka-položvířete: Ira. Engels se zde

ve skutečnosti pohybuje v rámci koloniálního diskurzu, který se utvářel ke konci šestnáctého století a na začátku století sedmnáctého, kdy byli Irové považováni za rasu žijící „za hranicí přijatelnosti“ (toto slovní spojení jsme v druhé kapitole sledovali u Drydena): byli považováni za „škodlivější a barbarštější“ než „divá zvířata“ a obviňováni z „nečistého zevnějšku, stravování a bydlení“, měli žít na „páchnoucím hnojišti“ ve svých „chlívcích“ a hlíst jít „jako dobytek ze škarpy“ (Davies 1612: 162–163, 181; Spenser 1970 [1596]: 82–83). Engels rozvíjí především spojitost mezi Iry a „chlívky“:

[Ir] nechá spát prase ve své světnici. Tento nový nepřírozený chov dobyteka ve velkých městech je čistě irského původu. [...] jinak s ním [...] jí a spí, jeho děti si s ním hrají, jezdí na něm, válí se s ním v blátě. (Engels 1950 [1845]: 99)

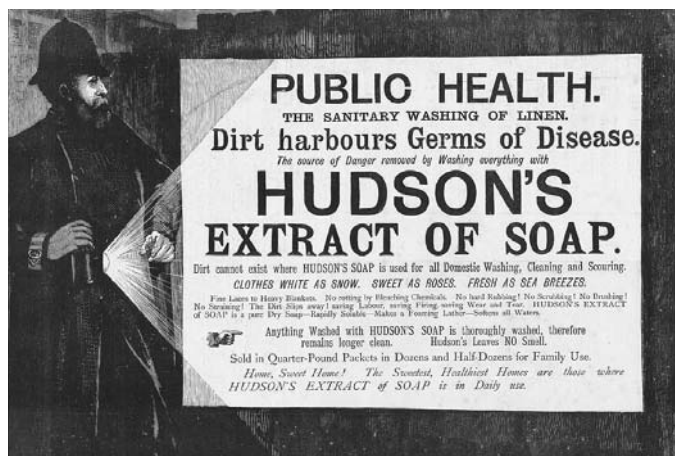
Engels se ovšem mýlil: chovat prasata ve městech nebylo nijak zvlášť irské, v Anglii se to tak dělalo běžně. Připsáním „nenormálních“ praktik slumu postavě neurvalého Ira se však pokoušel očistit anglický proletariát. Hájl náhodnost metonymického spojení mezi anglickou chudinou a nečistotou, ale zároveň se snažil vybudovat pevný a „přirozený“ metaforický vztah mezi Iry a animalitou.

Jakmile došlo k upevnění metaforických vztahů, bylo je možné i obrátit. Pokud byli Irové jako zvířata, zvířata mohla být jako Irové. Jeden z dělníků, který pracoval na stavbě stok, v rozmluvě s Mayhewem popsal stoky (které irští dělníci pomáhali budovat) tak, že jsou plné krys, „co se perou a piští [...] jako banda zlitých Irů“ (Wright 1960: 155). Obecněji řečeno, vztahy spojující chudé se zvířaty a nemocemi lze zpětně vysledovat; nemoci samy mohou být vnímány jako členové nebezpečné třídy. V roce 1864 uvedl William Farr z kanceláře hlavního matrikáře, že „nakažlivé jedy, nebezpečné jako vztekli psi, je stále dovoleno přechovávat v uzavřených místnostech, jímkách a stokách, ze kterých se za denního světla i za tmy plíží a beztrestně hubí lidstvo“ (Wohl 1983: 88)

Ať byly slumy jakkoli „uzavřené“ a oddělené, nebyly uzavřené dostatečně. Ústa spodiny se otevírala a znečišťovala buržoazní

prostor (na přelomu století bylo 44 % dětí z města Glasgow označeno jako „šířitelé nákazy vydechované otevřenými ústy“). V buržoazních představách se tak slumy (zejména v noci) otevíraly a vypouštěly zloděje, vrahy, prostitutky a choroboplodné zárodky – „vzteklé psy“, kteří mohli „zahubit lidstvo“ (ibid.: 79). Z toho, že diskurz vyškrtával nemoci a zločin, vyplývá, že byly vymazávány i postupy, které s nimi mohly něco dělat: před nemocí, stejně jako před zločinem, se lze chránit. V roce 1843 vyjádřil Farr názor, že „zákonodárný sbor“ by měl nařídít „odstranění známých zdrojů nemocí a v případě nutnosti zasahovat do osobní svobody jednotlivců a jejich vlastnických práv na základě stejného principu, který umožňuje zatýkání a zbavování se vrahů“ (ibid.: 144). Neblaze proslulé Zákony o nakažlivých nemocech z let 1864, 1866 a 1869 umožňovaly zvláštním policejním jednotkám zatýkat ženy, provádět u nich vyšetření a v případě, že měly kapavku nebo syfilis, je uvěznit v nemocnicích pro léčbu pohlavních chorob (Walkowitz 1980: 1–2). Když W. R. Greg obhajoval tato policejní nařízení, tvrdil, že „stejný přirozený zákon, který opravňuje policistu k tomu, aby zastřelil člověka nakaženého morem, jenž prorazí ochrannou bariéru, mu umožňuje zatknout a uvěznit prostitutku nakaženou syfilidou, která by – pokud by uvězněna nebyla – šířila chorobu všude kolem sebe“ (ibid.: 43–44).

V roce 1901 vydal Charles Masterman knihu *The Heart of the Empire* [Srdce impéria], ve které popisuje rozepří mezi „silami pokroku“ a „nemocemi společnosti“. V úvodním pojednání „Realities at home“ [Pravá podoba domova] ukazuje, jak jsou městské správní orgány „nuceny zasahovat na temných místech země; slumy se rozpadají, hygienická opatření se musejí vynucovat, policisté a dozorcí jsou na každém rohu“ (Wohl 1983: 330). Stejně jako Britské impérium vneslo světlo do „temné“ Afriky, měl i režim hygienických zásad osvětlit „temná místa“ města. Této souvislosti mezi hygienou, světlem a policií si můžeme povšimnout v Hudsonově reklamě na mýdlo z 90. let devatenáctého století. Na obrázku je policista, který drží svítilnu tak, aby osvětlovala plakát propagující Hudsonův „mýdlový koncentrát“. Nahoře na plakátu je napsáno „VEŘEJNÉ ZDRAVÍ“ a pod tím: „Špína je



Obrázek 1. Reklama na Hudsonovo mýdlo

domovem choroboplodných zárodků a nemocí“. „Zdroj nebezpečí“ však může být odstraněn použitím „Hudsonova prostředku“ (ohromným písmem uprostřed plakátu). Spodní polovina plakátu je věnována zázračné síle tohoto mýdla a vše uzavírá text: „Domove, nejdražší domove! Nejčistší a nejzdravější domácnosti jsou ty, které denně používají HUDSONŮV MÝDLOVÝ KONCENTRÁT“ (ibid.: 71). Policista a mýdlo fungují analogicky: vstupují do temnoty veřejného světa plného nemocí a nebezpečí, aby ochránili vlastní království („nejdražší domov“) před znečištěním. Policista a mýdlo jsou tedy antitezí zločinu a nemoci, které údajně číhaly ve slumech a v noci se plížily na předměstí; zástupci pořádku, ochrany, čistoty.

Ukáznění pomocí policejního dohledu a hygienických opatření záviselo pak na transformaci smyslů. V devatenáctém století, jak tvrdí Foucault, získal zákonný dohled nejkoncentrovanější podobu v Benthamově panoptikonu, který zajišťoval „nepřetržitý stav viditelnosti“ vězňů (Foucault 2000 [1975]: 282). Pohled je v panoptikonu strukturován tak, že „v kruhu po okraji je člověk naprosto viditelný, aniž by cokoli viděl; v centrální věži vidí vše, aniž by

mohl být jakkoli viděn“ (ibid.: 283). „Neviditelnost“ chudých byla v devatenáctém století zdrojem strachu. V roce 1838 uvedl zvláštní parlamentní výbor, že v Londýně jsou celé oblasti, „kterými nevedou žádné hlavní ulice“, a následkem toho bylo „početné populaci osob nejnižších tříd znemožněno sledovat lépe vzdělané sousedy a učit se od nich“ (Stedman Jones 1971: 166). Ze zprávy vyplývalo, že „pracující“ a „nebezpečné“ třídy se promění ve chvíli, kdy se zviditelní. Na jedné straně by byl *policejní dohled*; na straně druhé vštěpování *slušnosti* laskavým pohledem buržoazie.

Buržoazní pravidla pohledu a hledění byla ovšem vždy problematická. Pokud měly dominantní diskurzy o slumu strukturu reformního jazyka, musely se neustále vracet ke svodům, které měly léčit. Možná bylo jakýmsi lékem na ambivalenci pohledu to, že se zvýšil dohled nad *dotekem*. I kdyby totiž buržoazie dokázala zavést čistotu vlastního pohledu, zírání městské chudiny bylo jako projev úcty a respektu pociťováno jen zřídka. Často bylo naopak vnímáno jako útočný a ponižující akt fyzického kontaktu.

Přestože tedy oddělení předměstí od slumu ustavilo určité rozdíly mezi společenskými třídami, vývoj města zároveň jasnost tohoto rozdělení ohrožoval. Tramvaje, železniční stanice, umělá kluziště, o ulicích samotných ani nemluvě, skandálně a beze studu pojímaly vše. Obava z této promiskuity byla zašifrována především jako strach z doteku. „Nákaza“ a „znečištění“ se staly tropy, jež umožňovaly uchopit městský život. Buržoazie se nedokázala poskvrnit, jehož zdrojem byla spodina, „Great Unwashed“ (anglický výraz, který se začal používat ve 30. letech devatenáctého století), zcela vyhnout. Potřísněny byly i bankovky. Jeden státní úředník zaplatil Freudovi vyžehlenými bankovkami: „[...] poučil mne, že peníze vůbec nejsou nové, nýbrž byly žehleny. Vyčítal by si, kdyby někomu dal do ruky špinavé bankovky; neboť na nich jsou přilepeny nejnebezpečnější bakterie, které mohou uškodit příjemci“<sup>3</sup> (Freud 1999 [1909]: 319). Samo kapitalistické zboží umožňovalo spatřovat znepokojující spojení mezi elitou a spodinou, a dokonce jej podporovalo. Ve druhé polovině devatenáctého

<sup>3</sup> [Pozn. překl.: Překlad mírně upraven.]

století nizozemská buržoazní rodina Versehoorových potají pálila balíčky, ve kterých přišel *Jürgens Solo Margerine*, aby je sousedi nenašli v popelnici (Wouters 1979: 10).

Mohlo-li domácnost znečistit běžné zboží, procházky ulicemi města byly ještě mnohem nebezpečnější. Paní Van Zutphen van Dedem(ová) ve své knize o dobrých mravech (*Goede Manieren*) věnovala celou kapitolu tématu, „čemu se vyhýbat a čeho se vyvarovat“. Sepsala seznam míst, kterým by se měli lidé vyhýbat; patřily mezi ně slumy, veřejné vlaky a tramvaje, hospody nejnižší kategorie, levná sedadla v kinech a tlačnice nebo pouliční oslavy (ibid.: 11). Protože však byla smíšená povaha veřejného prostoru nevyhnutelná, museli lidé vynaložit veškeré úsilí, aby se *nedotkli* ničeho „nežádoucího“. „Ušlechtilější“ člověk se měl vyhýbat

sebeменšímu kontaktu s těly a oděvem jiných lidí, jak jen to bylo možné, s vědomím, že větší než nebezpečí hygienického znečištění bylo nebezpečí kontaktu s někým duchovně nižším a odpudivým, kdo se mohl znenadání objevit v naší bezprostřední blízkosti, a to zejména v hustěji obydlených centrech měst, podobně jako choroboplodné zárodky v nezdravém těle. (ibid.)

„Zdravé“ tělo je *ušlechtilé*, neznečištěné „choroboplodnými zárodky“ „duchovně nižšího“, je jimi ale bez ustání napadáno.

Pohled/dotyk: touha/znečištění. Tyto protichůdné koncepty tvoří základ symbolického významu *balkonu* v literatuře a malířství devatenáctého století. Z balkonu lze hledět, ale nikdo na vás nemůže sáhnout. Venkovský šlechtic, který pořádal hostinu k oslavě žní, umísťoval stůl tak, aby mohl sedět v jeho čele a zároveň *uvnitř domu*, a pohoštění nechal podávat oknem nebo dveřmi. Podobně se mohla buržoazie z balkonu účastnit pouličního hodokvasu a zároveň zůstat oddělena.

Naopak flâneur, znechucen „hrůzami z domova“, vyhledával městské karnevaly. „Prchá-li z města,“ píše Baudelaire, „je to proto, aby opět hledal dav“ (Baudelaire 1993 [1851–1862]: 47). Avšak i když s davem splyne, necítí se být jeho součástí. Baudelaire se vysmívá George Sand(ové) a její „lásce k dělníkům“ a dodává:

„Že se do takovéhle latríny mohlo zbláznit pár mužů, je skutečně důkazem úpadku mužů v tomto století“ (ibid.: 44). I když měl sám radši „holky než dámy“, „poskvrněnými“ ženami se zabýval a zanáceně psal o tématech jako: „Hygiena. Plány“, „Hygiena. Morálka“, „Hygiena. Chování. Morálka“ (ibid.: 66, 67–71). Snažil se zdržet všech „povzbuzujících prostředků“ tím, že se řídil „zásadami té nejpřísnější střídmosti“, ale jeho domácí střídmost byla jen podnětem k tím větším výstřelkům ve městě. Umlčené touhy buržoazních občanů („Moudrost ve zkratce. Oblékání, modlitba, práce“ [ibid.: 69]) našly své výmluvné vyjádření v topografii Paříže.

V rámci této sociální a psychické ekonomie byla klíčovou postavou prostitutka. Baudelaire napsal: „Není žádného ušlechtilějšího požitku, aby se nedal zredukovat na prostituci“ (ibid.: 13). Pohled a dotyk, touha a znečištění buržoazního muže našly své vyjádření především v postavě prostitutky. Z pohledu spořádaného patriarchy se mladý muž „setkává se ženami ulice na každém kroku a je jimi obtěžován“:

Jeho cesta je [jimi] lemována zprava i zleva, takže je [...] od dětství k dospělosti vystavován svodům, jeho život je jedním velkým, nikdy nekončícím bojem proti nim. (Walkowitz 1980: 34)

A „znečištění“ prostitutkami prosáklo až do spořádaných domovů. V roce 1857 si jeden autor v *Lancetu*<sup>4</sup> stěžoval, že

typický otec rodiny, bydlící ve velkém domě v blízkosti parku, sleduje, jak jeho syn propadá zhýralosti, neopovází se jít se svými dcerami ulicemi po setmění a ze spánku jej ruší výkřiky opilců a sprosté nadávky prostitutek, potácejících se za rozbřesku domů. Když hlava rodiny pohlédne z okna, vidí chodník – svůj vlastní chodník – obsazený okázalými dcerami hříchu, jejichž hlasité oplzlé řeči ho nutí nechat okna zavřená. (Trudgill 1973: 694)

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: Přední světový týdeník věnovaný medicíně.]



V 50. letech devatenáctého století se úzkost „ctihodných“ stále více soustředila na „velké společenské zlo“: prostituci. Avšak do diskurzu o prostituci zašifrovali buržoazní občané svou vlastní posedlost nočním karnevalem, krajinou temnoty, opilosti, hluku a obscénnosti.

Tím samozřejmě nemá být popřen *regulativní* aspekt chápání prostitutek jako „velkého společenského zla“. Po zavedení Zákonů o nakažlivých nemocech v 60. letech devatenáctého století se bezpochyby zvýšil počet úředních kategorií pro „nectihodnou“ chudinu a dohled nad ní. Jakmile byla těla prostitutek klasifikována a internována v ústavech, mohl jim být vnucen nový kázeňský režim. V roce 1873 zaznamenal inspektor Sloggett, že ženy v southamptonské Royal Albert Hospital byly „oděny do šatů z modrého serže, vlasy měly vkusně upravené, na hlavě měly mušelinové kloboučky“ a vypadaly „spíše jako několik účtyhodných mladých služebných než jako registrované prostitutky“. William Acton uvedl, že ženy v Aldershot Lock Hospital byly „velmi účtyhodné; nebyly hluché, mluvily slušně, nebyly nevrle ani frivolní“ (Walkowitz 1980: 223). (Není pochyb o tom, že se jedná o idealizované „reformní“ vlivy. V Portsmouthu se ženy v podobné hlídané nemocnici bouřily a rozbíjely okna. Jistý svědek si stěžoval, že propadaly „šílené zuřivosti“, „zpívaly, tančily, klely a ničily příkrývky, které dostaly na spaní“ [ibid.: 216, 224].)

„Prostitutka“ byla však pouze výsadní kategorie v metonymickém řetězci náказы, spojeném s kulturou pracující třídy. Tažení Ellice Hopkins(ové) za čistou společnost v Plymouthu mělo za cíl nejen vštípit mladým mužům nové zásady, ale také vytvořit zákonné a institucionální programy pro boj s „nemorálností“ pracující třídy. V průběhu pokusu o potlačení jarmarku Plymouth's Fancy Fair v roce 1886 řekl hlavní seržant Young, že mnoho mladých dívek „je na takovýchto místech každý týden morálně zkaženo a poté špínu přinášejí do zámožných domovů, kde jsou zaměstnány jako zdravotní sestry nebo služebné“ (ibid.: 242, 244). Když během jarmarku zmizela jedna dívka, byl obviněn Henry Green-slade, potulný houslista, ale soud se téměř celou dobu zabýval jen „nemorálním vlivem jarmarku“, který údajně dívku povahově

zkazil. Bojovníci za čistotu společnosti založili Girls' Evening Home Movement [Hnutí za dívčí večerní domácnost], které prosazovalo četbu, provozování hudby a hodiny vaření jako alternativu pro pracující dívky „bezcílně se potloukající po ulicích“, jež mohly snadno zbloudit „na taková místa plná rozmarů, jako je jarmark“ (ibid.: 244). Rovněž southamptonský Trinity Fair byl zkrácen na jeden den a Above-Bar Fair byl kvůli svým „morálním prohřeškům“ a „zvykovému původu“ zakázán úplně (ibid.: 245). Stejně jako prostitutky byly i jarmarky vnímány jako líheň fyzických i duševních choroboplodných zárodků, vnášejících prostřednictvím sluhů a služebných „nákazu do zámožných domovů“.

Jistě však není náhoda, že proreformní nadšení bylo tak často provázáno dlouhým, fascinovaným pohledem buržoazie. Kupříkladu ve 30. letech devatenáctého století se plány na výstavbu „širokých hlavních ulic“, jejichž prostřednictvím by ti „civilizovaní“ už pouhou svou viditelností pomáhali „deklasovaným ubožákům“, časově shodovaly se záplavou knih dráždících představivost příslušníků střední třídy příběhy o „protřelé rase desperátů, kterou prastará bašta zločinu a neřesti chrání před zraky veřejnosti“ (Stedman Jones 1971: 180). Kniha *Life in London* [Londýnský život] (1812) Pierce Egana se ve 20. a 30. letech devatenáctého století těšila nesmírné oblibě veřejnosti jak v původní, tak v divadelní podobě. Tom a Jerry v ní objevují, jak vypadá „život“ (tj. pití, tanec, nadávky) v londýnském East Endu, kde „společně *křepčí* vojáci, černoši, námořníci, uhlíři, popeláři, ženy tmavé pleti, staré i mladé, pár odkvetlých krasavic atd.“. V té době bylo běžné, že mladíci, někdy pod ochranou strážníků, navštěvovali Ratcliffe Highway („rouhačský Babylon“) a pozorovali námořníky a prostitutky (Keating 1973: 587–588). V 80. letech devatenáctého století, v době krize chudiny a opětovné morální paniky v kruzích buržoazie, nastala „epidemie slumů“ (Stedman Jones 1971: 285). Znovu se vyrojilo množství literárních děl o slumech, která bylo možné si vychutnat v bezpečí domova. Psaní tedy ono groteskní dění *zviditelnilo*, a zároveň ho udržovalo v *nedotknutelné* vzdálenosti. Město nicméně stále vstupovalo do soukromých těl a domácností buržoazie svým *zápachem*. Reformisté se tedy zabývali především čichovými

vjemy, protože podobně jako dotyk vyvolávají odpor, ale jsou navíc všeprostupující a neviditelné, takže se obtížně usměrňují.

Chadwick, velký propagátor hygienických opatření počátku devatenáctého století, pracoval v okruhu lidí blízkých Benthamovi a ve 20. a 30. letech devatenáctého století úzce spolupracoval přímo s Benthamem (Schoenwald 1973: 676). V roce 1846 Chadwick napsal: „každý intenzivní zápach znamená okamžitou nemoc, a koneckonců můžeme prohlásit, že každý zápach je nemoc, neboť oslabuje organismus a činí ho náchylným k působení jiných nemocí“ (ibid.: 681). Zápach byl především spojován se vším *odporným*. Zdravotní rada George Buchanan připisoval „působení zápachu“ nejen „ztrátu chuti k jídlu, nutkání zvracet“, ale také „celkový pocit sklíčenosti a nevolnosti“; další zdravotní rada, John Liddle, označil i zápach čerstvě vypraného prádla chudých za „nechutný“ (Wohl 1983: 81, 64). Velký zápach z roku 1858<sup>5</sup> jen přitáhl pozornost buržoazie a zhmotnil její obsedantní obavy z „nezaměnitelného odpudivého zápachu hnilobných výparů“ (ibid.: 81).

Pach byl přetvořen v činitele třídního rozlišení. Odpornost byla nerozlučně spjata s kultivovaností: vymezovala „zpustlou“ sféru chudiny a zároveň ustavovala i čistou sféru buržoazie. Tento proces je obdobný tomu, kterým jsme se zabývali u Mayhewa. Tím, že popsal „nomáda“, vytvořil zároveň definici „civilizovaného člověka“, tvořící pozadí: „pravidelná a soustavná práce“, „prozíravost“, „majetek“, „cudnost“, „víra“ (Mayhew 1861–1862: I, 2). Domnělá potěšení nomádů (včetně pachů) nicméně stále podrývala „ty civilizované“. Mayhewův text podobně jako zprávy hygieniků svědčí o tom, že se nomádům a slumům podařilo najít cestu do pracoven i salonků a *četlo* se o nich jako o ztělesnění hrůzy, opovržení, lítosti a fascinace. Texty strukturované na základě uvedených protikladů se v domácnostech staly trhlinami, jimiž do nich prosakovaly znečišťující touhy.

<sup>5</sup> [Pozn. ed.: K této události se běžně odkazuje jako k „the Great Stink“, tj. velkému zápachu. V létě roku 1858 došlo vlivem vysokých teplot a srážek k přeplnění nedostačující londýnské kanalizační sítě, což se projevilo mimo jiné extrémním zápachem. Situace přispěla k rozhodnutí vybudovat nový městský kanalizační systém.]

Mayhew si byl stejně jako Chadwick vědom praktických problémů spojených s hygienou. Téma „londýnské kanalizace a sběru odpadků“ bylo, jak napsal, „nesmírně rozsáhlé“ a zahrnovalo „vyčištění hlavního města s jeho tisíci mil ulic a silnic *na* povrchu a tisíci mil stok a kanálů *pod* povrchem“ (ibid.: II, 179). Při popisu praktického procesu čištění však Mayhew o stokách mluví jako o systému symbolickém. Opakuje vlastně jeden z dominantních tropů západní metafyziky: pravda leží skryta za závojem. „Pravda“ je však nyní vnímána materiálně, jako exkrement. V *Bídnicích*, díle, které by bez ironie mohlo být nazváno jedním z nejvydařenějších rozborů sémantiky stoky, píše Victor Hugo, že neexistuje nic jako „falešné předstírání“ v „pěkném zmatku“ „příkopu pravdy“: „poslední závoj je stržen [...] Tato upřímnost špíny se nám líbí, dovoluje duši, aby si odpočinula“ (Hugo 1975 [1862]: II, 543). To, co Dickens nazývá „přitažlivostí odpudivého“, Hugův text rozvíjí a analyzuje. Přitažlivost je zde chápána jako prosté odhalení tělesných funkcí skrytých pod „posledním závojem“.

Kupodivu také Freudův „vlčí muž“ konceptualizoval realitu prostřednictvím takovéto představy závoje:

Pravil, že je mu svět zastřen závojem [...] Závoj se kupodivu přetrhával jenom v jediné situaci, a to když následkem klystýru procházela stolice řití. Pak se zase cítil dobře a docela krátkou chvílí viděl svět jasně. (Freud 2003 [1918]: 94)

Základní prvky symbolického systému „vlčího muže“ i Victora Huga jsou stejné: závoj, exkrement, „pravda“ a požitek („opět se cítil dobře“). Ale zatímco Freud popisuje *psychické* utváření tohoto systému, Hugo věnuje pozornost jeho utváření *sociálnímu*. Stoka byla, jak napsal Hugo

svědomí města. Všechno se tam sbíhá a konfrontuje. V tom zsinalem místě jsou temné kouty, avšak žádná tajemství. [...] Všechna špína civilizace, jakmile dosloužila, padá do tohoto příkopu pravdy, v němž končí ohromný společenský sestup. Zapadne, ale roztáhne se tam. [...] Tam už není žádné falešné předstírání, tam není žádná žádná štukatura,

špína si svléká košili, je to dokonalé obnažení, zhroucení iluzí a přeludů, nic než co skutečně je a co ukazuje strašnou podobu toho, co podleho zkáze. (Hugo 1975 [1862]: II, 542–543)

Stoka zde reprezentuje vrchol naturalistického rozumu, samotnou pravdu, která je „na povrchu“ nepředstavitelná, a může existovat pouze „pod povrchem“:<sup>6</sup>

Kaifášův chrchel se tu potkává s Falstaffovým vrhnutím; zlaták, který pochází z vykřičené krčmy, naráží na hřebík, na kterém visí kus sebevrahova provazu, kutálí se tam bledý lidský plod zamotaný v cetkách, které v minulém masopustním úterku tančily v Opeře; baret, který soudil lidi, se válí v kalu vedle trosek sukní nějaké dívky; je to víc než bratrství, je to tykání. (ibid.: II, 543)

Melodramatické vtěsnání extrémních protikladů do důvěrné blízkosti se zde stává nejvyšší společenskou pravdou. Znaky stoky nemohly totiž zůstat uzavřeny „pod povrchem“. Stoka, „svědomí“ města, trvala na tom, že se musí – jak prohlásil Freud o symptomech hysterie – „zapojit do konverzace“. Hugo si představuje sociální „návrat vytěsněného“ na úrovni topografie města:

stoka se valila zpátky k hrdlu města a Paříž dostala od svého bahna škytavku. [...] město se rozčilovalo nad opovržlivostí kalu a nepřipouštělo, aby se špína vracela. (ibid.: II, 545)

Hugo však psal o minulosti, kdy „pod zemí bylo všechno k nerozmotání“ a kdy „zmatek sklepů“ odrážel „zmatení jazyků“: stoka byla „labyrint pod Babylonem“. V době, kdy Hugo psal svůj román, se nicméně stoky právě podrobovaly čištění:

Dnes je stoka čistá, chladná, rovná, bezvadná. Je téměř vzorným obrazem toho, co se v Anglii označuje slovem „respectable“. (ibid.: II, 550)

<sup>6</sup> [Pozn. překl.: Překlad mírně upraven.]

Než ve 30. letech devatenáctého století vypukla cholera, „smradlavá díra“ o sobě dávala vědět tím, že přetékala, a dostávala se tak mezi „zločin, rozum, sociální protest, svobodu přesvědčení, myšlenk[ui], krádež a všechno, co lidské zákony pronásledují“ (ibid.: II, 542). Stoka však doznala proměny:

Stoka dnes na sebe vzala úřední vzezření. [...] Výrazy, jichž se o ní užívá v administrativním jazyce, jsou nadnesené a důstojné. Tomu, co se dříve nazývalo střevem, se teď říká galerie; čemu se říkalo díra, se dnes říká světlík. (ibid.: II, 551)

Díky oddělení od města na povrchu prošla stoka lingvistickou přeměnou a včlenila se do diskurzu účtyhodnosti. „Dobrá stoka,“ prohlásil Ruskin, je „mnohem vznešenější a mnohem světější věc [...] než nejobdivovanější obrázek Panny Marie, jaký kdy byl vytištěn“ (Wohl 1984: 101). Ušlechtilost viktoriánské stoky se nejteatrálněji potvrdila při slavnostním otevření spojovacího uzlu Bazalgettových stok<sup>7</sup> vedoucích z jihu i severu k Temži, jehož se účastnil sám princ z Walesu, princ Edward Sasko-Výmarský, starosta města, arcibiskup z Canterbury a arcibiskup z Yorku (Wohl 1983: 107). Vylepšení stoky však paradoxně záviselo na její neviditelnosti. V roce 1865 vyobrazily *Illustrated Times* „prince z Walesu, jak zahajuje provoz centrální kanalizace v Crossness“: čerpací stanice je zobrazena jako úchvatný architektonický výtvar a v popředí obrázku stojí policista držící velkou vlajku. Stoka se stávala přijatelnou, protože byla uzamčená a hlídaná, aby nedošlo ke znečištění; jak píše Hugo, s podporou „důkladné[ho] zám[ku] a t[ří] těžk[ých] stěže[jí] [...] mříž znamenitě odolala“ (Hugo 1975 [1862]: II, 566–567). Jedinou stopou, která po stoce zbyla, byl „podezřelý zápach jako Tartuffe po zpovědi“ (ibid.: II, 551).

Stejně jako všechny systémy „nizkosti a groteskna“, které jsme zde analyzovali, však stoka nemohla být shora zcela uzavřena. Mezi stokou („svědomím města“, které nyní bylo blokováno)

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: Joseph Bazalgette, autor plánů na revitalizaci londýnských stok: vypouštění kalu do Temže až tam, kde ústí do moře, nikoli v centru města.]

a městem (s jeho „milionářskými paláci“ [ibid.: II, 539]) se pohybovaly krysy: „Tam se ve vlhké mlze objevuje krysa, jako by ji Paříž porodila“ (ibid.: II, 541). Hugo píše, že přestože se stoka představěla, „nepamětné obyvatelstvo hlodavců [...] se zde hemží více než kdy jindy“ (ibid.: II, 551). Krysy byly samozřejmě předmětem nenávisti už dříve než v devatenáctém století (Zinsser 1985 [1935]). Ale stejně jako se význam groteskního těla přeměnil diferenčním vztahem vůči vznikající představě těla buržoazního, byl symbolický význam krysy přetvořen v důsledku rozvoje hygieny a lékařství v devatenáctém století. A jak se vyvíjely a přeskupovaly vztahy mezi fyzickou a morální hygienou, začala být pozornost věnována šířitelům fyzické a morální „špíny“. Krysa už nebyla jen původcem ekonomických škod (například škůdcem úrody), ale stala se předmětem strachu a odporu, hrozbou pro civilizovaný život. Mayhew v tomto duchu zaznamenal příhody, kdy krysy ze stoky útočily „s takovou zuřivostí, že lidé měli co dělat, aby jim unikli“ (Mayhew 1861–1862: II, 151).

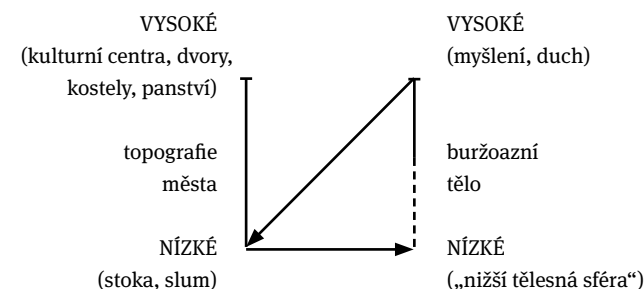
Krysa se tedy vynořila z podzemního svědomí města jako demonizovaný Jiný. Protože však překračovala hranice oddělující město od stoky, vysoké od nízkého, byla zdrojem zděšení, ale i fascinace. V jedné z Freudových případových studií mluvila paní Ema z N. o „bedně bílých krys“: „křečovitě sevře několikrát za sebou ruku – ‚Nehýbejte se, nemluvte, nedotýkejte se mne! – Kdyby bylo takové zvíře v posteli. (Hrůza.) Představte si jen, když se to vybalí. A je mezi nimi mrtvá krysa, už na-hry-za-ná!“ (Freud 1993 [1893]: 28). Je sice pravda, že krysa byla jen jedním z mnoha zvířat, která se v halucinacích paní Emy objevovala, ale její zvláštní fascinace právě krysou je patrná z „největší hrůzy“ z příběhu biskupa Hattona, kterého údajně krysy sežraly (ibid.: 39). (Z příběhu vyplývá dramatický kontrast vysokého a nízkého: biskup, který káže o transcendentním nebi, je zahuben krysami, žijícími ve fyzickém „pekle“.)

Jinde přiřkl Freud jednomu ze svých pacientů přízvisko „krysí“; jeho případ nám umožní podrobněji analyzovat „přitažlivost odpuzivého“. Freud říkal tomuto pacientovi „krysí muž“ kvůli jeho „velkému obsesivnímu strachu“, jež u něj vyvolalo vyprávění jistého armádního důstojníka o trestání zločinců na Východě:

sváží odsouzeného [...] vecpou jeho zadek do hrnce, do kterého potom pustí krysy, které se – opět vstal a silně projevoval hrůzu a odpor – vrývají. Do řítě, směl jsem doplnit. (Freud 1999 [1909]: 302)

Ale když „krysí muž“ příběh vyprávěl, povšiml si Freud, že má ve tváři „podivně složený výraz“, a vysvětloval si ho jako „*hrůzu z jeho slasti, která je jemu samému neznáma*“ (ibid., kurzíva S. F.). Toto potěšení vycházelo, tvrdil Freud, z „anální erotiky“ (ibid.: 324), kterou jeho pacient vytěšňoval. Potěšení se znovu objevilo v negativní formě a erotika byla zastoupena tím, jak se krysa dostává do jeho řitního otvoru. Buržo jako „bezvadný člověk“ (ibid.: 298) si tak našel způsob, jak se po ose svého těla dostat dolů do zakázaného světa exkrementální ambivalence.

Je zřejmé, že Freud analyzuje „krysu“ jako klouzavé označující v doméně psychiky, přesto však s konceptem „krysy“ zachází jako s bezproblémově daným, jako s „přirozeným“ symbolem vytěšnění u svého pacienta. Tento proces symbolizace je ovšem třeba vyložit nejen na úrovni psychické, ale též sociální. Máme za to, že přestože symbolické systémy na sebe nikdy nelze vzájemně redukovat, není možné analyzovat doménu psychiky, aniž by byly prozkoumány procesy překódování mezi tělem, topografií a společenskou formací. Možná by se náš argument dal vyložit s pomocí velmi zjednodušeného modelu, ve kterém by symbolické osy buržoazního těla analogicky mapovaly topografii města.



Hierarchie těla vyjádřená kódem hierarchie města

Svislá osa buržoazního těla je primárně zdůrazňována při *výchově* dítěte: jak dítě vyrůstá, očišťuje se, nižší tělesná sféra je usměrňována nebo popřena, jak je to jen možné, správným postojem („stůj rovně“, „nesedej si na bobek“, „neklekej si na všechny čtyři“ – pozice sluhů a divochů) a cenzurou při odkazování na nečisté části „těla“ a tělesný odpad. Zatímco však o „nečistých částech“ buržoazního těla se nesmělo mluvit, stále více se hovořilo o „nečistých částech“ *města* – slumu, sběračích hadrů, prostitutkách, stoce – „špíně“, která je „tam dole“. Jinými slovy: osa těla je překódována osou města, a zatímco na nečisté části těla se „zapomínalo“, nečisté části města se stávaly chorobnou posedlostí: posedlostí, která byla sama detailně konceptualizována výrazy patřícími do diskurzu těla. To však znamená, že obsedantní neuróza nebo příznak hysterie nikdy nemůže být zpětně vysledován pouze v doméně psychiky. K dekonstrukci symptomatického jazyka buržoazního těla je nutné rekonstruovat zprostředkující topografii města, která v sobě už vždy nese aspekty třídy, pohlaví a rasy.

Domnívám se tedy, že „kryší muž“ „mluví“ o svém těle prostřednictvím topografie města, topografie, která je zároveň tvarována a ovládána jednotlivými součástmi společenské formace. Tělo a společenská formace jsou neoddělitelné. „Krysy“, „stoka“, „špína“ nejsou průhlednými označujícími, která by vedla zpět k jakémusi prvotnímu momentu. Pokud promlouvají za nevědomí, činí tak pouze prostřednictvím slumu. Svislá osa těla, jeho vrcholku a spodku, je překódována svislou osou města a stoky a vodorovnou osou předměstí a slumu, respektive East Endu a West Endu. Topografie města, jak budeme probírat ve čtvrté kapitole,<sup>8</sup> je navíc v rámci buržoazních domácností reprezentována prostřednictvím vztahu rodiny ke služebnictvu, „patra“ k „přízemí“.

Rozbor sociolektu „kryšího muže“ vskutku vyžaduje prozkoumání vztahu mezi topografií města a domácností. „Kryší muž“ si jako dítě vlezl pod sukně své vychovatelky nebo ve vytržení zíral na vředy paní Liny (ibid.: 298). Analyzovaný pacient sám může

o takových potěšeních uvažovat jen jako o nutkání krysy: takže „krysy představují také děti“ (ibid.: 329). To pacientovi umožňuje, aby jednou částí své mysli přijal roli otce; musí být potrestán:

Od představy krysy je nerozlučné, že ostrými zuby hlodá a kouše; krysa není však beztrestně kousavá, žravá a špinavá, nýbrž je, jak často s hrůzou vídával, krutě pronásledována a nemilosrdně zabijena lidmi. (ibid.)

Jako dospělý a „bezvadný člověk“ se nemusí stranit pouze krys, ale také těch prvků, které si s nimi spojil. Proto se mu hnusí prostitutky (ibid.: 297). „Krysa byla mu však známa jako nositel nebezpečných infekcí a mohla být proto také užita jako symbol [...] strachu ze *syfilitické nákazy*“ (ibid.: 328, kurzíva S. F.). „Nositelem syfilitické nákazy byl přímo pyj a krysa tak znázorňovala pohlavní úd“ (ibid.).

Pokud však symbolika krysy staví „kryšího muže“ do pozice otce jako cenzora vlastních dětských potěšení, pak také udává ráz jeho rebelských fantazií. Při návštěvě otcova hrobu spatřil něco, co považoval za krysu (Freud měl za to, že to ve skutečnosti byla lasice), a představoval si, že ta krysa „přichází přímo z otcova hrobu a že se právě krmila jeho mrtvolou“ (ibid.: 329). Spojil si trest, při kterém si krysa razila cestu řitním otvorem, jak se svým otcem, tak se ženou, kterou si chtěl vzít (ibid.: 302). Německý výraz pro „ženit se“ („heiraten“) byl asociován jak s „Ratten“ (krysami) tak s „Raten“ (splátkami): „tolik florinů, tolik krys“, řekl „kryší muž“ už dříve Freudovi. V jeho fantazii tedy snoubenku, pocházející ze střední vrstvy, nahradily krysy, prostitutky, stoka a slum. Krysy fungovaly jako fobický zprostředkovatel mezi vysokým a nízkým, jako znehodnocené oběživo užívané v symbolické výměně tvořící oporu ekonomie těla. Symbolická postava krysy nepřekračovala jen hranice mezi městem a stokou, nýbrž nahlodala rozdíly, které odlišovaly patriarchu od dítěte, buržoazní lásku od prostitutky, matku od služebné s tělem plným vředů, čisté od znečištěného.

Právě tak jako byla krysa jedním z dominantních znaků, jejichž prostřednictvím docházelo v buržoazních představách k propojení „honosných budov“ s „páchnoucí temnotou“, bylo potřeba

<sup>8</sup> [Pozn. ed.: „Below Stairs: The Maid and the Family Romance“ (Pod schodištěm. Služka a rodinný románek).]

přehodnotit i prase. Na jednu stranu bylo prase ve městě zřetelně přítomné. Uprostřed zámožného předměstí North Kensington se nacházely tzv. Potteries, sedmiakrový slum s otevřenými stokami, páchnoucími strouhami a jezerem jedovaté stojaté vody. Sčítání lidu v roce 1851 odhalilo, že na jednoho člověka zde připadá tři prasata; prasata poskytovala okolnímu předměstí slanineu a obyvatelé – sluhové, prostitutky, kominíci a odklízeči lidských výkalů – „sloužili“ buržoazním domácnostem. Zatímco prase po společenském žebříčku vystoupalo až na stoly střední třídy, lůza z předměstí klesla do slumů.

Jistý muž, „který se společensky povznese“, řekl Mayhewovi, že

[pokud] muž přijde o své postavení ve společnosti, může to dopadnout tak, že se z něj stane vepř, narostou mu štětiny a tak dál a z jeho ubohého podnájmu se stane chlév. (Mayhew 1861–1862: I, 255)

Prasata se pochopitelně objevovala i ve znepokojivějších spoje-  
ních než v případě podnájmu, ze kterého „se stane chlév“. May-  
hew vyslechl od prohledávačů stok zvláštní příběh

o plemeni divokých prasat, které obývalo stoky v okolí Hampsteadu. Údajně se dolů do stoky náhodou nějakým otvorem dostala březí prasnice, bloudila tam, vrhla tam své potomky a odchovala je ve stoce na mršinách a odpadcích, které tam byly neustále naplavovány. Populace tohoto plemene se prý rychle znásobila a stala se dravou a početnou. (ibid.: II, 154)

Tento surreální příběh dokonale ztělesňuje fobické převrácení karnevalového ikonu. Podílí se na utváření „karnevalu noci“, který budil buržoazii ze sna. Prase chované ve slumech je nahrazeno imaginárním plemenem prasete ze stoky, které žije v temnotě, množí se jako krysa, žere odpadky a ohrožuje vysoké dravostí nízkého.

V symbolickém utváření města mohlo prase stejně jako krysa působit jako vzpurný Jiný, který narušuje fantazii o nezávislé, oddělené, „správné“ identitě. Byla by chyba nahlížet zde na prase a krysu jako na označující přežívající z předkapitalistického uspořádání. Naopak, nutným následkem přeměny smyslů bylo

vytvoření nových hranic hanby, ponížení a hnusu. A tyto hranice byly v devatenáctém století vyjadřovány především specifickými *obsahy* – slumy, stokami, tuláky, divochy či krysami, které pak nově mapovaly tělo. Je zapotřebí zdůraznit, že tento „manifestovaný obsah“ nebyl ve struktuře buržoazního imaginární nikterak nahodilou nebo vedlejší metaforou. Nepředstavoval sekundární překódování již existujících a subjektivních psychických obsahů. Podílel se naopak na *utváření* subjektu právě v té míře, v jaké se identita utváří diskurzivně v momentu, kdy si osvojujeme jazyk prostřednictvím zde zkoumaných opozic a diferencí.

*Přeložili Marek Jurčík a Josef Šebek*

## LITERATURA

**BAUDELAIRE, Charles**

1993 [1851–1862] *Důvěrné deníky*, přel. Petr Turek (Praha: Kra)

**BOURKE, John Gregory**

1891 *Scatologic Rites of All Nations* (Whitefish: Kessinger Publishing)

**DAVIES, Sir John**

1612 *Discovery of the True Causes why Ireland was Never Entirely Subdued* (London)

**DICKENS, Charles**

1970 [1855–1856] *Malá Dorritka I*, přel. Emanuela a Emanuel Tilschovi (Praha: Odeon)

**DYOS, Harold James – REEDER, David Alec**

1973 „Slums and Suburbs“, in Harold James Dyos, Michael Wolff (eds.): *The Victorian City: Images and Realities I* (London: Routledge & Kegan Paul), s. 359–386

**ENGELS, Friedrich**

1950 [1845] *Postavení dělnické třídy v Anglii* (Praha: Svoboda)

**FINER, S. E.**

1952 *The Life and Times of Sir Edwin Chadwick* (London: Methuen)

**FOUCAULT, Michel**

2000 [1975] *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin)

**FREUD, Sigmund**

1993 [1893] „Paní Ema z N..., čtyřicetiletá, z Livonska“, přel. Otakar

- Kučera, in idem: *Vybrané spisy* II–III (Praha: Státní zdravotnické nakladatelství), s. 27–55
- 1999 [1909] „Poznámky k případu nutkavé neurózy“, in idem: *Sebrané spisy*, sv. 7, *Spisy z let 1906–1909*, přel. Miloš Kopal, Ota Friedmann (Praha: Psychoanalytické nakladatelství), s. 293–354
- 2003 [1918] „Z dějin případu dětské neurózy“, in idem: *Sebrané spisy*, sv. 12, *Spisy z let 1917–1920*, přel. Miloš Kopal, Ota Friedmann (Praha: Psychoanalytické nakladatelství), s. 27–117
- GREENBLATT, Stephen**  
1982 „Filthy Rites“, *Daedalus* 111, č. 3, s. 1–16
- HENNOCK, E. P.**  
1957 „Urban Sanitary Reform a Generation Before Chadwick?“, *Economic History Review*, New Series 10, č. 1, s. 113–120
- HUGO, Victor**  
1975 [1862] *Bídníci* II, přel. Zdeňka Pavlousková (Praha: Odeon)
- CHADWICK, Edwin**  
1842 *Report [...] on an Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain* (London: W. Clowes)
- 1874 *Transactions of the Sanitary Institute of Great Britain* (London)
- 1880 „On the Norms of Sanitation in the School Stages of Life“, in *Report of the Third Congress of the Sanitary Institute of Great Britain* (London: C. L. Marsh)
- KEATING, Peter John**  
1973 „Fact and Fiction in the East End“, in Harold James Dyos, Michael Wolff (eds.): *The Victorian City: Images and Realities* II (London: Routledge & Kegan Paul), s. 585–602
- MARCUS, Steven**  
1973 „Reading the Illegible“, in Harold James Dyos, Michael Wolff (eds.): *The Victorian City: Images and Realities* I (London: Routledge & Kegan Paul), s. 257–276
- MARX, Karl**  
1949 [1852] *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*, přel. Ladislav Štoll (Praha: Svoboda)
- MAYHEW, Henry**  
1861–1862 *London Labour and the London Poor*, 4 sv.; fotoreprint, 1967 (London: Frank Crass)

**SCHOENWALD, Richard Lee**

- 1973 „Training Urban Man: A Hypothesis about the Sanitary Movement“, in Harold James Dyos, Michael Wolff (eds.): *The Victorian City: Images and Realities* II (London: Routledge & Kegan Paul), s. 669–692

**SPENSER, Edmund**

- 1970 [1596] *A View of the Present State of Ireland* (Oxford: Clarendon Press)

**STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon**

- 1993 [1986] *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

**STEDMAN JONES, Gareth**

- 1971 *Outcast London: A Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society* (Oxford: Clarendon Press)

**TRUDGILL, Eric**

- 1973 „Prostitution and Paterfamilias“, in Harold James Dyos, Michael Wolff (eds.): *The Victorian City: Images and Realities* II (London: Routledge & Kegan Paul), s. 693–705

**WALKOWITZ, Judith**

- 1980 *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State* (Cambridge: Cambridge University Press)

**WOHL, Anthony S.**

- 1983 *Endangered Lives: Public Health in Victorian Britain* (London: Methuen)
- 1984 *The Medical Industrial Complex* (New York: Harmony Books)

**WORDSWORTH, William**

- 1988 [1805–1806; 1850] *The Prelude: A Parallel Text* (London: Penguin Books)

**WOUTERS, Cas**

- 1979 „Negotiating with the Swaan“, nepublikovaný rukopis (Amsterdam)

**WRIGHT, Lawrence**

- 1960 *Clean and Decent: The Fascinating History of the Bathroom and the Water-Closet* (New York: The Viking Press)

**ZINSSER, Hans**

- 1985 [1935] *Rats, Lice and History* (London: Macmillan)

## K ALANU SINFIELDovi

JOSEF ŠEBEK

Alan Sinfield (nar. 1941) patří k nejvýraznějším představitelům britského kulturního materialismu. Hlásí se k odkazu Raymonda Williamse, na nějž navazuje jak zaměřením na široce chápaný koncept kultury, analyzované důsledně z historické perspektivy a v ideologicko-politickém kontextu, tak na schopnost kultury a literatury nejen potvrzovat, ale i zpochybňovat a podvracet politickou a sexuální hegemonii.

V roce 1985 vydali Alan Sinfield s Jonathanem Dollimorem sborník s úderným titulem *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Shakespeare politický. Nové kulturně-materialistické studie), který záhy začal být vnímán jako manifest nové, metodologicky inovativní vlny shakespeareovského bádání a zároveň samotného kulturního materialismu. Ten editoři v úvodu svazku definují jako propojení „historického kontextu, teoretické metody, politické angažovanosti a textové analýzy“ (Dollimore – Sinfield 1985: vii).<sup>1</sup> Zdůrazněním „historického kontextu“ se vymezují vůči textově orientovaným přístupům vycházejícím z metody „pečlivého čtení“ (*close reading*), případně z francouzského literárněvědného strukturalismu, a hlásí se k soudobému proudu „historismů“. Chtějí nabídnout nové, historické a kontextové čtení (nejen) literárních textů; velkou část pozdějších Sinfieldových prací skutečně tvoří historicky erudované a teore-

ticky podložené interpretace. Teoretickou metodu u Dollimora a Sinfielda představuje spojení materialistického přístupu inspirovaného myšlením Raymonda Williamse a francouzského post-strukturalistického, zejména marxisticky orientovaného uvažování (především L. Althusser a P. Macherey, ale též M. Foucault). Levicová politická pozice a důraz na podstatnou političnost všech literárních textů, vyjádřený už názvem svazku, pak udává celkový úhel pohledu. Sinfield tento metodologický program, obohacený později o koncept sexuální disidence (*sexual dissidence*), ve všech svých následných dílech velmi konzistentně rozvíjel, ať se věnoval Shakespearovi a anglické renesanci, současné literární kultuře nebo gay/queer problematice (případně kombinacím těchto témat). Uvedené principy však Sinfield do jisté míry uplatnil již ve svých dřívějších pracích, zejména v knize *Literature in Protestant England, 1560–1660* (Literatura v protestantské Anglii v letech 1560–1660, 1983) a v jím editovaném sborníku *Society and Literature, 1945–1970* (Společnost a literatura v letech 1945–1970, 1983), kde už píše o nutnosti „radikální [historické] kontextualizace literatury“ (Sinfield 1983b: 7). Jeho prozatím poslední kniha *Shakespeare, Authority, Sexuality* z roku 2006 nese příznačný podtitul *Unfinished Business in Cultural Materialism* (Shakespeare, autorita, sexualita. Neukončený projekt kulturního materialismu): v její úvodní a závěrečné kapitole Sinfield reaguje na kritické námitky vůči kulturněmaterialistickému projektu a obhajuje jeho perspektivnost pro budoucí bádání (Sinfield 2006: 1–30, 197–200).

Svým působením je Alan Sinfield spojen se Sussexskou univerzitou, sídlící na okraji jihoanglického Brightonu. Toto přímořské letovisko se zejména v 80. a 90. letech minulého století stalo neoficiálním hlavním městem gay a lesbické subkultury na Britských ostrovech, včetně nově se ustavujícího a institucionalizujícího akademického bádání. Roku 1990 zde Sinfield s Dollimorem založili studijní program Sexual Dissidence, který nadále pokračuje. Alan Sinfield je v současnosti emeritním profesorem Sussexské univerzity.

Odborný zájem věnoval Sinfield nejprve anglické poezii 19. století, zejména viktoriánskému básníku Alfredu Tennysonovi

<sup>1</sup> Doslov ke knize napsal Raymond Williams. Přispěli do ní rovněž Stephen Greenblatt nebo Leonard Tennenhouse, což od počátku signalizuje relativně úzkou spojitost kulturního materialismu a nového historismu, třebaže se tyto dva literárněvědné proudy v některých aspektech – zejména v důrazu na levicovou politickou angažovanost literární vědy a ve zmiňovaném předpokladu, že disidentní kultura může být reálně subverzivní – také liší; srov. např. Dollimore 1985; Sinfield 2005 [1994]: 21–27; Milner 2005 [1996]: 48–54; Brannigan 1988: 19–23; viz též úvod k této antologii „Obměny kultur, ohyby materiality. K myšlení kulturního materialismu a nového historismu“.



(dvě monografie, viz Sinfield 1971, 1986). Podle vlastních slov se právě nad tímto materiálem postupně odklonil od „pečlivého čtení“ a strukturalismu a začal – pod vlivem Williamse, Antonia Gramsciho a dalších teoretiků – texty chápat jako součást kulturního kontextu (Sinfield 2006: 2–3). K 19. století se vrací i v pozdějších pracích, například v knize *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a queer moment, 1994),<sup>2</sup> jejíž čtvrtou kapitolu jsme vybrali pro tuto antologii. Trvalou pozornost věnuje Shakespeareovi a některým dalším autorům anglické renesance, které od zmiňovaného sborníku *Shakespeare politický* interpretuje z hlediska politiky, ideologie a v rostoucí míře i sexuality a „queer čtení“ (zejm. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* [Linie zlomu. Kulturní materialismus a politika disidentního čtení], 1992, a zmiňovaná kniha *Shakespeare, autorita, sexualita. Neukončený projekt kulturního materialismu*). K jeho hlavním pracím patří rovněž *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Literatura, politika a kultura v poválečné Británii, 1989), levicová interpretace kulturního a politického života daného období, zaměřená zejména na „body, v nichž se literatura protíná s jinými druhy kulturní produkce“ (Sinfield 1989: 3).<sup>3</sup>

Zakladatelský – přinejmenším v britském kontextu – je Sinfieldův přínos v oblasti *gay*, respektive *queer studies*. Jeho publikace věnované této tematice sahají od akademicky zaměřených titulů po sloupky v časopise *Gay Times*. Sleduje v nich rovněž aktuální bouřlivý vývoj *gay* a *queer* politiky a identit v 80. a 90. letech a proměny teoretického myšlení o souvisejících konceptech. Do první skupiny patří vedle *Wildeova století* zejména knihy *Cultural Politics – Queer Reading* (Kulturní politika – queer čtení, 1994), která zároveň představuje zdařilý úvod do teorie a interpretační praxe kulturního materialismu, *On Sexuality and Power* (Sexualita a moc,

2004) nebo *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century* (Vyoutování na jevišti. Lesbické a gay divadlo ve dvacátém století, 1999). Zejména jeho kniha *Gay and After* (Gay a co dál, 1998), zkoumající vývoj a možnosti současných neheterosexuálních identit, je považována za jednu z klíčových prací LGBT/*queer* teorie (srov. Hall 2003: 9).

Metodologicky zůstává Sinfield v těchto pracích věrný výše naznačeným zásadám. Soustředí se převážně na to, co nazývá „*faultlines*“ (linie zlomu, praskliny) – na literární a jiné texty, v nichž se dostávají „na povrch“ minoritní hlasy nebo které mohou být z tohoto hlediska čteny. V pozadí jeho uvažování o literatuře, politice a sexualitě je trvale přítomna snaha kriticky analyzovat takové (nejen) v britské společnosti hluboce zakořeněné normativy, jako jsou zejména heteronormativita a kanonická tradice „anglické literatury“ a její interpretace („*Englit*“, srov. Sinfield 2005 [1994]: passim). Osoby vylučované z dominantního ideologického diskurzu (sexuální, etniční nebo jiní „disidenti“) se podle Sinfielda nedokážou ztotožnit s elitářským a politicky konzervativním „*my*“, na něž se ve svých textech proponenti těchto normativů (včetně převážné části specialistů na anglickou literaturu) zdánlivě neproblematicky obracejí (ibid.: xiii). Ve svých pracích tedy hledá a uplatňuje „minoritní“, „disidentní“ či „*queer*“ čtení (*minority*, *dissident*, *queer reading*), o jehož subverzivním a zároveň osvětlujícím potenciálu je přesvědčen (zejm. in Sinfield 1992; 1998; 2006).

V knize *Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a queer moment*, jejíž čtvrtou kapitolu „Estetismus a dekadence“ zde v překlade zařazujeme, se propojil Sinfieldův zájem o literaturu a kulturu 19. století s oblastí *gay/queer studies* a uvedenou metodologií. Ústřední pojem zženštilosti (*effeminacy*) sleduje od renesance po současnost, rekonstruuje jeho významy a jeho oběh v literárních i neliterárních textech a dokazuje, že ke spojení zženštilosti s homosexualitou došlo až v průběhu soudních procesů vedených s Oscarem Wildem. Zženštilost se pak stala jedním z hlavních znaků, jejichž pomocí byla mužská homosexualita konstruována.

<sup>2</sup> Název obsahuje hříčku se jménem Wilde a stejně znějícím slovem *wild*, „divoký“.

<sup>3</sup> Už svým titulem se kniha hlásí k Williamsově slavné práci *Culture and Society, 1780–1950* [Kultura a společnost v letech 1780–1950] (1958).

Podle známého (byť již zdaleka ne konsenzuálně přijímaného, srov. zejména Halperin 2002) Foucaultova tvrzení vznikla identita „homosexuála“ v medicínském diskurzu druhé poloviny 19. století; do té doby byly v křesťanské Evropě stejnopohlavní sexuální akty chápány jako více či méně tolerovaný jednotlivý exces (Foucault 1999 [1976]: 53). Podobně i zženštilost, spojovaná po velkou část 20. století s homosexuálně se identifikujícími/identifikovanými jedinci, je podle Sinfielda až produktem diskurzů cirkulujících okolo Wildeovy figury: „Wilde a jeho díla se zdají být *queer* proto, že naše stereotypní pojetí mužské homosexuality je z Wilde a z našich představ o něm odvozeno“ (Sinfield 1994: vii). Sinfield chce tímto způsobem jednak argumentačně narušit naturalizovaný a stigmatizující obraz „mužnost postrádajícího“ homosexuála, téma je však spojeno rovněž se snahou zpochybnit stejně naturalizovanou polaritu mužskosti a ženskosti („mřížku dvou opačných pohlaví“, *cross-sex grid*). „Zženštilost“ totiž Sinfield chápe i jako jednu z podob misogynie: „Funkcí zženštilosti jakožto konceptu je hlídat sexuální kategorie, udržovat je čisté“ (ibid.: 26).

V prvních třech kapitolách knihy se Sinfield snaží prokázat, že ve starších obdobích, tj. do konce 19. století, žádné pevnější pouto mezi zženštilostí a stejnopohlavní touhou neexistovalo. Naopak, zženštilost byla v řadě případů interpretována jako přemrštěná erotická náruživost mužů ve vztahu k ženám. Ani polarizace „mužného“ a „zženštilého“ partnera, objevující se v mnoha dokladech homosexuálního chování před 19. stoletím, mužnost diskurzivně nijak neohrožovala: podle Sinfielda byla chápána spíše jako vztah sociální dominance a podřízenosti, který byl z dobového hlediska přijatelný.

V kapitole „Estétství a dekadence“ Sinfield v této argumentaci pokračuje. Zženštilost byla v 19. století spojena zprvu s představou „literární disidence“, s možností vzepít se „mužnému“ buržoaznímu světu a jeho hodnotám. Wilde se tohoto konceptu vědomě chopil a rozvíjel jej, primárně právě v linii odporu proti převládající ideologii „utilitarismu a imperialismu“. Jak Sinfield ukazuje v důmyslné interpretaci *Obrazu Doriana Graye*, homosexualita jakožto centrální „neřest“ zde není nikde pojmenována ani zřetelně implikována (z dobového hlediska se jako pravděpodobnější

výklad jevila například masturbace). Avšak jakmile Wilde vstoupil do soukolí nařčení z homosexuálního chování a byl obžalován, diskurzivní mozaika se složila: zženštilost a homosexualita se propojily a staly se nejvýraznějším rysem připisovaným homosexualům po většinu dvacátého století. Teprve poté začala být homosexualita i převládajícím interpretačním klíčem k Wildeovu románu. Vznik obrazu zženštilého homosexuála během procesů vedených s Wildem Sinfield přesvědčivě dokumentuje na spleti literárních, žurnalistických, právnických i jiných textů. Další vývoj „homosexuální zženštilosti“ pak ve zbytku knihy sleduje přes psychoanalýzu Sigmunda Freuda a medicínskou kategorii „pohlavní inverze“ po současnost, kde poukazuje na různé způsoby rozpadu tohoto spojení, považovaného kdysi za tak pevné (srov. akcentaci maskulinity, záměrné překračování genderových rolí [*gender bending*] apod.).

Jen o rok později než *Wildeovo století* vyšla kniha dalšího významného badatele v oblasti anglické literatury a zároveň *queer studies* Josepha Bristowa, nazvaná *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885* (Zženštilá Anglie. Homoerotické psaní po roce 1885). Bristow – ačkoli má metodologicky ke kulturnímu materialismu blízko a na Sinfieldovu knihu explicitně navazuje – pracuje s poněkud odlišným konceptem zženštilosti a zabývá se ve větší míře zkušeností homosexuálně cítících autorů, jak se projevuje a utváří v jejich literárních textech i egodokumentech (denících, autobiografiích apod.). Zženštilost se tedy ukazuje jako mnohostranný koncept, umožňující zkoumat podstatné aspekty propojení literatury a (homo)sexuality.

## LITERATURA

### BRANNIGAN, John

1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (Basingstoke: Macmillan)

### BRISTOW, Joseph

1995 *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885* (New York: Columbia University Press)

**DOLLIMORE, Jonathan**

1985 „Introduction: Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism“, in idem, Alan Sinfield (eds.): *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press), s. 2–17

**DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Alan (eds.)**

1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

**FOUCAULT, Michel**

1999 [1976] *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)

**HALL, Donald E.**

2003 *Queer Theories* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan)

**HALPERIN, David**

2002 *How To Do the History of Homosexuality* (Chicago, IL – London: University of Chicago Press)

**MILNER, Andrew**

2005 [1996] *Literature, Culture and Society* (London: Routledge)

**SINFIELD, Alan**

1971 *The Language of Tennyson's 'In Memoriam'* (Oxford: Blackwell)

1983a *Literature in Protestant England, 1560–1660* (London: Croom Helm)

1983b *Society and Literature, 1945–1970* (London: Methuen)

1986 *Alfred Tennyson* (Oxford: Blackwell)

1989 *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Berkeley, CA – Los Angeles, CA: University of California Press)

1992 *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Oxford: Oxford University Press)

1994 *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (New York: Columbia University Press)

1998 *Gay and After* (London: Serpent's Tail)

1999 *Out on Stage: Lesbian and Gay Theater in the Twentieth Century* (New Haven, CT: Yale University Press)

2004 *On Sexuality and Power* (New York: Columbia University Press)

2005 [1994] *Cultural Politics – Queer Reading* (Abingdon – New York: Routledge)

2006 *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism* (Abingdon – New York: Routledge)

# ESTÉTSTVÍ A DEKADENCE

ALAN SINFIELD

## „KRÁSA A INTELIGENCE“<sup>1</sup>

„Proč začala být homosexualita spojována s kreativitou?“ ptá se J. E. Rivers ve své studii o Proustovi a kontextu jeho díla. „Důvodem byl názor, že zájem o ‚zjemnělé stránky života‘ – umění, hudbu, poezii, módu a podobně – je znak ženskosti,<sup>2</sup> a jemu odpovídající přesvědčení, že ‚homosexuálové‘ jsou ženštější než ‚heterosexuálové‘. Obě tyto představy jsou v západní společnosti relativně nové, nicméně v Proustově době už byly plně etablovány“ (Rivers 1980: 182). V roce 1885 však australská autorka Rosa Praed(ová) v románu *Affinities: A Romance of Today* [Přibuzenství: Romance dnešní doby], jehož děj se odehrává v období Wildeovy estétské fáze, uvádí na scénu dekadentní wildeovskou postavu, která se vyznačuje nikoli stejnopohlavní touhou, nýbrž touhou heterosexuální. Jak ukázal Michael Hurley, bylo by chybné tuto wildeovskou figuru interpretovat jako „ve skutečnosti“ homosexuální; takové téma je naopak teprve „výsledkem diskurzů, které cirkulují v postavě ‚Wildea‘ z období *po procesech*“ (Hurley 1990: 162–163). Výzvu v *Přibuzenství* představuje nesexuální přátelství ženských postav.

<sup>1</sup> [Pozn. překl.: V originále „sweetness and light“. Toto spojení ve významu „harmonie krásy a inteligence“ jakožto hodnot, kterými se vyznačuje skutečná kultura v kontrastu k moralizování a utilitarismu soudobé společnosti, zpopularizoval významný anglický kritik a básník Matthew Arnold (1822–1888); viz dále v textu.]

<sup>2</sup> [Pozn. překl.: V originále „feminine“. Tento výraz překládáme převážně jako „ženský“, pouze tam, kde je zřetelně užito ve významu „žensky kódovaný“, se i v češtině přikláníme k „femininní“ a výjimečně kvůli kontextu překládáme i slovem „zženštilý“ (v těchto několika případech uvádíme v závorce originál; tento výraz nicméně rezervujeme hlavně pro „effeminate“, viz pozn. 4). „Female“ pak překládáme rovněž „ženský“]

Estétství se stalo součástí utvářejícího se *queer* obrazu,<sup>3</sup> je však omyl vkládat tento postoj do období před procesy s Wildem. Frank Harris, který nebyl v době procesů schopný vnímat Wildea jako homosexuála (*queer*), spojil o třicet let později, v roce 1916, jeho rychlý úspěch s „malou skupinkou vášnivých obdivovatelů“, v níž „převažovaly [...] osoby označované obvykle jako ‚pohlavně invertovaní““. Tito muži, kteří se povahově zkazili na soukromých středních školách a na Oxbridge, byli „změkčilí“ a „většinou vynikali jistou uměleckou spřízněností“ (Harris 1918: 106–107). Harris neuvádí žádná jména a jiné životopisy existenci takové skupiny nenaznačují. Jak ukazuje opatrné užití výrazu „pohlavně invertovaní“, Harris *queer* obraz zpětně upevňuje a jde rovněž o jeden z prvních případů obvinění, že tu či onu instituci řídí „gay mafie“.

Představa, že estetično je zženštilé,<sup>4</sup> pramení z toho, že literatura, a především poezie se od romantismu stala předmětem sporu: byla obviňována z toho, že k její podstatě patří cosi ženského. Poezii a romány psalo mnoho autorek – přes snahy anglistických kateder vyškrtnout je z dějin – a náznaky zženštilosti se skrývají rovněž u řady mužských autorů. V devatenáctém století to vyvolávalo nevoli. Často se tvrdilo, že jenom špatná literatura může být femininní. Alfred Austin v roce 1870 bědoval nad tím, že zatímco velké umění je „mužné“, nyní vládne „zženštilé (*feminine*), ustrašené, úzkoprsé a krotké“ časy, náchylné plodit zženštilou (*feminine*) poezii (Austin 1987: 120, 124; viz Christ 1987; Bristow

<sup>3</sup> [Pozn. překl.: Výraz „queer“ v českém překladu ponecháváme, dáváme do kurziv a užíváme adjektivně, pouze jednou kvůli kontextu překládáme „homosexuál“. „Queerness“ překládáme jako „homosexualita“ a originál uvádíme v závorce. Sinfield používá pojem *queer* do značné míry jako synonymum pro (mužskou) homosexualitu, na druhou stranu však jeho volba naznačuje bohatší významy, zejména na skutečnost, že jde v daném období o nově se konstituující identitu. Obecně je „queer“, „queerness“ pochopitelně širším pojmem než (mužská) homosexualita, neboť zahrnuje i další neheterosexuální identity (lesbickou, bisexuální, transgenderovou, intersexuální apod.).]

<sup>4</sup> [Pozn. překl.: V originále „effeminate“. Výraz překládáme zásadně jako „zženštilý“, přestože ten má v češtině na rozdíl od anglického slova pouze hanlivý význam.]

1990: 93–95, 104–109).<sup>5</sup> Ještě větší znepokojení vyvolával problém ve Spojených státech, kde má mužnost silnější pozici. V polovině devatenáctého století poznamenal módní spisovatel Nathaniel Willis: „Čtenáři jsou ženy. To ženy jsou porotkyněmi každé otázky kromě politiky a obchodu. To ženy někomu přiznávají nebo upírají literární renomé.“ Jak upozorňuje Ann Douglas(ová), Henry James cítil potřebu obhajovat „před čtenáři i před sebou samotným, že beletrii, tradiční doméně žen, má být přiznána veškerá vážnost historie, jež je obvyklou doménou mužů“ (Douglas 1978: 122, 314, *passim*).

Toto znepokojení nelze jednoduše pominout – není totiž náhodné ani okrajové, nýbrž naprosto zásadní. Moderní pojetí poezie se rozvinulo v alternativu vůči středostavovské ideologii utilitarismu a politické ekonomie, trhu a impéria, která v devatenáctém století dominovala. Jak měla být poezie ve vztahu k těmto mocným konceptům definována? Objevily se tři přístupy: vyobcování, inkorporace a marginalizace. Mnozí poezii odmítali jako zbytečnou; z hlediska účinného běhu světa byla nicotná (vyobcování). Jiní požadovali, aby opěvovala obchodní a výrobní pokroky (inkorporace). Třetí a vítězná myšlenka spočívala v tom, že poezie má být povýšena na autonomní vizionářskou oblast, povznese-nou nad ideologii utilitarismu a politické ekonomie, trhu a impéria, v níž mohou být vyjadřovány vytříbené individuální dojmy a duchovní intuice. Toto třetí pojetí nazývám *marginalizace*; pro poezii byl sice žádán transcendentní (apolitický) status, avšak za cenu toho, že bude izolována od hlavních problémů ekonomického a politického života (viz Sinfield 1986: 11–21, 54–55; 1989: 26–30, 39–43, 199–201).

Požadavek, aby byl literatuře přiznán zcela osobitý význam, byl projektem středostavovské disidence.<sup>6</sup> Od konce osmnácté-

ho století, kdy zabírání pozemků, tovární systém a urbanizace přispěly ke vzniku romantického hnutí, se v rámci střední třídy konstituovala opoziční disidentská frakce, vůči hegemonii této třídy zčásti nepřátelská. Tato linie vede od prerafaelitů, estetismu a dekadence a fabiánského hnutí<sup>7</sup> přes modernismus, skupinu Bloomsbury,<sup>8</sup> komunisty ze soukromých škol, leavisismus<sup>9</sup> a novou levici k feminismu a mírovému a ekologickému hnutí. Středostavovská disidence považuje poezii, literaturu, ducha, přírodu, osobní náboženství, intimní a rodinné vztahy za „lidskost“ a staví je nad mechanickou, urbánní, industriální a komerční organizaci moderního světa.

A protože mužnost je oslavována jako inspirace, potvrzení a nutná podmínka obchodu a výroby, zaujímá protestující umění naopak ženskou pozici. Vezměme si slovník Matthewa Arnolda: krása a inteligence (*sweetness and light*) zde stojí proti ignorantům a barbarům, přičemž ti druzí jsou praví muži. Sklon středostavovské společnosti vnímat aristokraty (tj. „barbary“) jako zženštilé Arnolda znejišťuje; uznává, že aristokracie má „talent a šarm“. Tak se to nicméně jeví jenom navenek, toto kouzlo je pouze „vnějškové“ – mnohem hlubším poutem jsou barbaři spojeni s „mužnými sporty“. Rovněž aristokratky, „ženská polovička“, s jejich „okouz-lujícím nadáním“, by byly lepší, kdyby měly „o krapet více duše“ (Arnold 1970: 162, 252–253). Když je postaven před otázku, co má být ženské – zda poezie, nebo aristokracie, volí Arnold poezii.

<sup>7</sup> [Pozn. překl.: Fabiánská společnost, politické hnutí založené v roce 1884 v Londýně, prosazovala pozvolné reformy v duchu demokratického socialismu. Mezi jejími členy byla řada významných spisovatelů jako G. B. Shaw nebo H. G. Wells.]

<sup>8</sup> [Pozn. překl.: Neformální skupina britských umělců a intelektuálů nazvaná podle londýnské čtvrti Bloomsbury; k jejím členům patřili například Virginia Woolf(ová) a její sestra, malířka Vanessa Bell(ová), ekonom John Maynard Keynes nebo spisovatel E. M. Forster.]

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: Anglický literární vědec a kritik F. R. Leavis (1895–1978) výrazně ovlivnil podobu literární vědy a její výuky v anglicky mluvících zemích ve druhé třetině 20. století. Při studiu literatury kladl důraz na podrobnou analýzu textu a hodnocení jeho etických aspektů.]

Literární disidence tak přijímá – většinou velmi opatrně – dotyk ženskosti. Její výzvy k protestu za „lidskost“ jsou založeny na strategickém využití této ženskosti: kultury oproti brutalitě, ducha proti systému, stylu proti účelu a individuálního citění proti donucování. Odtud pochází rčení, že velký spisovatel je androgynní. „Špatného“ pohlaví však nesmí být příliš mnoho, protože to podřívá věrohodnost díla. Finta umělecké disidence spočívá v tom, že si v dostatečné míře přivlastňuje radikální auru androgynie, aniž by to s sebou neslo diskvalifikující stigma.

Literární kultura tedy na zženštilosti závisí a zároveň se od ní potřebuje distancovat. V průběhu devatenáctého století to vyvolalo řadu prapodivných odsudků a diskusí. Charles Kingsley ve svých „Úvahách o Shelley a Byronovi“ (1853) prohlásil, že „doba [...] je zženštilá“, což lze pozorovat na všeobecné oblibě Shelleyho oproti Byronovi. V Byronovi Kingsley vidí „robustního šlechtice hrdého na svoji býčí šíji a boxerské úspěchy, který choval medvědy a buldoky, trénoval řecké rváče u Missolonghi a ,neměl nic proti džbánu piva“; to vše u něj šlo přitom ruku v ruce s rozvinutým mravním citěním. Dnes pochopitelně víme, že Byron měl sexuální vztahy s ženami i muži. Pro nás však není důležité, co dělal nebo nedělal, nýbrž to, jak se literární kultura snažila vymezit vůči nepřijatelné zženštilosti. Negativním protějškem Byrona je podle Kingsleyho Shelley: jeho povaha je „úplně žensky změkčilá (*womanish*), a to nejen její slabé stránky, ale i ty silné. Je něžný a soucitný jako žena, avšak v afektu ječí a kleje jako hysterka. Jeho fyzický odpor k masu a alkoholu, spojený se zálibou v tělesných hrůzách, jsou zvláště ženské“ (Kingsley 1890: 43–44, 47, 51).<sup>10</sup>

Potřebu vymezit přijatelné typy umělecké senzitivity můžeme sledovat na románu W. F. Barryho *New Antigone* [Nová Antigona]. Ústřední postava, Glanville, dává na odiv „vybranost, delikátní, nikoli však zženštilou pečlivost v oblékání“ (Barry 1897: I, 148). Delikátní pečlivost je v pořádku – umělci nejsou jako ostatní muži; nejsou však zženštilí, zdůrazňuje vypravěč. Vybranost je vyvažována zdravým přístupem k životu a umění:

<sup>10</sup> Poděkování za to, že mě na toto pojednání upozornil, patří Davidu Aldersonovi.

byl svobodomyšlný, ironický, a jak napsali kritikové, radostně pohanský. To, co maloval, bylo plné života; života kypícího přes okraj, rázného, odvážného, podnikavého, pro nějž nevyčerpatelné zdroje bytí jsou něčím samozřejmým. Jeho obrazy však v sobě neměly nic smyslného ani přespříliš změkčilého; neprezentovaly radost jako opilství Siléna a tím méně evokovaly *morbidezzu*, ony sinalé, mrtvolné tóny, které svou přehnanou rafinovaností prozrazují, že umělec hledá krásu v úpadku a nechává se okouzlit rozkladem. Glanvilovo umění bylo zdravé; slovy filosofa by mohlo být nazváno takřka optimistickým. (ibid.)

V pasáži je naznačen zápas o hodnoty, kterými by se mělo inspirovat umění i život, a tento zápas je genderovaný: rázný, odvážný, podnikavý a zdravý život stojí proti „smyslné“, „příliš změkčilé“ „kráse v úpadku“.

Zatímco mnoho autorů se snažilo od zženštilosti distancovat nebo s ní váhavě vyjednávali, jedna linie básníků devatenáctého století ji záměrně pěstovala. Tennyson se až do vydání *In Memoriam* nesnažil takovému nařčení bránit. Vybranost výrazu, kultivace mimořádných vjemů a vzývání ženské zkušenosti v jeho rané poezii vyjadřují kritiku brutálně účelové ideologie utilitarismu, politické ekonomie a mechanizované výroby. Nicméně i jeho příznivec v tomto snažení William Johnson Fox pocítoval potřebu jej bránit: „Mnoho těchto básní je milostných; nejsou výrazem bezcitné smyslnosti, chorobné rafinovanosti ani výstředního zbožňování, nýbrž mužné lásky“ (cit. in Sinfield 1986: 138). V polovině století – k velkému znechucení Roberta Browninga – převzali po Tennysonovi pozici ženské zjemnělosti prerafaelité. „Nenávidím zženštilost“ Rosettiho a jeho „školy“, prohlásil, „ty muže, kteří se oblékají jako ženy a používají zastaralé formy a archaickou výslovnost, aby se zdála měkká – jen si představte muže, který říká ,lilie‘ (*lily*)“ (Dellamora 1990: 70; viz Felski 1991).

Ve dvacátém století je skupina Bloomsbury očividným příkladem toho, že někteří muži mohou pozitivně hodnotit ženskost. Když E. M. Forster řekl, že absolventi soukromých škol mají „dobře vyvinutá těla, vyspělou mysl, a zakrnělé srdce“, otevřeně tím

dal přednost ženskému před mužským (Forster 1953 [1936]: 13). V románu *Rodinné sídlo* (1910) proti sobě Forster postavil Wilcoxovy a Schlegelovy. První jsou ztělesněním imperiální a obchodní podnikavosti: vytvářejí bohatství země, ale jsou velmi přízemní, netaktní a nečestní. Schlegelovi reprezentují jemnější senzibilitu: nejsou to stoprocentní Angličané a mají umělecké založení, dar lidského porozumění, upřímnosti i sexuální spontaneity. A jsou ženští. Margaret říká, že jejich domácnost je „ženská“ – „byla beznadějně ženská už za tatínka“, zatímco domácnost Wilcoxových, budovatelů impéria, je „neodvolatelně mužná“ (Forster 1982 [1910]: 45–46; viz Sinfield 1989: 39–47, 60–74). (Obě rodiny patří pochopitelně ke střední třídě: Schlegelovi přiznávají, že žijí z peněz, které vydělají lidé jako Wilcoxovi.) Navzdory patriarchálnímu nátlaku mohla tedy dostatečně sebejistá kulturní formace propagovat zženštilost. Právě tento patriarchální tlak učinil ze zženštilosti dokonalý způsob, jak se vzepřít systému.

### ESTÉTSTVÍ A DEKADENCE

V disidenci zašifrované do estétské zženštilosti spatřoval Wilde svou velkou příležitost. V roce 1876, když mu bylo dvacet, ve svém poznámkovém sešitě pochválil Keatsovu a Swinburnovu „zženštilost, malátnost a smyslnost, což jsou rysy oné ‚vášnivě lidskosti‘, jež tvoří podhoubí pravé poezie“. To však neospravedlňuje Ellmannovu domněnku, že Wilde byl v jistém smyslu vždy *queer*. Wildeův přítel J. E. C. Bodley řekl, že „důvěrné přátelství“ s Walterem Paterem v době jeho oxfordských studií proměnilo Wildea v „krajního estétu“, a tento obrat, dodává Ellmann, byl „v daném kontextu takřka eufemismem pro homosexuála“ (Ellmann 1987: 41, 80). „Takřka eufemismem“: v tom je implicitně obsažena celá moje teze, že každý zde může slyšet něco trochu jiného.

Estétské hnutí vyrůstalo z myšlenek Waltera Patera. Pater psal indiskrétní dopisy jistému studentovi, o kterém se tvrdilo, že provozuje stejnopohlavní aktivity, a některé znaky jeho díla nás udivují tím, jak jsou prosyceny sotva skrývaným homosexuálním cítěním. Jak ovšem upozorňuje Richard Jenkyns, tyto rysy byly pro

většinu jeho tehdejších čtenářů, a možná i pro Patera samotného nerozpoznatelné (Jenkyns 1980: 150, viz též 148–153, 219–221, 225–226, 256–257). Tak jako Johann Winckelmann, o němž Pater píše ve svém eseji z roku 1867, i Pater sám „živil a zesiloval“ svůj helénský temperament „přátelstvími, jež ho vždy přivedla do přímého styku s duchem mládí“ (Pater 1996 [1873]: 178–179). To ovšem z Patera nedělá „skutečného“ homosexuála. Ale i pokud prožíval stejnopohlavní touhu způsobem podobným tomu modernímu, našim cílem není pátrat po jádru sexuality té či oné osoby, ale snažit se rozpoznat kulturní vzorce, jejichž prostřednictvím lidé mohli svou sexualitu chápat. Stejně jako v případě *In Memoriam* musíme mít na paměti, že Pater by nemohl publikovat to, co publikoval, pokud by stejnopohlavní interpretace byla pravděpodobná. Jeho význam nespočívá v jeho možné ukryté či zanořené homosexualitě, nýbrž v tom, že artikuluje rámec, který na podobných kategoriích vůbec nezávisel. Celá jeho argumentace stojí na tom, že řecké umění si není vědomo sexuality ve freudovském smyslu – ještě se jej „nedotkla nemoc ducha“, je prostě jakéhokoli pocitu „nouze nebo poskvrnění nebo hanby“ (ibid.: 152–153, 179).<sup>11</sup> Tyto neduhy, ačkoli byly vždy implicitně přítomné, vstoupily do západního umění teprve později, počínaje tragédií, a poté vzkvétaly v křesťanství. „Krása řeckých soch byla krása bezpohlavní; sochy bohů mají pranepatrné stopy pohlaví. Je zde mravní bezpohlavnost, jakási nechtěná, neúmyslná celistvost přírody, ale s pravou krásou a vlastní výrazností“ (ibid.: 179).<sup>12</sup> Pro Patera je řecké umění základem stejnopohlavní touhy, ale rovněž estetické, bezpohlavní vyrovnanosti. Estetismus tedy nezastupuje – jak se později předpokládalo – stejnopohlavní touhu: vytváří ji, ale v „asexuální“ podobě.

Paterova teorie posloužila k upevnění strukturálního rozporu, který byl v klasických studiích přítomný od Winckelmanna: usměrňovala stejnopohlavní touhu, a současně se od zájmu o ni distancovala. V klíčovém momentu románu Mary Renault(ové)

<sup>11</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

<sup>12</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

*The Charioteer* [Vozataj] (1953) se Laurie, který ukazuje Andrewovi svůj výtisk Platónova *Faidra*, přiblíží odhalení, ale pak ucouvne. „Tenhle jsem nečetl,“ říká Andrew. „Na chvíli jsem měl dojem, že to je *Faidón*, toho jsme probírali ve škole.“ *Faidón* byl na rozdíl od *Faidra* neškodný text. „O čem to je?“ zeptá se Andrew a poskytne tak Lauriemu druhou šanci vše odhalit, nebo zatajit: „No, hlavně o zákonech rétoriky“ (Renault 1990 [1953]: 114). Některé Platónovy texty byly přijatelné, zatímco jiné nikoli, stejně jako existovaly vhodné i nepřijatelné způsoby, jak o nich hovořit. [...] <sup>13</sup>

Estét byl nepochybně vnímán jako zženštilý – domnívám se ale, že obvykle nikoli jako homosexuální. To byla zatím jen možnost, pro některé aktuálnější než pro jiné; hlavní pohnutkou však zůstával přehnaný zájem o ženy. George du Maurier etabloval obraz estéta v sérii svých kreslených vtipů vycházejících v časopise *Punch* v letech 1880–1881 a původně mířících hlavně na Swinburna. Právě zde se patrně inspiroval Wilde. Ze čtyř příkladů přetištěných Martinem Fidem v jeho knize *Oscar Wilde* využívá jen jeden obav z homosexuality. Umělec Maudle, postava podobná v mnohém Wildeovi, říká paní Brownové, jak překrásný je její syn, který se chce stát umělcem. „Proč by se musel něčím stávat,“ ptá se Maudle, „proč ho prostě jen nenechat navždy *Krásně Existovat*?“ Text končí slovy: „*Paní Brownová se rozhoduje, že její syn za žádných okolností nebude studovat umění u Maudla*“ (Fido 1973: 31; viz Ormond 1969: kap. 7). Tento odmítavý postoj ovšem zmírňuje fakt, že paní Brownová je výše charakterizována jako „venkovská husa“, což naznačuje, že vzdělanější žena by se tak neznepokojovala. Dva vtipy čtenáře vyzývají, aby se zabýval sexuální potenci estéta. V jednom odmítá ochablá postava nabídku jít si zaplavat: „Ne, děkuji. Nikdy se nekoupu. Vždycky se ve vodě vidím strašně zkrácený, víte?“ V dalším nevěsta se ženichem obdivují pěknou čínskou čajovou konvici: „Je to vrcholný kousek, nemám pravdu?“ ptá se poněkud malátný ženich zaníceně. „Ach, Algernone, pozvedněme se také tak!“ zvolá ona a upírá oči na hubičku konvice. Ani jeden z těchto vtipů nenaznačuje homosexualitu. Čtvrtý

<sup>13</sup> [Pozn. překl.: Vypouštíme zde odkaz na kapitolu 6 Sinfieldovy knihy.]

pak zobrazuje estétského básníka jako objekt přehnaného obdivu žen z vyšší společnosti.

Thomas Wentworth Higginson, puritánský ministr z Nové Anglie a bojovník za volební právo žen, ve své recenzi Wildeových *Básní* (*Poems*, 1882) kritizuje nikoli to, že by se Wilde mohl zajímat o muže, ale skutečnost, že jeho úpadkové psaní je tak přitažlivé pro „ženy vyššího společenského postavení“. Higginson po ženách požaduje, aby byly „strážkyněmi veřejné čistoty“, tyto básně ovšem obsahují „prohřešky proti dobrým mravům“ (Beckson 1970: 51).<sup>14</sup> Higginson pak Wildea srovnává s Whitmanem, nikoli však přímočaře. Whitman se může zdát mužný, ale jeho poezie zní „dutě“, protože „nikdy sám nenaslouchal potřebám doby“. Stejně tak Wilde, právě když Irsko „potřebuje každou bystrou hlavu a statečné srdce, které se v něm kdy zrodilo“, raději „přepluje Atlantik a pózuje v dámských budoárech nebo skládá chlípné básně, které jejich návštěvnice musí diskrétně ignorovat“ (to by sir Philip Sidney nikdy neudělal). Je tu však rozdíl: „Whitmanovy přečiny vyrůstají z něčeho jiného a není potřeba se jim zde podrobněji věnovat. Pan Wilde může hovořit o Řecku, ale na jeho básních není řeckého nic.“ Higginson tvrdí, že psát náruživě a v „řeckém duchu“ o vzájemných poutech mezi muži tak jako Whitman je problematické – přináší to nevhodné stejnopohlavní ozvuky. Ale být zženštilý (*feminine*) je zcela nepřijatelné – protože to znamená zabývat se příliš ženami. Higginson sám se hrdě hlásil k vášnivým přátelstvím a možná právě proto se těmto otázkám věnuje (Katz 1978: 673; Martin 1989: 179–181). Netvrdím, že v tomto období nevznikají kolem estétství a homosexuality žádné rozpaky, ale že bychom zde měli vidět spíš zmatenost než zakrývání. Ellmannův výraz „takřka eufemismus“ naznačuje (nebo *takřka* naznačuje!), že tito lidé sdíleli náš konceptuální rámec a my jen musíme jejich

<sup>14</sup> Recenze vyšla v bostonském *Woman's Journal*. Patricia Flanagan Behrendt (ová) (1991: 31–32) přechází Higginsonovo rozlišení mezi Wildem a Whitmanem a prohlašuje, že Higginson a Bierce se ohrazují proti „homoerotické smyslnosti“. Regenia Gagnier (ová) (1987: 141–144) poukazuje na obecné směřování pohlaví a genderu v anglickém estetickém hnutí.



výroky dekódovat, stejně jako to údajně dělali jejich tehdejší čtenáři. Jenže oni naopak na náš rámec poprvé narazili a právě zmatenost, která tím vznikla, je nejvíce zajímavá.

Opereta *Patience or Bunthorne's Bride* [Patience aneb Bunthorova nevěsta], jejíž libreto napsal W. S. Gilbert v roce 1881, pojednává o sexuálním životě estéta. Básník Bunthorne je vášnivě zamilovaný do mlékařky Patience, a opovrhuje proto zbožňováním dvaceti láskou chorých dívek v „citovém zřasení“ (Gilbert 1910: 93).<sup>15</sup> Vzniká tak statická situace, a proto se na scéně objevuje druhý estétský básník, Grosvenor, který se dámám také zalíbí. Bunthorne si stěžuje: „Dívky za mnou šly, kamkoli jsem se pohnul, a teď jdou jen za ním!“ (ibid.: 119). Estétský básník je tedy lamačem ženských srdcí: touží po ženách a ženy touží po něm. Nikdo se nezajímá o dragouny, kteří zachraňují situaci tak, že zahodí uniformy, obléknou se jako básníci a zaujmou estétské pózy, ovšem „prkenně, nuceně a neohrabaně“ (ibid.: 121). Hlavní smysl toho všeho je, že zženštilí muži to se ženami umí lépe než ti mužní.

Kritikové našli v *Patience* jednu stejnopohlavní narážku:

Then a sentimental passion of a vegetable fashion must excite your  
languid spleen,  
An attachment à la Plato for a bashful young potato, or a not-too  
French French bean.  
(ibid.: 103; srov. Reade 1970: 31)<sup>16</sup>

Domnívám se, že není žádný důvod spojovat stejnopohlavní touhu se zeleninou; verše říkají jen tolik, že by někdo mohl milovat zeleninu, a to pouze platonickým – nesexuálním, bezkrevným – způsobem; proto „ne příliš francouzským“ (*not-too-French*), tedy ne moc vilným. Zpochybňuje se vážnost citů estéta, nevyřčeným

<sup>15</sup> Shodují se zde s Edem Cohenem (1993: 136).

<sup>16</sup> [Pozn. překl.: Verše obsahují těžko přeložitelné dvojsmysly a vnitřní rýmy: „Cítová vášeň k oplodí vpraví jiskru do vašeho splínu, / náklonnost à la Platón k upejpavému jablíčku nebo nepřítis vilné fazolce.“]

motivem je ale narcismus, nikoli homoerotismus – míněn je Platón jako zastánce ideálního světa. Grosvenor tak obdivuje sám sebe v zrcadle a Bunthorne říká, že touží po obdivu (Gilbert 1910: 124). V závěru Bunthorne láskyplně zírá na lilii a jako jediný zůstává bez partnerky: v jeho pletkách se ženami je totiž něco sebe-destruktivního. Freudovský vzorec spojující narcismus s homosexualitou však teprve čeká na své vytvoření. Pozoruhodnější je, že celá scéna má rysy toho, co bychom dnes nazvali *camp*<sup>17</sup> – zvláště pak údajně mužní zpívající a tančící dragouni. Ve svých uniformách působí marnivě a nabubřele a stejný je jejich vztah k ženám; ani oni se nezdají být příliš mužní. Estétská zženštilost se tedy neomezuje na estéty.

George Bernard Shaw projevuje stejnou zálibu v nabourávání jednoduchých kategorií v *Candidě*, napsané v letech 1894–1895, tedy v předvečer procesů s Wildem. Marchbanks je stereotypem zženštilého básníka:

Je to zvláštní, plachý osmnáctiletý jinoch, slabý, zženštilý, jemného hlasu, uštvaneho zmučeného výrazu a bázlivých způsobů, jak se jimi projevuje bolestivá citlivost velice bystré a rychlé chápavosti v mládí, kdy charakter nevyrostl dosud v plnou sílu. [...] Je tak neobyčejný, že je skoro až nezemský; pro prozaické lidi je v této nezemskosti cosi nezdравého, stejně jako pro poetické lidi cosi andělského. Jeho oblek je zcela anarchický. (Shaw 1955 [1894]: 27–28)<sup>18</sup>

Ve hře zápasí Marchbanks o lásku Candidy; jeho rivalem je její konvenčně mužný manžel. Candida nakonec volí manžela – ovšem nikoli pro jeho mužnou sílu, ale naopak proto, že je z těch dvou slabší, a více ji proto potřebuje. Shawovský paradox spočívá v tom, že nevyzrálý Marchbanks se svou přehnanou oddaností je

<sup>17</sup> [Pozn. překl.: Pojem *camp* označuje cílenou, ironickou zálibu v umělosti, přehnanosti a kýčovitosti; původně byl spojován zejména s homosexuální subkulturou. Jeho nejznámější analýzu podala Susan Sontag (ová) v „Poznámkách o fenoménu *camp*“ (1964, česky 2000).]

<sup>18</sup> Za připomenutí *Candidy* vděčím svému bratru Markovi. [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

jako muž silnější. Zženštilý básník tak slouží jako kritika maskulinní cílevědomosti.

Richard Dellamora (1990: 199) uvádí, že „v devatenáctém století výraz ‚zženštilost‘ užitý jako urážka často konotuje touhu mužů po mužích“. „Často“ však nesmí být chápáno v tom smyslu, že zženštilost byla běžně interpretována jako znak stejnopohlavní touhy nebo naopak. Pro určité lidi v některých kontextech tomu tak *mohlo* být, rozhodně však nešlo o neochvějnou korelaci. Henry Labouchère (zastánce kriminalizace stejnopohlavního styku v soukromí z roku 1885) se v červenci 1883 obrátil proti Wildeovi a psal o něm jako o „bezpohlavním mladíkovi“ z Oxfordu a „zženštilém frázistovi“. Zde se už skoro, ne ovšem bezvýhradně spojuje estétství se stejnopohlavní touhou. Něco úplně jiného měl ale Labouchère na mysli o osmnáct měsíců dřív, když pomáhal propagovat Wildeovo americké turné. Tehdy v třístránkovém článku prohlašoval, že vyhraněné estétství může být právě tím, co Amerika potřebuje jako protijed proti svému nezřízenému materialismu (Ellmann 1987: 149, 226). Zženštilost tedy byla stále flexibilní a mohla homosexualitu odmítat stejně jako naznačovat.

Také dekadence prodlévá a chvěje se na pokraji homosexuality.<sup>19</sup> Cesare Lombroso ve své knize *Genio e folia* (*Génius a šílenství*, 1864, angl. *The Man of Genius*, 1894) tvrdí, že dědičnou degenerací je možné vysvětlit nejrůznější jevy, což bylo příhodné i pro vnímání výstřední aristokratické zženštilosti. Wilde si s touto myšlenkou pohrává v *Ideálním manželovi* (1895), když se Lady Markbyová ptá: „Jápkak se daří vévodovi, drahá vévodkyně? S rozumem to má asi pořád pošpatnělé, že? Dalo se to ovšem čekat. Jeho otec na tom byl stejně. Inu, není nad rasu, vidíte?“ (Wilde 1977 [1895]: 7). V románu Jorise Karla Huysmanse *Naruby* (*A rebours*, 1884; angl. *Against the Grain*, 1922, nebo též *Against Nature*) si des Esseintes, šlechtic ze starého rodu, pořídí nový dům, který nechá

exoticky vyzdobit, a začne se výstředně oblékat a předvádět. Později se z něho stává samotář a za své peníze si dopřává nákladné úpravy interiérů a estetické požitky, s mezidobími erotické zhýralosti. Jde z výstřednosti do výstřednosti, pohrdá všemi, překračuje uznávané normy, vyhledává silné tělesné vzruchy, podléhá hypochondrii, zabývá se uměním a literaturou (jejímiž vrcholnými podobami jsou Baudelaire a Mallarmé), pěstuje religiozitu a vše nakonec vyústí v jeho fyzické a duševní zhroucení. Na základě toho se zdá, že estétství vyrůstá z úpadku aristokracie. Degenerace nicméně v *Naruby* získává určité oprávnění – ztělesňuje horečnou, romantickou, bohémskou a aristokratickou náruživost vůči životu: „Místy snad čtenář zaváhal, jestli se probírá duchovní extází nějakého středověkého mnicha, nebo chorobným doznáním současného hříšníka,“ říká vypravěč Doriana Graye (Wilde 2011 [1890]: 136). *Naruby* tedy v důsledku dává přednost dekadenci před obhroublostí. Román vrcholí konstatováním, že zatímco „zpitomělí potomci starých plemen“ nikdy neměli dostatek „zlat[a], aby si mohli koupit všelijaká ta venerická uhranutí“ (Huysmans 1979 [1884]: 278), nová aristokracie peněz je ještě horší, což vede k „potlačení jakékoli inteligence, negac[i] jakékoli poctivosti, smrt[i] veškerého umění“ (ibid.: 283).

*Degenerace* (*Entartung*, 1892) Maxe Nordaua žádný spodní tón uznání pro dekadenta nepřipouští. Nordau věří, že společnost by měla být organismem tvořeným výkonnými buňkami. Slovo „dekadence“, prohlašuje, „označuje stav společnosti, která produkuje příliš mnoho jedinců nezpůsobilých čelit výzvám běžného života“; jsou to „nepřátelé všech společenských institucí, které nechápou a jimž se nedokážou přizpůsobit“ (Nordau 1896a [1892]: 301; viz Gagnier 1987: 147–153). Degenerace je spojována se zahálkou, nemorálností, aristokracií a estétstvím. Tyto teze Nordau podepírá tím, že postuluje vztah mezi genialitou a šílenstvím. Stěžuje si hlavně na to, že degenerace se těší zvrhlé podpoře soudobé literatury: „Degenerovaní nejsou vždy jen zločinci, prostitutky, anarchisté či vyslovení blázni, často to jsou spisovatelé a umělci“ (Nordau 1896a [1892]: vii). Provinilci tvoří pozoruhodné spektrum – Wagner, Tolstoj, Ibsen, Nietzsche, Zola. Huysmansův

<sup>19</sup> [Pozn. překl.: Jedná se o aluzi na všeobecně známý hymnus Isaaca Wattse z roku 1709, začínající slovy „There is a land of pure delight“ (Je země čistě radosti). Verš této básně, který je zde doslova citován, zní v originálu „And linger, trembling on the brink“.]

des Esseintes je jasný případ – „po fyzické stránce chudokrevný a nervózní muž slabé konstituce, dědic všech nedostatků a úpadkových rysů vyčerpané rasy“, píše Nordau (ibid.: 302). Wildeovi jakožto nejvýznamnějšímu anglickému estétovi, jehož životním ideálem je nečinnost, je věnována samostatná kapitola (ibid.: 317–322).

Kritické výhrady vůči degeneraci nezůstaly bez odezvy. V roce 1889 vyšel v časopise *Spectator* článek, který se zabýval nařčením, že z mladých mužů, kteří hrají „dámské“ hry jako tenis, se stávají „slaboši“. Dopisy na toto téma předtím otiskl *Standard*. Autor s odvoláním na medicínu přiznává, že „skoro v každé větší rodině najdeme dítě, které by podle čistě evolučních zákonitostí nemohlo přežít, a když dosáhne dvacítky, tak se pochopitelně vyhýbá jakékoli výraznější námaze“. Někteří tito nešťastníci mají sklony k „trestuhodné lenosti“, typické jinak pro „divochy“, a k „sobeckému smyslnému životu“. Autor článku však věří v životaschopnost mladých lidí a poznamenává, že tenis, přestože dává příležitost ke zbytečnému flirtování, přece jen vyžaduje námahu. A dále, „většina takovýchto ‚slabochů‘ najde ve světě své platné místo, zabývají se snazší či intelektuálně zaměřenou prací a tím, že po sobě zanechají potomstvo s intelektuálními sklony, prospějí lidskému rodu, který, a to je třeba připomenout, se rád vrací zpátky k animálnosti“ (*Spectator* 1889). Stejně jako Arnold a Wilde (každý jinou měrou) tedy autor článku vyzdvihuje kulturu před obchodem a výrobou tím, že oceňuje prvek zženštilosti.

V diskusi o dekadenci je stejnopohlavní touha stále jen vedlejším a pochybným aspektem. V románu *Naruby* je „zženštilost [...] mužských příslušníků [des Esseintesova rodu]“ zásadním faktorem, stále však není zřetelně odlišena od závislosti na ženách nebo zhýralosti obecně (Huysmans 1979 [1884]: 29). Při jednom ze svých odvážných kousků (interiéry jsou už přezdobené) s sebou des Esseintes vezme do nevěstince hocha z ulice. Majitelka naznačuje, že jeho zájem o chlapce je sexuální: „Jsi vedle; naprosto vedle“, reaguje des Esseintes (ibid.: 111). Jeho záměrem je udělat z chlapce vraha tím, že v něm vzbudí choutky, které pak sám nebude schopen uspokojit. Des Esseintes se stále více nudí a sex

se objevuje častěji. Věnuje se cirkusové artistce; spatřuje u ní „hbité a energické půvaby mužství“ a zajde tak daleko, že „zač[ne] mít nakonec dojem, že on sám se naproti tomu zase poženšťuje“ (ibid.: 148). Akrobatka je však zklamáním: „neprojevovala nic z oněch atletických brutalit, jejichž představa v něm vzbuzovala touhu smíšenou se strachem“, takže „neodvratně zapadl opět do své mužské role, na okamžik pozapomenuté; dojmy zženštilosti, slabosti, jakési kupované ochrany, ba i strachu zase zmizely“ (ibid.: 179–180). Zcela zvláštní moment však přichází, když ho na ulici osloví zženštilý hoch. Prohlašuje sice, že nic takového nehledal, nicméně je fascinován:

Chvillemi si pohlíželi navzájem tváří v tvář, potom mladík sklopil oči a přitočil se blíž; jeho paže se brzy dotýkala paže des Esseintovy, a ten zvolnil krok a zamyšleně pozoroval houpavý krok mladíkův.

A z tohoto náhodného setkání se zrodilo nedůvěřivé přátelství, které se prodlužovalo po celé měsíce; des Esseintes na ně nebyl s to pomyslet bez zachvění; nikdy se ještě neuvázal ve svůdnější a imperativnější podruží; nikdy také nepoznal podobné nebezpečí, nikdy se také necítil bolestněji uspokojený.

Uprostřed těch vyvstávajících vzpomínek, které ho obléhaly v jeho samotě, vzpomínka na tuto vzájemnou náklonnost dominovala nad všemi ostatními. (ibid.: 155)

Jde přesně o onen protiklad, o němž jsem se zmiňoval výše<sup>20</sup> s odkazem na článek Michaela Reye (1988: 189), který ukazuje, že u aristokrata se na rozdíl od prostituta z nižší třídy zženštilost považuje za přípustnou. Des Esseintes je jen zženštilý, ale „mladíkův houpavý krok“ signalizuje stejnopohlavní zájem. Obecně vzato, des Esseintes se v *Naruby* zaplétá do stejnopohlavní touhy jen tehdy, když si to sám zvolí. Uvedená epizoda se jeví jako jeho nejhorší zhýralost, vrcholný článek jeho dekadentního estétství.

<sup>20</sup> [Pozn. překl.: V kapitole 2 „Uses of Effeminacy“ (Využívání zženštilosti), s. 25–51, konkrétně s. 40–41.]

Rozhodně však není *queer* osobností v tom smyslu, jak se konstitovala během procesů s Wildem.

Ani Nordau, který tak horlivě poukazuje na zkaženost dekadentního estétství, se skoro vůbec nezabývá stejnopohlavními praktikami. „Neřest“ podle něj „vzhlíží jako ke svým ztělesněním k Sodomě a Lesbu, k Modrovousovu hradu a k místnosti pro služby z „božské“ *Justiny* markýze de Sade“ (Nordau 1896a [1892]: 13). Sodomě a Lesbu nicméně věnuje *jedinou větu*: tvoří jednu položku v odstavci *Degenerace* obsahujícím seznam různorodých typů chování nebo postojů – včetně například zoofilie, „přehnané lásky ke zvířatům“ (ibid.: 315). Neuvádí žádný argument ani příklad týkající se stejnopohlavní touhy. Wilde kritizuje, ale ne za podobné věci. Z utilitaristického hlediska napadá jeho estétský oděv, protože náležitou funkcí ozdob je přitahovat opačné pohlaví, zatímco Wildeův „podivný kostým [...] vzbuzuje namísto souhlasu nechuť“ (ibid.: 318). Tím, že Wilde ignoruje imperativ, aby se každé pohlaví oblékalo s cílem zaujmout pohlaví opačné, se vyčleňuje z normální sexuality, nezařazuje se tím ale do jiné její sféry. Zženštilost tu znamená bezúčelnost typickou pro zahálčivou třídu a její zvrácené potvrzení v estétství, těžko však stejnopohlavní touhu. John Stokes (1989: 26) je velmi obezřetný, když poznamenává, že „morbidnost“, ústřední pojem dekadence, „byla někdy také provokativním eufemismem pro homosexualitu“; příklad, který cituje, je z roku 1905.

Ellmann (1987: 471) tvrdí, že anglické vydání *Degenerace* (1895) „zneužilo Wildeova případu“, nicméně toto dlouhé dílo se muselo začít překládat už před začátkem procesů. Příležitost poukázat na Wildeovu homosexualitu se naskytla v novém německém vydání z roku 1896, jediným relevantním doplňkem je však tato poznámka:

Čtenáři budou jistě znát šokující osud, který tohoto nešťastného muže postihl v roce 1895. Nejráději bych se o Oscaru Wildeovi vůbec nezmiňoval, aby nevznikl dojem, že vítězně pokládám nohu na toho, kdo už přemožený leží na zemi. Třebaže však byl odsouzen k těžkým pracím (doslova: „k těžkému žaláři“) a Angličané vykazali jeho hry ze svých

divadel a knihy z obchodů, vymazat jeho jméno z historie společnosti naší doby není tak snadné. Oscar Wilde zůstává nejpoučňevším ztělesněním oné mentality (*Denkweise*), která sehrála jistou roli v moderním duchovním životě a kterou doposud vítá nemalý počet degenerovaných a jejich napodobitelů. Proto nebylo možné minout jej v tichosti a s odvráceným pohledem. (Nordau 1896b [1892]: II, 131–133)<sup>21</sup>

Nezdá se, že by Nordaua Wildeův osud překvapoval, neříká však ani „Vždyť jsem vám to povídal!“ – co se Wildeovi přihodilo, je „šokující“ a „nešťastné“. Kapitulu v knize ponechal *navzdory* vyjádření Wildeovy homosexuality kvůli významu jeho děl. Nemusíme věřit, že je Nordau zcela upřímný, evidentně však homosexualitu nepovažuje za ústřední aspekt svého tématu – dekadence.

Odpor vůči zženštilému estétství a dekadenci nebyl bezdůvodný. Wildeovi a dalším se v jistých kruzích na okamžik povedlo vytvořit okolo sebe disidentní kulturní formaci. Mužná průmyslová a imperiální účelovost byla zpochybněna zahálčivostí a amoralností, které vyhlásily primát umění a privilegované třídy. Umění, vystavené názorům, že je zbytečné nebo že by mělo přijmout služebnou roli, tedy získalo účinný politický rozměr. Zaplatilo za to svým spojením s třídou, jejíž vliv stále slábl, a estétstvím, pohrdajícím jasnou politickou odpovědností.

## PORTRÉTOVÁNÍ DORIANA GRAYE

Wildeovo sebeutváření (*self-fashioning*) prošlo dvěma fázemi. Do svého návratu ze Spojených států v roce 1882 zdůrazňoval ve svém oblékání estétství, pak zaujal pozici dandyho. Tento posun, od estéta k dandymu, odpovídá změně v třídním určení. Estét – jak je zřejmé z *Patience* a *Candidy* – je v podstatě bohém. Žije na okraji společnosti; jeho povýšenost rozčiluje dragouny. Avšak (údajně) zženštilost estéta nabízela i další možnost: spojení s (údajnou)

<sup>21</sup> Srov. Cohen 1993: 15–18: narážky na Wilde se mohou vyskytovat v britských recenzích *Degenerace* – po procesech. [Pozn. překl.: Vycházíme z anglického překladu *Degenerace*.]

zženštilostí zahálčivé třídy. U Huysmanse je toto spojení zjevné, Nordau je kritizuje. Pro Wildea to byla velká příležitost: spojení umění a zahálčivé třídy v opozici k ignorantské mužné praktičnosti střední třídy. Základem tohoto vztahu byla neužitečnost a nemorálnost, a především postoj, který je propojoval prostřednictvím představy bezpracné zahálky: zženštilost. Pro reverenda Richarda A. Armstronga byla tato kombinace velmi účinná. Horlil proti „autorům elegantní, nablýskané literatury, která leží na stole v salonech, bez povšimnutí přechází zlo a neřest považuje za něco půvabného a ctnostného [...]“. Hrají se divadelní hry, vynášené vysokou společností a módou, které dívčí cudnosti a mužské čistotě uštěďrují smrtelnou ránu“ (Armstrong 1885: 10).

Wilde si musel uvědomovat, že zahálčivá dekadence je pro umělce slibnější základna než bohémská izolace. „Nejlepší literaturu vždy píšou ti, kteří si tím nemusí vydělávat na svůj denní chléb,“ napsal jednomu adeptovi literatury, „a nejvyšší forma literatury, poezie, nepřináší svému pěvci žádné bohatství“ (Wilde 1962: 179). Regenia Gagnier(ová) v tom vidí klíč k Wildeovu vystupování: „Pozdně viktoriánský dandy ve Wildeových dílech a v jeho chování je lidským protějškem estetismu v umění; je to člověk stranící se života, živoucí protest proti vulgárnosti a účelovosti“ (Gagnier 1987: 7). Wilde – poněkud paradoxně – vyvinul velké úsilí, aby se k tomuto stavu dopracoval. „Podmínkou dokonalosti je zahálka,“ prohlásil; „Dandysmus je vyhlášením absolutní modernosti Krávy.“<sup>22</sup> Estétský kritik v jeho pojetí vyznívá jako idealizovaná verze zahálčivého gentlemana: „Estétský kritik, klidný, na sebe soustředěný a dokonalý, pozoruje život, a žádný náhodou vystřelený šíp nemůže proniknout šterbinami jeho brnění. Alespoň on je v bezpečí. Objevil, jak žít“ (Wilde 1994 [1891]: 82).<sup>23</sup> Obranný tón posledního citátu naznačuje, že šlo o odvážný podnik.

<sup>22</sup> Wilde 1966: 1206 – „Phrases and Philosophies for the Use of the Young“ [Sentence a názory pro mladé lidi]; 1204 – „A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated“ [Několik maxim k poučení nadměrně vzdělaných].

<sup>23</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

Většina aristokratů se samozřejmě o umění nezajímala, snad vyjma okázalé spotřeby. Plně je zaměstnávalo rozkazování lidem okolo (zaujímalí různé odpovědné pozice), lov, střelba, rybaření a péče o nemovitosti (často prostřednictvím výhodných sňatků nebo zaváděním moderních obchodních metod). Onoho průniku mezi uměním a společenskou třídou dosahoval Wilde hlavně prostřednictvím své teorie a zobrazováním zahálky, citlivosti, luxusu, bezstarostnosti a přirozené nadřazenosti. Tuto myšlenku můžeme ve stavu zrodu sledovat v *Obraze Doriana Graye* (1890).

Umělec, Basil Hallward, zde není líčen jako dandy nebo zženštilý (i když má štíhlé ruce, což je údajně pro umělce příznačné): v umění i v životě je ve skutečnosti zcela seriózní. Ztělesňuje předwildeovskou představu vážného a upřímného umělce. Tvrdí, že Dorian je pro něj „pouze umělecký námět“ (Wilde 1971 [1890]: 20),<sup>24</sup> a hořekuje nad tím, že není schopen přimět ho k lepšímu životu.<sup>25</sup> To staví Hallwarda do naprostého protikladu k dandymu – Wottonovi. První z nich tedy hlásá umění a druhý bezstarostnou zahálku. Ani jeden v sobě nespojuje obojí, jak to postuloval Wilde. Zdá se, že této nové kombinace má být dosaženo v Dorianovi. Právě on tvoří třetí článek, který umění a zahálku propojuje. Je to Dorian, kdo prohlašuje: „Zákony vybrané společnosti totiž jsou – nebo by měly být – ve shodě se zákony umění. Forma je naprosto zásadní“ (Wilde 2011 [1890]: 153). „Tvým uměním byl život. Ty ses zhudebnil. Tvé dny jsou tvé sonety,“ říká mu Wotton (ibid.: 230). Mnozí mladí muži „viděli nebo si přinejmenším přáli vidět“ v Dorianovi „ono ukázkové ztělesnění typu, o němž tak často snili v dobách, které strávili v Etonu či v Oxfordu – typu, v němž se údajně snoubily přednosti vzdělaného člověka s veškerým půvabem, vybraností a dokonalými způsoby světoobčana“ (ibid.: 139).

<sup>24</sup> [Pozn. překl.: V celém textu citujeme z *Obrazu Doriana Graye* v překladu Kateřiny Hilské (Wilde 2011 [1890]), pouze na tomto jednom místě se držíme staršího překladu Jiřího Zdeňka Nováka (Wilde 1971 [1890]), a to pro jeho větší významovou adekvátnost v kontextu Sinfieldovy argumentace. K. Hilská překládá „hnací síla“ (Wilde 2011 [1890]: 17).]

<sup>25</sup> Hallwardova vyznání oddanosti Dorianovi Wilde poněkud zmírnil, když text z původní časopisecké verze upravoval pro knižní vydání (Bartlett 1988: 112).

„Nebo si přinejmenším přáli vidět,“ je důležité upřesnění. Dorian totiž ve skutečnosti není tou nenuceně uhlazenou osobou, jak si představují ostatní postavy – o nic víc, než jí později byl zběsilý Alfred Douglas.

Camille Paglia(ová) (1990: 518) tvrdí, že „Dorian se stává lordem Henrym“: představuje si jakousi zlověstnou sílu zapříčiňující „vznik homosexuality“. Dandyovské manipulování mladými muži však u Wildea skoro nikdy není úspěšné. Wotton po Dorianovi požaduje, aby přijal za svůj „nový hédonismus“ (Wilde 2011 [1890]: 29), ten se ale hloupě zblázní do Sibily Vaneové, a když ji opustí, pronásleduje ho pocit viny. Jeho potíže pramení z citové nezřízenosti a nedostatku inteligence a sebekontroly, nikoli z estétství nebo nemorálnosti. Obraz zachycuje jeho provinění, nemá ale nad nimi kontrolu, pouze zabraňuje tomu, aby se na něm projevila tělesně. I když tedy Dorian Hallwarda zdánlivě odmítá, zachovává si duševní náruživost; proto nemůže snést, že má Hallward zůstat naživu. To není ona bezstarostnost, kterou ztělesňuje Wotton a kterou chtěl v osobě Doriana spojit s uměním. Vražda, poznamenává Wotton, „je vždycky pomýlená záležitost. Člověk by nikdy neměl dělat nic, o čem pak nemůže vyprávět po večeři“ (ibid.: 226). Dorian se žene do katastrofy ne proto, že odvrhl morální konvence, ale protože ho nadále ovládají. O spojení umění a zahálky se sice mluví, ale dosaženo jej není.

Aby toto téma zpracoval, nepotřebuje Wilde žádnou homosexuální postavu – to je jádro mé dosavadní argumentace. Na průsečíku estétství, dekadence a zahálky, který Wilde sledoval, je to jen pominutelný přídavek. V *Dorianu Grayovi* nikdo takový není – přestože, jak ukáží za chvíli, je celá kniha prostoupená *queer* duchem. Lord Wotton je aristokraticky dekadentní a má na Doriana onen zvláštní vliv, který zápletku udržuje v chodu, sexuálně se však zajímá o ženy (ibid.: 110–112). Basil Hallward je do Doriana zamilovaný, ale zřetelně ne v erotickém smyslu:

Láska, kterou k němu Basil choval – neboť to očividně byla láska –, v sobě neměla nic, co by nebylo šlechetné nebo intelektuální. Nebyl

to pouhý fyzický obdiv ke kráse, zprostředkovaný smysly a pomíjející, jakmile se smysly nasytí. Byla to láska, jakou poznal Michelangelo nebo Montaigne či Winckelmann, a nakonec i sám Shakespeare. (ibid.: 129)

Mohli bychom tyto řádky číst jednoduše jako zakódovanou narážku na homosexualitu (*queerness*), ale Dorian dodává: „Ano, Basil by ho mohl zachránit“ (ibid.). To je teorie, kterou Pater čerpá z Winckelmanna: stejnopohlavní milenec je přesným opakem erotické smyslnosti – Dorian zabíjí Hallwarda, protože se nedokáže vypořádat s jeho neochvějnou mravností. Pozorní kritikové si toho všimli. „To, že by Dorian mohl mít s lordem Henrym nebo se svým portrétistou Basilem Hallwardem sexuální poměr,“ píše Hans Mayer (1984: 223), „text vylučuje.“ Dellamora (1990: 207–208) pak poznamenává, že Dorianovo prostředí je spíše homosociální než homosexuální.

Hallward má ke stejnopohlavní touze nejbližší a je umělec, nacházíme zde tedy jednu z korelací wildeovského *queer* obrazu. Je však také idealista a moralista. Ostatní faktory jsou situovány jinde – nemorální zhýralost (Dorian) a amorální bezstarostná zahálka (Wotton). *Queer* obraz odmítá držet pohromadě – odmítá naplnit naše očekávání, že zde musí být nějaká postava, jež by odpovídala wildeovskému obrazu, vzniklému ve dvacátém století. To je originální posun a je zajímavější než obecně rozšířená představa, že Dorian musí být nějakým způsobem stejný jako dnešní gayové.

Dorian je zobrazen (v kapitole 11) jako následovník zhýralých dobrodružství Huysmansova hrdiny z *Naruby*, nenacházíme však zmínku o ničem, co by odpovídalo des Esseintesovým stejnopohlavním zkušenostem. Je obviňován z toho, že zničil pověst mnoha žen a zkazil mladé muže, přestupek jednoho z nich ale spočívá v tom, že si „přivedl manželku z ulice“ (Wilde 2011 [1890]: 162), a jiný se zase dopustil podvodu. Podle svých vlastních slov Wilde chtěl „obklopit Doriana Graye atmosférou mravního rozkladu. Jinak by příběh neměl žádný smysl a zápleтка by nedostala žádný impuls. Cílem bylo zachovat tuto atmosféru mlhavou,

nejistou a fascinující“.<sup>26</sup> To pochopitelně nijak nevylučuje stejno-pohlavní touhu, na druhou stranu to však nepomáhá ani k bezpečnému určení Dorianovy neřesti. Mayer (1984: 223–224) se domnívá, že spíše než o homosexualitu jde o drogy; podle Shonwalter(ové) (1991: 177) to, co se děje obrazu, napovídá, že se jedná o pohlavní chorobu (což je podle ní problém charakteristický pro homosexuály).

Neřest, která by velmi dobře odpovídala tomu, co se děje s Dorianovým obrazem, je masturbace. Jeho prohřešky „zničí jeho krásu a rozežerou jeho půvab. Znesvětlí ho a učiní ho ostudným“ (Wilde 2011 [1890]: 129). Edward Thring napsal, že v důsledku masturbace „obličej ztrácí svůj upřímný a mužný výraz“ (Honey 1977: 170–171). Dean Farrar uvádí v roce 1862 o masturbujícím chlapci: „V průběhu těchto dvou let ztratil – a jeho tvář to svou zmařenou krásou prozrazuje – upřímné radosti mládí a poznal namísto nich nepokoj závesti, strach zbabělosti, tíhu lenosti a hanbu nečistoty“ (Bristow 1991: 133–136). Hallward těžko může uvěřit povídačkám o Dorianovi, protože nepozoruje příslušné znaky: „Hřích je něco, co se člověku vepíše do tváře. Nedá se zastít. Někdy se mluví o tajných neřestech. Nic takového neexistuje. Pokud nějaký ubožák vyznává určitou neřest, objeví se v linii jeho úst, na pokleslých očních víčkách, dokonce i ve tvaru rukou“ (Wilde 2011 [1890]: 160). Tyto účinky se samozřejmě přenášejí na Dorianův obraz. Je k němu narcisticky přitahován; teď „ponese břímě jeho hanby“ (ibid.: 115); vzpomíná na někdejší „neposkvřenou čistotu svého chlapectví“ (ibid.: 132). Henry Maudsley (jinak vcelku pokrokový myslitel) napsal, že „tyto degenerované bytosti“ – ti, kteří masturbují – se stávají

podrážděnými, tichými a neschopnými hovoru; pokud však začnou hovořit, odhalují své podezřelé, divné bludy. Věř, že podléhají zvláštním vlivům, obzvláště v noci, a někdy se domnívají, že jsou na nich praktikovány nepřírozené násilnosti. Jejich mysl se stále zaměstnává

těmito odpornými úvahami [...], těla mají obvykle vychrtlá, navzdory tomu, že se dobře stravují.<sup>27</sup>

Wottonova prvotní výzva Dorianovi je formulována podobnými slovy, i když s odlišným hodnocením: obviňuje Dariana ze „sebe-popírání“, které

zůstane třet v mysli a pozvolna nás otravuje. [...] Jediný způsob, jak se zbavit pokušení, je mu podlehnout. Jestliže mu odoláváme, naše duše onemocní touhou po věcech, které sama sobě zakázala, lační po tom, co její obłudné zákony učinily odsouzenímhodným a nezákonným. [...] I vy [...] jste už v životě prošel vášněmi, které ve vás vzbudily strach, myšlenkami, které vás naplnily hrůzou, i sněním za bílého dne a nočními vidinami. Už jen při vzpomínce na ně vám rudnou tváře hanbou. (ibid.: 24–25)

Masturbace nebyla obecně spojována se stejnopohlavní touhou. Nebezpečí bylo spatřováno ve fyzickém vyčerpání a psychologickém pohlčení sebou samým. Ve skutečnosti na ní vadilo, jak naznačuje Ed Cohen (1993: 43–68, 89–90), hlavně osamělé tajnůstkářství, únik před kontrolou.

Mým záměrem není najít nový klíč k utajené záhadě Wildeova románu, ale ukázat, jak obtížné je porozumět neřestem Dariana Graye. Viktoriáni kladli důraz na to, na co my jej neklademe, viděli neřesti, kde my vidíme malichernosti, připouštěli mlhavost, kde bychom čekali jasnost. Tato kniha by neměla být chápána jako dovedné maskování již předem známé homosexuality (*queerness*), nýbrž jako snaha vyjádřit stejnopohlavní zkušenosti, které byly, jak stále sledujeme, doposud bezejmenné. Wotton je zmaten Hallwardovým uctíváním Dariana: „jak zvláštní to všechno je! Vybavil si podobné případy z dějin. Nebyl to snad Platón, ten umělec myšlení, který ono zjevení jako první rozebral? Nebyl to Michelangelo, který je vytesal do barevného mramoru jako věnec

<sup>26</sup> Wilde, dopis pro *Scots Observer*, 9. července 1890, citován in Hyde 1948: 158.

<sup>27</sup> *Journal of Medical Science* 14 (1868), s. 149, citováno v Comfort 1968: 116, viz také 96.

sonetů? Ale v našem století to působí podivně...“ (Wilde 2011 [1890]: 44). Zčásti jsou takové otázky nepochybně způsobem, jak téma opatrně představit široké veřejnosti. Zároveň však – v roce 1890 – ukazují, jak Wotton zvažuje novou možnost, zkoumá nový druh senzibility. Není rozumné si myslet, že idealistický postoj byl z Wildeovy strany nebo ze strany dalších obhájců stejnopohlavní touhy buď pokrytectvím, nebo sebeklamem. *Dorian Gray* pomáhá konstituovat rámec, v němž jej následně sami chceme číst.

Tyto možnosti jsou tím svůdnější, že se Wildeovi kontinuálně dařilo předvídat svou vlastní budoucnost. Jak poznamenává Bartlett (1988: 195–196), „*Dorian Gray* vznikl v roce 1890. Wilde poprvé potkal Douglase v lednu nebo červnu 1891. [...] Byl fikcí, která už předtím existovala v jeho knize“. A Joseph Bristow (1992: 61) tvrdí, že „*Dorianův* fatální trest, smrt už jen pouhé vrásčité slupky muže [...] předjímá Wildeovo vlastní potrestání ve věznici v Readingu“. Na tom není nic záhadného: Wildeova kultura a jeho psaní jej – stejně jako nás – směřovaly ke koherenci, kterou sledujeme v jeho díle a životě. K obrazu, který on mohl zatím pouze tušit.

*Obraz Doriana Graye* vyvolává *queer* obraz, tedy přinejmenším u některých čtenářů, *navzdory tomu, že jej nikdy nereprezentuje*. Wilde rozsypal kolem kousky skládačky a někteří čtenáři byli schopni složit si z nich celek. Když knihu odložíte, zdá se vám, že právě o tom celá je. Jak postřehl Claude Summers (1990: 44), „není bez významu, že v obecném povědomí jméno Dorian Gray nevyvolává obraz zla, ale nadpřirozeně prodlužovaného mládí a krásy, vykoupeného směšnou cenou jednoho znetvořeného portrétu“. Není to otázka té či oné zakódované narážky, ale celého textu jakožto utajené vize nebezpečí vytouženého mládí a rizik pro toto mládí samotné. Navzdory Hallwardovu moralizování a Wottonově bezstarostnosti je tak Wildeův příběh spoluviníkem Dorianova narcismu: obraz je zohyzen proto, že zkaženost úzce koresponduje se ztrátou mládí a krásy. Proces stárnutí reprezentuje morální úpadek; tato teze se tehdy v mainstreamové kultuře jevila jako neetická (a jeví se tak i dnes), nicméně reaguje na určité fantazie v mužské gay subkultuře.

Stejnopohlavní touha je v románu stále na hranici svého vyslovení. Její zamlčování se jeví jako významuplné – je totiž celkem pravděpodobnou součástí dráhy zhýralého aristokrata. „V průběhu své odpudivé kariéry je usvědčen z cizoložství, prostopášnosti, záliby v přepychu, nenasytosti, samolibosti, vraždy a závislosti na opiu. Jen jedna z jeho neřestí zůstává skryta, jen jeden hřích nesmí být pojmenován“ (Bartlett 1988: 93–94). Stejnopohlavní touha je oním nemožným komunikačním bodem, kde by text mohl získat zázračnou koherenci. Alespoň pro některé čtenáře tento bod už skoro existoval.

Jak navrhuji různí kritikové, můžeme předpokládat, že Wilde chtěl obohatit chápání sexuality nebo záměrně psal pro zasvěcené i nezasvěcené čtenáře (Gagnier 1987: 61–62; Flanagan Behrendt 1991: 181; Cohen 1989; Danson 1991; Bristow 1992).<sup>28</sup> První recenzenti projevují různou míru pochopení. *Daily Chronicle* nazval *Dorian Graye* „otrávenou knihou, jejíž atmosféra těžkne smrdutými výpary morální a duchovní hniloby – škodolibou studií mentálního a fyzického úpadku jednoho svěžího, neposkvrněného mladíka, která může děsit a fascinovat jedině svou zženštilou lehkovázností, vyumělkovaným pokrytectvím, teatrálním cynismem, lacinou mysteriózností [...]“ (Beckson 1970: 72; viz Gagnier 1987: 57–62). Recenzent *Chronicle* byl konkrétnější: nelíbil se mu „*Dorianův* pěkný obličej, růžolíci, mající půvab, který činil tento nechutný typ mladíka tak drahým paralytickým patriciům východořímské říše“; v podobném duchu se konstatovalo v časopise *Punch*, že Dorian je „*ganymédovský*“. V uvedených případech se sahá po odkazech na antiku a tím se daný pojem udržuje v patřičném odstupu od soudobé společnosti. *Scots Observer* nicméně napsal, že Wilde „může psát jen pro zločinné šlechtice a perverzní telegrafisty“ – což byl pichlavý odkaz na skandál v Clevelandské ulici z let 1889–1890 (Beckson 1970: 73, 75, 76, viz též 69).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Tento typ rozštěpeného čtení jsem se pokusil sledovat v případě publika her Noëla Cowarda, viz Sinfield 1991.

<sup>29</sup> [Pozn. překl: Policie tehdy v londýnské čtvrti Fitzrovia odhalila dům, kde se provozovala mužská prostituce. Případ se dotýkal nejvyšších aristokratických kruhů



Tento potenciál knihy si jasně uvědomili Wildeovi žalobci, když z ní pečlivě poskládali veškeré důkazy. Najednou se ukázalo, že homosexualita (*queerness*) tvoří její podstatu. *Doriana Graye*, jak tvrdila Queensberryho obhajoba, Wilde „vytvořil a zamýšlel [...] a byl tím pádem i čtenáři chápán jako popis vztahů, intimností a vášní jistých osob sodomitských a nepřírozených zvyků, choutek a praktik“ (Hyde 1948: 114, cit. podle Cohen 1993: 128).<sup>30</sup> Někteří čtenáři knize tehdy tak rozuměli; po procesech už ji nelze chápat jinak. Na jednu stranu dávala smysl stížnost Wildeova obhájce, že „do básnických a prozaických děl mého klienta byly naprosto neprávem vloženy skryté významy“; obžaloba nebyla schopna citovat žádné pasáže o sodomii (Hyde 1948: 229). Avšak na druhou stranu je význam záležitostí kontextu, a jakmile se Wilde vybarvil a jeho vztahy s Alfredem Douglasem vyšly najevo, stala se kniha křiklavě *queer*.

*Přeložil Josef Šebek*

## LITERATURA

**ARMSTRONG, Richard A.**

1885 *Our Duty in the Matter of Social Purity* (London: Social Purity Alliance)

**ARNOLD, Matthew**

1970 *Selected Prose*, ed. P. J. Keating (Harmondsworth: Penguin)

**AUSTIN, Alfred**

1987 „The Poetry of the Period“, in Joseph Bristow (ed.): *The Victorian Poet: Poetics and Persona* (London: Croom Helm), s. 117–126

včetně královské rodiny a kvůli této jeho politické citlivosti nepadly žádné nebo jen mírné tresty.]

<sup>30</sup> [Pozn. překl.: John Douglas, devátý markýz z Queensberry (1844–1900), otec Wildeova přítele lorda Alfreda Douglase, nařkl v únoru roku 1895 Wilde ze sodomie; Wilde jej zažaloval pro pomluvu, nicméně markýz Douglas shromáždil důkazy, které soud přesvědčily o pravdivosti nařčení, Wilde proces prohrál a úhrada soudních výloh jej přivedla k bankrotu. Následně byl Wilde obviněn ze sodomie a odsouzen ke dvěma letům těžkého žaláře.]

**BARRY, William Francis**

1897 *The New Antigone*, 3 sv. (London: Macmillan)

**BARTLETT, Neil**

1988 *Who Was That Man? A Present for Mr. Oscar Wilde* (London: Serpent's Tail)

**BECKSON, Karl (ed.)**

1970 *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: Routledge)

**BRISTOW, Joseph**

1990 „Nation, Class and Gender: Tennyson's *Maud* and War“, *Genders*, č. 9, s. 93–111

1991 *The Empire Boys: Adventures in a Man's World* (London: Harper-Collins)

1992 „Wilde, *Dorian Gray* and Gross Indecency“, in idem (ed.): *Sexual Sameness* (London: Routledge), s. 44–63

**COHEN, Ed**

1993 *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities* (New York: Routledge)

**COHEN, William A.**

1989 „Willie and Wilde: Reading The Portrait of Mr. W. H.“, *South Atlantic Quarterly* 88, č. 1, s. 219–245

**COMFORT, Alex**

1968 *The Anxiety Makers: Some Curious Preoccupations of the Medical Profession* (London: Panther)

**DANSON, Lawrence**

1991 „Oscar Wilde, W. H. and the Unspoken Name of Love“, *English Literary History* 58, č. 4, s. 979–1000

**DELLAMORA, Richard**

1990 *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism* (Chapel Hill, NC: North Carolina University Press)

**DOUGLAS, Ann**

1978 *The Feminization of American Culture* (New York: Avon Books)

**ELLMANN, Richard**

1987 *Oscar Wilde* (London: Hamish Hamilton)

**FELSKI, Rita**

1991 „The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde,

Huysmans and Sacher-Masoch“, *Publications of the Modern Language Association of America* 106, č. 5, s. 1094–1105

**FIDO, Martin**

1973 *Oscar Wilde* (London: Hamlyn)

**FLANAGAN BEHRENDT, Patricia**

1991 *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics* (London: Macmillan)

**FORSTER, E. M.**

1953 [1936] *Abinger Harvest* (London: Arnold)

1982 [1910] *Rodinné sídlo*, přel. Hana Skoumalová (Praha: Odeon)

**GAGNIER, Regenia**

1987 *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (Aldershot: Scolar Press)

**GILBERT, W. S**

1910 *Original Plays: Third Series* (London: Chatto & Windus)

**HARRIS, Frank**

1918 *Oscar Wilde* (New York: Frank Harris)

**HONEY, J. R. de S.**

1977 *Tom Brown's Universe: The Development of the Victorian Public School* (London: Millington)

**HURLEY, Michael**

1990 „Homosexualities: Fiction, Reading and Moral Training“, in Terry Threadgold, Anne Cranny-Francis (eds.): *Feminine, Masculine and Representation* (Sydney: Allen & Unwin), s. 154–170

**HUYSMANS, Joris Karl**

1979 [1884] *Naruby*, přel. Jiří Pechar (Praha: Odeon)

**HYDE, H. Montgomery**

1948 *The Trials of Oscar Wilde* (London: William Hodge)

**CHRIST, Carol**

1987 „The Feminine Subject in Victorian Poetry“, *English Literary History* 54, č. 2, s. 385–401

**JENKYN, Richard**

1980 *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford: Blackwell)

**KATZ, Jonathan**

1978 *Gay American History* (New York: Avon Books)

**KINGSLEY, Charles**

1890 *Literary and General Essays* (London: Macmillan)

**MARTIN, Robert K.**

1989 „Knights Errant and Gothic Seducers: The Representation of Male Friendship in Mid-Nineteen Century America“, in Martin B. Duberman, Martha Vicinus, George Chauncey, Jr. (eds.): *Hidden from History* (New York: Penguin), s. 169–182

**MAYER, Hans**

1984 *Outsiders: A Study in Life and Letters*, přel. Denis M. Sweet (Cambridge, MA: MIT Press)

**NORDAU, Max**

1896a [1892] *Degeneration* (London: Heinemann)

1896b [1892] *Entartung*, 2 sv. (Berlin NW: Verlag von Carl Dunder)

**ORMOND, Leonée**

1969 *George du Maurier* (London: Routledge)

**PAGLIA, Camille**

1990 *Sexual Personae* (New Haven, CT: Yale University Press)

**PATER, Walter**

1996 [1873] *Renesance*, přel. Jan Reichmann (Olomouc: Votobia)

**POOVEY, Mary**

1989 *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (London: Virago)

**READE, Brian**

1970 *Sexual Heretics: Male Homosexuality in English Literature* (London: Routledge)

**RENAULT, Mary**

1990 [1953] *The Charioteer* (London: New English Library)

**REY, Michael**

1988 „Parisian Homosexuals Create a Lifestyle, 1700–1850: The Police Archives“, in Robert P. Maccubbin (ed.): *'Tis Nature's Fault: Unauthorized Sexuality During the Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 179–192

**RIVERS, J. E.**

1980 *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust* (New York: Columbia University Press)

**SHAW, George Bernard**

1955 [1894] *Candida*, přel. Pavla Moudrá (Praha: Československé divadelní a literární jednatelství)

**SHOWALTER, Elaine**

1991 *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (London: Bloomsbury Publishing)

**SINFIELD, Alan**

1986 *Alfred Tennyson* (Oxford: Blackwell)

1989 *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Berkeley, CA – Los Angeles, CA: University of California Press)

1991 „Private Lives/Public Theater: Noel Coward and the Politics of Homosexual Representation“, *Representations*, č. 36, s. 43–63

**SPECTATOR**

1889 *The Spectator* 62 (15. červen), s. 823–824

**STOKES, John**

1989 *In the Nineties* (Hemel Hempstead: Harvester)

**SUMMERS, Claude J.**

1990 *Gay Fictions: Wilde to Stonewall; Studies in a Male Homosexual Literary Tradition* (New York: Continuum)

**WILDE, Oscar**

1962 *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (New York: Harcourt, Brace & World)

1966 *Complete Works* (London and Glasgow: Collins)

1971 [1890] *Obráz Doriana Graye*, přel. Jiří Zdeněk Novák (Praha: Lido-vé nakladatelství)

1977 [1895] *Ideální manžel*, přel. Jiří Zdeněk Novák (Praha: Dilia)

1994 [1891] „Kritik umělcem“, in idem: *Intence*, přel. Ladislav Rovenský (Olomouc: Votobia), s. 5–120

2011 [1890] *Obráz Doriana Graye*, přel. Kateřina Hilská (Praha: Odeon)

## K JONATHANU DOLLIMOROVÍ

JAN MATONOHÁ

Badatelské dílo Jonathana Dollimora (1948) se metodologicky řadí k proudu kulturního materialismu, ale prolíná se i s novým historismem, genderovými studii, *queer* a LGBTI (*lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex*) studii a dějinami idejí. Za jádro kulturněmaterialistického přístupu v Dollimorově pojetí lze považovat usouvztažnění literárních i neliterárních textů v rámci angažovaných diskurzivních souřadnic, které zprostředkovávají historickou pozici autorova díla tak, že pokusy o jeho neutrální, transcendentní zhodnocení se jeví jako vědomé či nevědomé potlačování nebo vytěsňování jeho aktuálního smyslu a působnosti. Odtud též označení „political criticism“, tj. společenskokritické myšlení. Dollimorovo myšlení se cíleně nevyhýbá jistému eklekticismu, v němž se prolíná zřetel k literárním, diskurzivním, materiálním a institucionálním dobovým politickým činitelům a do nějž se zároveň inspirativně promítají i mnohá výrazná jména poststrukturalismu, postmarxismu, psychoanalýzy, dekonstrukce nebo feminismu (Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva atd.); primární metodologickou inspirací pro něj (i pro celý kulturněmaterialistický přístup) však bylo dílo Raymonda Williamse.

Jonathan Dollimore působil na univerzitách v anglickém Yorku a na Sussexské univerzitě, pobýval na University of London, jako hostující profesor působil také na univerzitě Johnse Hopkinse v americkém Baltimoru, dále v Britské Kolumbii, Tel Avivu a jinde.

K hlavním oblastem jeho zájmu patří renesanční literatura a drama, především však potlačování, vyjednávání a ustavování disidentních sexualit a jejich kritické čtení, hraniční fenomény tělesnosti, transgrese, studované ve svém historickém, kulturním, diskurzivním a materiálním diachronním průřezu a překvapivých

ideologických implikacích, propojování libidinální ekonomie s puzením k smrti, fenomény abjekce z perspektivy jejich kulturně materiálních prezentací a ve výrazné kritické, genderové, *queer* a LGBTI perspektivě.

Mezi jeho zásadní raná díla patří *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Radikální tragédie. Náboženství, ideologie a moc v dramatech Shakespeara a jeho současníků, 1984) a soubor studií autorů britského kulturního materialismu a amerického nového historismu, akcentující i aspekty genderové a postkoloniální, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Shakespeare politický. Nové kulturněmaterialistické studie, ed. s Alanem Sinfieldem, 1985, doplněné vydání 1994). V obou pohlíží na Shakespeara nikoli jako na transcendentní autorský subjekt a neměnnou, nečasovou součást kánonu, nýbrž jako na průsečík dobových politických, diskurzivních a ideologických sil a formací, jejichž byl součástí a jež ve svém díle přepisoval a podroboval zci-zujícím re-prezentacím. Dramata alžbětinského a jakobínského období se tak v jeho náhledu stávají zároveň produktem i aktérem dobových materiálních podmínek a ideologických kontradikcí: jsou výrazně subverzivní vůči dobovému diskurzu, z nějž zároveň čerpají i jej podrývají.

V knize *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Sexuální disidence. Od Augustina k Wildeovi, od Freuda k Foucaultovi, 1991) Dollimore ukazuje, že homosexualita nebyla potlačována ani tak zákazem, nýbrž spíše tím, jak byla konstruována: vyloučena z oficiálního oběhu se do něj navrácí jako prvek, který jej narušuje. Dollimore zde na dílech různých autorů (zejm. Shakespeare, André Gide, Oscar Wilde a Jean Genet) a za pomoci tvůrčí kombinace foucaultovské, psychoanalytické, *queer*, genderové a postkoloniální (Frantz Fanon) perspektivy sleduje různé kulturněhistorické artikulace perverze a homosexuality (autenticita vs. performance apod.) a mechanismy jejího kulturního opanování, jimiž se homosexualita coby derridovský periferní zbytek, jehož popření a vyloučení zajišťuje stabilitu centra, vytěsňuje z kultury. Přesto se do ní v mnoha transgresivních převlecích

a podobách až obsesivně navrácí v podobě, kterou lze interpretovat, jak to činí Dollimore, jako pomstu většinové kultuře tzv. autenticity. (K tomu by bylo možno doplnit pojem Julie Kristevy *abjekt*, který v knize zastoupen není.) Podle Colleen Lamos(ové) (1994) však Dollimore setrvává v neproduktivním rozporu mezi proklamaným odmítáním humanismu v rámci přijetí dekonstruktivistického gesta a paradoxním podprahovým návratem k němu (tedy příklonem spíše k verzi neartikulované, potlačované homosexuality Andrého Gida než k protodekonstruktivistickému pojetí Oscara Wildea, jejichž „zmeškané setkání“ v Alžíru knihu otevírá). Lamos(ová) také upozorňuje, že si Dollimore nijak nevší-má sadomasochismu či fetišismu a jejich případných překryvů s homosexualitou v jejich marginalizovaném postavení (rovněž o lesbické orientaci ostatně Dollimore hovoří okrajově). A jak Lamos(ová) zdůrazňuje, podle Foucaulta může být homosexualita zneškodněna ve své Dollimorovi tak drahé subverzivitě tím, jak je postupně inkorporována do dominantního projektu.

Jiné téma, totiž rozklad individuálního subjektu jakožto paradoxně nevyhnutelné součásti západní kultury a jejího pojetí jedince, sleduje již od své první knihy *Radikální tragédie* a podrobněji je prozkoumává v práci *Death, Desire and Loss in Western Culture* (Smrt, ztráta a touha v západní kultuře, 1998). Takzvaná smrt subjektu podle něj nenastala v posledních dekadách (nejpozději s obratem k jazyku), nýbrž je v evropské kultuře přítomná již dlouhou dobu (nejpozději od Johna Donna, ale patrně již od Sókrata) a vědomí zániku se paradoxně stává tvůrčí, hybnou silou (jak ukazuje například Freudovo bytí k smrti). Pud k transgresi, rozpadu a smrti Dollimore (stejně jako Nietzsche při odmítnutí svých dřívějších idolů Schopenhauera a Wagnera) nechápe jako protikladný vůči produktivní kulturní a sexuální ekonomii, nýbrž jej paradoxně nachází vyjádřen v nejhlubších polohách sexuální dynamiky.

V knize *Sex, Literature and Censorship* (Sexualita, literatura a cenzura, 2001) Dollimore ukazuje, jak je cenzura vposled vykonávána foucaultovsky nikoli (explicitním) zákazem,<sup>1</sup> nýbrž

<sup>1</sup> V českém kontextu dospívá k obdobným zjištěním například Pavel Janáček (2004;

především pozitivně tehdy, pokud je literatuře přikládána nadčasová hodnota či osvobodivá síla a zakrývají se její destruktivní, nihilistické aspekty (Kneale 2003). Ve zde přeložené kapitole z knihy *Sexualita, literatura a cenzura* si autor všímá toho, že konzervativní cenzoři, obávající se podrytí systému, měli – jak ukázal politický a společenský vývoj – oproti svým (chtělo by se říci dějinně sympatičtější) liberálním obhájcům umělecké svobody pravdu, a že pokud nám skutečně jde o to, udržovat či vykonávat společenský vliv, dává hluboký smysl stavět literární texty mimo zákon. Pokud se tato represe nevykoná důkladně, společenský vývoj se za přispění politických a diskurzivních dopadů a implikací literárních textů změní. Patrné je to z historie sexuální politiky<sup>2</sup> i například z politických dějin normalizačního Československa.

Podle Dollimora „[p]řesvědčení, že skutečné umění by z principu nemělo být podrobováno cenzuře, [...] v důsledku plodí specifickou formu cenzury“, takže „méně nápadná a postřehnutelná forma cenzury vychází z obrany, nikoli z pronásledování daných děl. Stručně řečeno, nejvýkonnějšími cenzory umění v soudní síni i mimo ni byli často právě jeho nejpřímnější obhájci“ (zde na s. 609). Konstatuje jednak, že obhajoba naprosté autonomie literatury a její principiální neškodnosti paradoxně podrývá její společenský a (v širokém slova smyslu) politický potenciál, respektive vliv, a to „pozitivní“ i „negativní“: „víra, že skutečné umění nemůže ze své podstaty společnost poškozovat či ‚morálně kazit‘, nebere umění dostatečně vážně“ (zde na s. 608). Zároveň však

má za to, že „odmítnutí naivní víry v kulturní užitečnost umění je dnes podmínkou plné vnímavosti vůči jeho významu. Dodáváme mu na závažnosti, kterou si zasluhuje, tím, že mu méně důvěřujeme“ (zde na s. 609).

Tato tvrzení vypadají na první pohled jako protimluv, ale Dollimore zde sleduje dvojí, zdánlivě protikladný cíl: vymezit se jak proti čistě autonomistickému, imanentistickému, estetickému čtení literatury (příznačnému například pro simplifikovanou verzi strukturalismu či transcendentalistickou glorifikaci jedinečnosti literatury), tak proti zjednodušenému čtení politickému (progressivního i konzervativního ražení), které nebere vážně v potaz, že literatura sice může mít zásadní formativní vliv, avšak tento vliv může být destruktivní vůči hodnotám, kterých si daná společnost nejvíce cení. Dobře míněná víra progresivních, liberálních kritiků v pozitivní, zušlechťující moc literatury je naivní a podceňuje či vůbec nebere v úvahu fakt, že literární dílo může být zcela amorální, hluboce ambivalentní a vskutku „nebezpečné“, a to na základě jakýchkoli, byť i sebeliberálnějších, sebeosvícenějších a sebetolerantnějších měřítek.

To, že nemůžeme literatuře důvěřovat, znamená, že potenciálně existují její dimenze, které budou vpravdě nepřijatelné a zcela cizí čemukoli, co dané společenství považuje za hodnotu. Mohli bychom zde myslet třeba na autory natolik „politicky“ a kulturně rozdílné, jako jsou Léon Bloy, Gabriele d'Annunzio, Ezra Pound, Knut Hamsun, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet nebo Georges Bataille. V českém kontextu pak v rámci oné měkké, dobře míněné, leč paradoxně záluďnější modality cenzurování skrze selektivní režimy řeči či určitou pozitivitu diskurzu patrně totéž platí o ochočeném, selektivním či příliš vstřícném, „politicky“ lehkovážném či nekritickém čtení autorů ať už tzv. zprava (Jakuba Demla, Jaroslava Durycha – jak vzít vážně obtížnou rozlišitelnost literárních a duchovních kvalit a antisemitismu?) či zleva (například dnešní přehlížení radikálnější verze sociální spravedlnosti u autorů jako Vladislav Vančura, Vítězslav Nezval, Marie Majerová či třeba i Bohumil Hrabal ad.), anebo autorů a autorek stojících jaksi radikálně „jenseits“ veškerých společenských hodnot

srov. Pokorná – Šámal – Janáček 2012). K různým mechanismům cenzury v období padesátých let v Československu viz Šámal 2009.

<sup>2</sup> Je pozoruhodné, že v přeložené stati diskutovaný román Radclyffe Hall (ově) *Studna osamění* se ukázal jako velmi vlivná kniha i v českém poválečném kontextu. V biografickém výzkumu, jež vedla Věra Sokolová (2014), zmiňují mnohé respondentky starší generace v hloubkových rozhovorech jako zásadní formativní vliv na utváření jejich sexuální identity v období 1948–1989 právě tuto knihu (jakoli nelze vyloučit, že jde o zprostředkovanou čtenářskou zkušenost, nebo spíše o obecně sdílený kulturní symbol spikleneckého souručenství podzemní sexuální politiky kontrakultury a vzdoru).

a aliancí (Ladislav Klíma, Richard Weiner, Milada Součková, Jan Hanč, Josef Jedlička ad.).

Neznamená to, že autoři a autorky vyjmenovaní v tomto výčtu nejsou často tematizovanou součástí literárního kánonu a předmětem četných interpretací. Z Dollimorova hlediska však platí, že opěvovat je nekriticky „osvíceným“ či „autonomistickým“, čistě „estetickým“ způsobem znamená přehlížet jejich hluboce ambivalentní stránky, což je stejně nebezpečné, jako je (hypoteticky) chtít moralisticky zakazovat. Takový zdánlivě „velkorysý“ přístup totiž *de facto* neutralizuje jejich zásadní nejednoznačnost, znepokojivost a vpsled nerozhodnutelnost jejich díla a literárního odkazu.

Z Dollimorových prací je patrné, že neobhájuje pojetí jakési radikálně jinaké, ze sociálního a diskurzivního kontextu vyvázané literatury (jež by bylo jinou verzí onoho pojetí estetického), stejně jako není protifeministický či protigenderový; naopak o genderovou a sexuální „politiku“ mu výrazně jde. Jeho zásadním cílem je však promýšlet tyto otázky nereduktivně, se všemi znepokojivými, nepohodlnými, často i nihilistickými, (sebe)destruktivními kontradikcemi a ambivalencemi, jež velká literatura před své čtenáře a společnost staví.

Tím však problém pro Dollimora nekončí. Zdá se, že jádro jeho úsilí je komplikovanější a komplexnější. Étos Dollimorova přístupu nespočívá v tom, že bychom měli usilovat o jakousi renesanci radikálně politických, „extremistických“ čtení, tj. dovolávat se práva oslavovat problematické dimenze díla různých autorů „zleva“ či „zprava“ – jakkoli je politická dimenze pro Dollimora také podstatná. (Neznamená to pochopitelně ani, že máme jejich „politickou“, společenskou dimenzi přehlížet v rámci pohodlné obhajoby jejich údajného vyvýšeného, autonomního či historicky specifického postavení.) Jde o to, nepřehlížet dimenze literárních textů, které nám (či našemu kulturnímu a sociálnímu paradigmatu) můžou být hluboce a bytostně cizí, a neredukovat je do pohodlných selektivních, útěšných a neškodných dobře míněných, „vstřícných“ interpretací. Znamená to tedy udržet pozici čelící dvěma protichůdným tlakům: na jedné straně se nezaštiťovat autonomií,

specifičností literatury a být schopen tematizovat její neredukovatelně „politické“ dimenze (tedy číst a kritizovat ji z hlediska jejího společenského dopadu), na straně druhé vnímat a přijímat literární texty (samozřejmě při vědomí inherentní, nevyhnutelné selektivnosti jakéhokoli čtení) i v jejich bytostně nepohodlných, „extrémních“, hluboce „protispolečenských“, vpravdě nepřijatelných, a tedy esenciálně ambivalentních polohách.

Dollimorovo uvažování o těchto otázkách je navíc podloženo zájmem o dynamiku oběhu a distribuce kulturního a symbolického kapitálu, kulturní formy zneviditelnování politické a sociální agendy, limity vypověditelného, komplexitu útlaku, logiku interakce mezi institucionizovanou a neinstucionalizovanou mocí, jistou „bezmoc bezmocných“, ale také bezmoc mocných. V Dollimorově díle se tak opakuje motiv a intence neztratit aktivistickou, „politickou“, společenskokritickou perspektivu, ale radikálně ji prohloubit o dimenzi kritické sebereflexe, neustrnout v jednoduchých binárních dichotomiích útlaku a oběti, centra a periferie, systému a jedinečnosti atp.

## LITERATURA

### BOURDIEU, Pierre

1993 *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press)

### BUTLEROVÁ, Judith

2012 [1998] „Zavrženo. Jazyk cenzury“, přel. Jan Matonoň, in Tomáš Pavlíček, Petr Piša, Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 83–102

### DOLLIMORE, Jonathan

1984 *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Brighton – Chicago, IL: Harvester – University of Chicago Press)

1991 *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press)

1998 *Death, Desire and Loss in Western Culture* (London – New York: Allen Lane – Routledge)

2001 *Sex, Literature and Censorship* (Malden, MA: Polity Press)

**DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Alan (eds.)**

1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

**FOUCAULT, Michel**

1999 [1976] *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)

**GIRARD, René**

1998 [1961] *Lež romantismu a pravda románu*, přel. Alena Šabatková (Praha: Dauphin)

**JANÁČEK, Pavel**

2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení* (Brno: Host)  
2005 „Co znamená, když se řekne ‚literary culture‘?“, *Česká literatura* 53, č. 4, s. 556–569

**KNEALE, Nick**

2003 „Sex, Literature and Censorship by Jonathan Dollimore“ (recenze), *The Modern Language Review* 98, č. 4, s. 945–946

**KRISTEVA, Julia**

1982 [1980] *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, přel. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press)

**LAMOS, Colleen**

1994 „Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault by Jonathan Dollimore; Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity by Julia Epstein; Kristina Straub; Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology by Kristina Straub“ (recenze), *Signs* 19, č. 3, s. 826–830

**MACURA, Vladimír**

1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)

1995 [1983] *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H)

**PÊCHEUX, Michel**

1982 *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious* (London: Macmillan)

**POKORNÁ, Magdaléna – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel**

2012 „České bádání o tiskové a literární cenzuře“, in Tomáš Pavlíček, Petr Píša, Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 485–532

**POST, Robert C. (ed.)**

1988 *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute)

**RAMAN, Shankar – STRUCK, Wolfgang**

1999 [1995] „Ideologie a její kritici“, in Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (eds.): *Úvod do literární vědy*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Herrmann a synové), s. 206–221

**SOKOLOVÁ, Věra**

2014 „State Approaches to Homosexuality and Non-Heterosexual Lives in Czechoslovakia during State Socialism“, in Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová (eds.): *The Politics of Gender Culture under State Socialism: An Expropriated Voice* (Abingdon – New York: Routledge), s. 82–108

**ŠÁMAL, Petr**

2009 *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století* (Praha: Academia)

**TAMBLING, Jeremy**

1994 „Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault by Jonathan Dollimore; Reading the Text: Biblical Criticism and Literary Theory by Stephen Prickett“ (recenze), *The Modern Language Review* 89, č. 1, s. 175–177

**WILSON, Scott**

1995 *Cultural Materialism: Theory and Practice* (Oxford: Blackwell)

**WOLFREYS, Julian**

2004 *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan)

## TI, KDO UMĚNÍ MILUJÍ NEJVÍCE, JEJ TAKÉ NEJVÍCE CENZURUJÍ

JONATHAN DOLLIMORE

„Víc než polovina moderní kultury,“ poznamenává Algernon ve Wildeově hře *Jak je důležité mítí Filipa*, „vychází z toho, co se číst nemá“ (Wilde 2012 [1899]: 11). A druhá polovina, mohl dodat, z nezávadných interpretací toho, co se číst má. Co zajišťuje klid účinněji: hrubá a otevřená státní cenzura „nebezpečných“ textů, nebo krotké a bezpečné interpretace těch údajně „řádných“?

Celkem oprávněně by se chtělo říct, že to první, v neposlední řadě proto, že zjevná cenzura umění často může být prvním příznakem či předzvěstí dalších, mnohem rafinovanějších a tvrdších cenzurních zásahů. Na druhou stranu v „demokracii“ nic neposkytuje lepší platformu „osvíceným“ kritickým hlasům než státní cenzura; zakázat knihu znamená zaručit jí místo v kulturních dějinách. V jistých demokratických kontextech je cenzura přímo dar, který cenzurovanému na stříbrném podnose přičinlivě přinášejí sami cenzoři. Dokonce i kritici loajální vládnoucímu systému se obvykle od cenzurních zásahů obezřetně distancují, byť soukromě přiznávají, že dotyčné dílo je literárně téměř či naprosto bezvýznamné (tak je tomu, jak uvidíme vzápětí, kupříkladu v případě románu *Studna osamění* Radclyffe Hall[ové]).

Mám pocit, že účinnější cenzura povstává z nezávadných interpretací. Všimněme si, jak často nám taková čtení dnes připadají krátkozraká, plná cenzurujících zámlk. Buď zcela opomíjejí, anebo záměrně přehlíží to, co je skutečně podstatné. A přesto se ve své době takové interpretace zdály být pravým opakem, vrcholem dobrého úsudku hlásaného z trůnu moudrosti, univerzitní stoličky v Oxfordu nebo Cambridgi. V literární historii se takové starší kritické výroky obvykle přehlíží, případně se citují pouze letmo jako případy individuální autorské hlouposti coby varovné příklady toho, jak by se daný text číst neměl. I tím se ale můžeme stále

podílet na tomtéž řádu kritiky, neboť také význam těchto hlasů musí zůstat zachován právě proto, že se kdysi zdály být tak očividně rozumné a správné.

Za problémem cenzury se skrývá skandál vlivu. Jednoduše řečeno, vliv nelze předvídat a kontrolovat. W. B. Yeats se ptal odůvodněně:

Vyslal tón mých irských her  
mužům střely do řader?  
Mohl odstín slov a vět  
zatmít oně ženě svět?  
Nevyřkl jsem ortel já  
nad domem, co leží v sutinách?  
(W. B. Yeats: „Člověk a ozvěna“)<sup>1</sup>

Skutečnost, že ty nejprchavější kontakty, nejkřiklavější dezinterpretace, nejneúplnější a nejvíce předpojaté výklady mohou mít tak silný vliv,<sup>2</sup> je jednou z příčin, proč má umění takovou schopnost problematizovat agendu konzervativních i progresivních společenských proudů. Loajální, etablovaní kritici reagují tak, že prosazují legislativu, která podporuje zodpovědný přístup k umění. Je-li jejich vysvětlení cenzury takové, pak zde vzniká ironie, již oni nemohou nikdy přiznat: nejlivnější interpretace obvykle veškerá dobově panující kritéria „rozumného“ čtení porušovaly.

Historicky zajímavější než etablovaní kritici byly hlasy těch, kdo stáli na okraji: tyto kritici byli dostatečně nekonvenční na to, aby se jim nedostalo prestižních míst v jádru akademického

<sup>1</sup> [Pozn. ed.: Tento překlad je pracovní, česká verze není součástí žádného z existujících výborů a svazků Yeatsova díla v češtině. Báseň „The Man and the Echo“ byla zařazena do Yeatsovy posmrtně vydané sbírky *Last Poems and Two Plays* (Poslední básně a dvě hry, 1939); citován je úryvek z úvodní strofy: „Did that play of mine send out / Certain men the English shot? / Did words of mine put too great strain / On that woman's reeling brain? / Could my spoken words have checked / That whereby a house lay wrecked?“]

<sup>2</sup> „Několik veršů, vybraných aforismů literáta na odpočinku může probudit ducha charismatického politického vůdce“ (O'Brien 1965: 52).



establishmentu – profesur v Oxfordu a Cambridgi, vedení prestižních gymnázií, editorských pozic ve velkých denících atp. –, avšak zároveň byli do té míry součástí převládající kulturní formace, že se jejich hlasu dostávalo sluchu. Sami mohli být absolventy zmíněných univerzit, horlivými čtenáři příloh o umění některého z velkých deníků a mohli také dychtivě posílat své potomky na místní prestižní gymnázium a posléze snad také i na ten Oxford či Cambridge. Jsou to osvícené hlasy kritiků, kteří se vůči samolibému establishmentu pohotově stavěli do opozice. Tyto hlasy bývaly liberálně či levicově zaměřené – možná ne radikálně, ale do určité míry přece. To je jeden z důvodů, proč se právě tito kritici snažili zachránit knihy jako *Studna osamění* či Lawrencův *Milenec lady Chatterleyové* před cenzory a propůjčit jim vpsledku punc účtyhodnosti. Právě oni učinili „nebezpečné“ knihy neškodnými – ne-li v očích celé kultury, pak rozhodně z pohledu jejich liberálních složek. Etablování a osvícení kritici sehrávají tak ze střednědobého hlediska komplementární úlohu. Do etablovaných kritiků se lze zpětně snadno trefovat. Byť ani to není bez významu, mé výhrady se zde týkají osvícených kritiků, jichž si ale zároveň více vážím.

Tyto osvícené hlasy obvykle zesměšňují zákony na ochranu mravnosti a považují ty, kdo je podporují, nejen za autoritáře, ale také za hlupáky. Konzervativní odpůrci nemravnosti však vědí o síle umění, byť možná hloupě autoritářským způsobem, cosi podstatného, co osvíceným kritikům často uniká. Brát umění vážně – být si vědom jeho potenciálu – znamená uvědomovat si, že existují smysluplné důvody k tomu, snažit se je udržovat pod kontrolou. Někteří umělci stejně jako někteří intelektuálové neváhají jít vstříc nebezpečným idejím, které mohou být potenciálně ve střetu nejen s reakčními společenskými hodnotami, nýbrž často i s těmi progresivními, humanistickými a zodpovědnými. Neschopnost přiznat si tuto skutečnost uvrhá milovníky umění do slepé uličky, s mnoha paradoxními důsledky: jejich víra, že skutečné umění nemůže ze své podstaty společnost poškozovat či „morálně kazit“, nebere umění dostatečně vážně. Přesvědčení, že skutečné umění by z principu nemělo být podrobováno

cenzuře, tak v důsledku plodí specifickou formu cenzury. Jak uvidíme v případě slavných soudních pří o cenzurování *Studny osamění*, *Milenec lady Chatterleyové* a Joyceova *Odysea*, méně nápadná a postřehnutelná forma cenzury vychází z obrany, nikoli z pronásledování daných děl. Stručně řečeno, nejvýkonnějšími cenzory umění v soudní síni i mimo ni byli často právě jeho nejupřímnější obhájci. V důsledku toho se dnes ocitáme v situaci, kdy ti, kdo si nárokuje literárněvědnou a kritickou odbornost, soustavně opomíjejí či nechápou podstatný rozměr literatury. Domnívám se, že odmítnutí naivní víry v kulturní užitečnost umění je dnes podmínkou plné vnímavosti vůči jeho významu. Dodáváme mu na závažnosti, kterou si zasluhuje, tím, že mu méně důvěřujeme.

## LITERATURA A NEMRAVNOST

V roce 1933 soudce John M. Woolsey vynesl rozsudek, podle něhož *Odyseus* (1922) Jamese Joyce není z právního hlediska nemravný, čímž ve Spojených státech ukončil třináct let trvající publikační zákaz.<sup>3</sup> Jak ukázal Paul Vanderham ve své nedávné práci o historii cenzury *Odysea*, Woolsey založil svůj rozsudek na řadě příznačných kritérií, která jsou pak charakterizována jakožto „dobře míněné lži“. Ta se zakládala na estetické obhajobě umění, kterou lze shrnout do dvou premis: zaprvé, skutečně umělecké dílo nemůže ze své podstaty být nemravné či pornografické; zadruhé, jeho dopady – přinejmenším na ty, kteří je četli pořádně a správně – jsou vždy a pouze čistě estetické; jinými slovy, skutečné umělecké dílo neovlivňuje své čtenáře politicky, morálně ani jakkoli jinak. Tuto druhou myšlenku už vyslovili mnozí před ním, včetně Oscara Wilde a Joyce samotného. Wilde píše v roce 1890: „Nic takového jako mravná či nemravná kniha neexistuje. Knihy jsou napsané buď dobře, nebo špatně. To je vše. [...] Žádný umělec netíhne k mravoučnosti“ (Wilde 2011 [1890]: 5). Joyceovo pojetí také

<sup>3</sup> [Pozn. ed.: K procesu vedlo vydání 13. epizody „Nausicaa“ v *Little Review*, 1920; román zde od roku 1918 vycházel časopisecky.]

pochází z literárního díla, z *Portréty umělce v jinošských letech* (který poprvé vyšel v roce 1916):

City, které probouzí nepravé umění, jsou kinetické, touha nebo hnus. Touha nás nutká něco mít, něčeho se zmocnit; hnus nás nutká od něčeho upustit, něčeho se vzdát. Jsou to umění kinetická. Umění, která je vzbuzují, pornografická nebo didaktická, jsou umění nepravá. Estetický cit (užívám běžného termínu) je tedy statický. Jímá mysl a povznáší ji nad touhu a hnus. (Joyce 2012 [1916]: 171)

Wildeovo pochybné a dekadentní pojetí nebylo v dané kauze pokládáno za příliš nápomocné, zatímco Joyceovo stroze filosofické ano. Mezi oběma pohledy je skutečně podstatný hlubší rozdíl. Joyce předkládá estetickou obhajobu umění v podobě, jaká bude také uzákoněna; Wilde oproti tomu hájí dekadentní krédo „umění pro umění“, které vždy mělo nenápadně tendenční podtón: osvobození umění od morálky s sebou neslo také osvobození nepřipustných zkušeností a tužeb. Tak zároveň ospravedlňovalo právě opačný pohled na umění než ten, který vyjadřuje Joyce. Vzhledem k tomu, jakým způsobem Wildeova estetika otevřela prostor pro objevování zakázaného, je pro ni nálepka „umění pro umění“ spíše zavádějící a nepřesná. Právě tato nálepka však zároveň napomohla této estetice uniknout některým důsledkům, jež s sebou nesla, jak tomu ostatně bývá v případě estetické obhajoby umění obecně.<sup>4</sup>

Nebýt estetické obhajoby umění, Joyceův *Odyseus* by nikdy své postavení jednoho z největších mistrovských děl modernismu nezískal.<sup>5</sup> Ta v různých variacích a se značně kolísavou mírou pro-

myšlenosti byla a stále zůstává vlivným způsobem obhajoby umění před cenzurou. Když v roce 1992 íránští intelektuálové v exilu veřejně hájili *Satanské verše* Salmana Rushdieho před íránskou vládou a jejími cenzurními postihy (které zahrnovaly i nechvalně známý trest smrti pro autora románu), jejich prohlášení obsahovalo tvrzení, že „jediná kritéria platná pro soud o uměleckém díle jsou kritéria čistě estetická“.<sup>6</sup>

Vanderham má rozhodně pravdu, když říká, že logika takové obrany je nejen kontraintuitivní a nepravděpodobná, ale také že tíhne k tomu, aby umění zbavila jeho síly a dopadů. Tato logika nám sugeruje, že umělecké dílo *de facto* nic neovlivňuje, nejméně ze všeho pak své čtenáře, kteří se nalézají, jak píše Joyce, v pozdržené, statické a transcendentní situaci vnímání. Skutečné umělecké dílo ani jeho správné estetické vnímání nikdy nemají nic schvalovat ani zpochybňovat. A přesto víme, že literatura má schopnost své čtenáře ovlivňovat, ať v dobrém či zlém, a estetické teorie by měly být schopny tento vliv postihnout, nikoli jej už z definice vyloučit. V praxi se estetického hlediska samozřejmě dovoláváme velmi selektivně: často rádi svolíme, aby umění problematizovalo jevy, které považujeme za hodné zpochybnění, a zřídka kdy ty, jež chceme zachovat. Disidentní umění se tak trochu podobá disidentní sexualitě, o níž byla řeč dříve (v kapitolách 1 a 2):<sup>7</sup> vždy napadá a zpochybňuje někoho jiného než samo sebe. Pokud literární dílo zpochybňuje naše názory a vkus, lze se s tím vypořádat dvěma způsoby: můžeme se dovolávat estetické obha-

zřetelně oddělit erotično od vyměšování a sex od smrti (Vanderham 1998: 1, 19–28). Viz také Valente 1998, zejména doslov Christophera Lanea, s. 273–288; Brown 1985.

<sup>6</sup> *New York Review of Books*, 14. května 1992, s. 42; cit. in Vanderham 1998: 162.

<sup>7</sup> [Pozn. ed.: V kapitolách „Too Hot for Yale? The Challenge of Queer Theory“ [Pro Yale příliš sexy? Otázky *queer* teorie] a „The New Bisexuality“ [Nová bisexualita] se probírají dva trendy nové „sexual politics“ (tj. společensko-politické kritiky pohlavních diferencí): *queer* kultura a bisexualita. *Queer* kultura má tendenci vymezovat se vůči heterosexuálnosti (a to převážně mužské) způsobem, který ukazuje, že heteronormativita na vyloučeném a potlačeném subverzivním prvku *queer* závisí a formuje se na jeho podkladě. Dollimore mimo jiné ukazuje, že to, co potlačuje sama *queer* kultura, je vzájemná povaha tohoto vztahu, a také že její ludičnost nemusí ve své podstatě značit subverzitivitu, nýbrž rezignaci na politično.]

joby, pomocí níž dané zpochybnění neutralizujeme (ve smyslu: jde jen o pouhé umění, kniha ve skutečnosti nepojednává o realitě), nebo pokud je to nemožné, dílo z oblasti „skutečného“ či vysokého umění vyloučíme. V poslední době se estetické obhajoby umění dovolávaly hlasy brojící proti politicky a společensky kritickému čtení literatury (*political criticism of literature*). V tzv. kulturních válkách (*culture wars*) posledních dekad se tento typ obhajoby umění užívá nejspíš stejnou měrou jak ve vztahu k literárnímu myšlení, tak ve vztahu k umění samotnému.

Je dějinnou skutečností, že to, co bylo všeobecně považováno za umění, stejně jako jakákoli jiná forma reprezentace, má schopnost „kinetických“ účinků, a literární teorie si je toho také nejpozději od Longina vědoma. Jak dějiny, tak teorie literatury dávají „kinetickému“ aspektu umění, jenž zahrnuje více než jen Joycem zmíněné „pornografické“ či „didaktické“ umění, rozhršení; kinetickým aspektem zde míním takové reakce na umění, jež jsou povahy politické, morální, náboženské a filosofické stejně jako explicitně erotické a fantazmatické. Ať už se dovoláváme teoreticky sofistikovaných pojmů, jako je „aberrantní dekódování“,<sup>8</sup> nebo střízlivějších pojmů jako čtení proti srsti, je jasné, že tento typ čtení existuje od nepaměti. Sama komplexnost artefaktů vysokého umění přitom paradoxně „nesprávným“ interpretacím nezamezuje, ale naopak je podněcuje.

### „NEBEZPEČNĚJŠÍ PRÁVĚ KVŮLI SVÉ LITERÁRNÍ POVAZE“

V roce 1928 chtěla britská vláda zakázat román *Studna osamění* autorky Radclyffe Hall (ové). Navzdory „osvíceným“ odborným dobrozdáním tvrdícím opak se kritici románu obávali, že kniha bude povzbuzovat ženy k lesbické lásce a ospravedlňovat lesbickou

<sup>8</sup> [Pozn. ed.: Pojem zavedl Umberto Eco v eseji nazvaném „Per una indagine semiotologica del messaggio televisivo“ (K sémiotickému zkoumání televizního sdělení, 1965) a označuje transkulturní, transjazykovou nebo transideologickou interpretaci téhož znaku s použitím odlišného kódu, než jaký byl používán odesílatelem. V kontextu kulturních studií s ním pracoval například John Fiske.]

sexualitu. Obavy těchto odpůrců se zakrátko a pak i dlouhodobě ukázaly být zcela namístě. Abych předešel nedorozumění, musím uvést hned úvodem, že soudní jednání a následný zákaz této knihy byly zorganizovány s pomocí opovrženého úskoku establishmentu, jehož proponenti byli ochotni dosáhnout „spravedlnosti“ bez ohledu na prostředky.<sup>9</sup> Vlivným mužům podílejícím se na právní machinaci, k níž dal popud tehdejší ministr vnitra sir William Joynson-Hicks, naháněla sama představa sexuálních vztahů mezi ženami strach a husí kůže.<sup>10</sup> Soudce nejvyššího soudu sir Chartres Biron přesto během procesu vyslovil něco pravdivého, co však bude estetická obrana umění popírat:

Kniha může představovat zásadní umělecké dílo, a přesto být zároveň obscénní. Umění a obscénnost nemusí být nutně oddělené. Je docela dobře možné, že tato kniha je uměleckým dílem. Souhlasím, že má značné kvality, to však nijak nebrání tomu, aby současně nebyla nemravná. (Souhami 1999: 205)

Biron použil tento argument, aby tím hloučku literárních odborníků zabránil v případě svědčit: jestliže kniha může být vysokou literaturou, a zároveň být i obscénní, pak jsou důkazy potvrzující její literární kvality v souvislosti s obviněním z nemravnosti irelevantní. Z toho je patrné, jak nutně byly pro obranu umění v soudních přích o cenzuru dobře míněné lži zapotřebí.

Podobný názor jako Biron vyslovil již předtím James Douglas, redaktor listu *Sunday Express*, v úvodníku, který soudní při podnítil. Pro Douglase byla sexuální zvrácenost „morem ničícím mladou generaci“. Raději než tento román by dal „zdravému chlapci

<sup>9</sup> Viz zejména Souhami 1999, z jejíhož výkladu v kapitolách 19–25 tato pasáž věčně čerpá. K tomu také Travis 2000.

<sup>10</sup> I mnozí z obhájců románu jej považovali za znepokojující a po sexuální stránce odpudivý, neřikali to však veřejně. Jinak tomu bylo v soukromí. E. M. Forster, sám homosexuál, prý soukromě řekl Leonardu Woolfovi, že „považuje sapfismus za nechutný; zčásti ze společenského zvyku, zčásti protože se mu nelíbila představa, že by ženy mohly být nezávislé na mužích“ (Woolf 1982: 193, deníkový zápis ze dne 31. srpna 1928).

či zdravé dívky do rukou ampulku s kyanidem. Jed zabíjí tělo, morální jed však zabíjí duši“. Úvodník vykazuje ve svém protihomosexuálním postoji silný rozpor, který se již předtím objevoval v soudních procesech s Oscarem Wildem a který se opakovaně vynořoval v průběhu celého století. Na jednu stranu je homosexualita sama tak evidentně „odporná“, „opovrženíhodná“, představuje tak zřejmý „úpadek“, „rozklad“ a „hanbu“ (vše z Douglasova slovního arzenálu), že jakýkoli mravní a zdravý jedinec by se jí vyhnul jako moru. Na druhou stranu však má schopnost právě takové zdravé a mravní chlapce či dívky neobyčejně svádět a v podstatě zničit celou jednu generaci. A více než to: podle Douglase dokáže zničit samo křesťanství a celou „civilizaci postavenou na troskách pohanství“. Poslední poznámka bezděky prozrazuje, odkud pramenila panika lidí jako James Douglas: „pohanství“ skrze křesťanství stále latentně prosvitá a může se oživit. Radclyffe Hall(ové) se navíc, a to je ještě horší, skvěle podařilo využít křesťanské hodnoty pro ospravedlnění samotné lesbické lásky – Štěpa, hrdina/hrdinka knihy, je kristovskou postavou, morálně bezúhonnou, trpící a mučednickou. Douglas si napůl uvědomuje, čeho Radclyffe Hall(ová) dosáhla – což je také důvodem, proč stejně jako soudce Biron dospěl k názoru, že estetické přednosti činí knihu nikoli méně nebezpečnou, nýbrž ještě nebezpečnější:

Nehraje žádnou roli, zda román vykazuje vysoké literární kvality či zda je autorka „uznávaná“ umělkyně. K její obhajobě nijak nepřispívají tvrzení, že je upřímná a poctivá či že v jejím umění lze nalézt jemnost.

Faktem je, že obratnost a vychytralost její knihy jen zvyšují morální nebezpečí, jež toto dílo představuje. Je to svůdné a rafinované naléhání vystavené tak, aby prezentovalo zvrácenou pokleslost jako mučednictví a utrpení, jež těmto vyděděncům působí krutá společnost. Kniha zakrývá svou zvrácenost pláštěm citovosti. (ibid.: 177)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Není překvapivé, že tento postoj sdílel i Joynton-Hicks. Viz Thomas 1969: 304–305.

Douglasův postoj vyjadřuje ještě jasněji jiný článek, který napsal o třináct let dříve. Tato kritika, otištěná v říjnu roku 1915, taktéž sehrála závažnou úlohu v soudním zákazu knihy, kterou tak ostře tepe, totiž *Duhy* (1915) D. H. Lawrence. A také zde žaloba před soudem zdůraznila, že lesbická láska představuje obzvlášť odpudivou a podvratnou stránku románu. Douglas v recenzi trvá na tom, že úlohou umělce není říkat pravdu, nýbrž udržovat civilizované hodnoty – což prý o to více platí v dané době, tedy uprostřed první světové války. Nebezpečí „dekadentního umění“, jehož je D. H. Lawrence představitelem, spočívá v tom, že nás svádí k zakázanému vědění, „otevřít všechny dveře, jež lidská moudrost pevně zavřela, zapečetila a zamkla na dva západy“. Zatímco by síla umění měla stát na straně krásy, prospěšnosti a zdraví, Lawrence ji používá k tomu, aby „vyjádřil nevyslovitelné a naznačoval to, co se jazyk zdráhá pojmenovat. Morbidně zvrácená vynalézavost jeho stylu se stává prostředkem pro vyřčení věcí, na něž bychom neměli ani pomyslet, natož je vyslovit“. V této recenzi, kterou Douglas přečetl i veřejně u soudu, shledává text *Duhy* zhoubným nikoli proto, že by lhal, nýbrž proto, že říká pravdu o skutečnosti, kterou civilizace nezbytně a právem potlačuje. Zaznívají zde ozvěny degeneracionistické filosofie (které se blíží věnuji v osmé kapitole),<sup>12</sup> například když Douglas zdůrazňuje, že život musí „stoupat výš a výš“, aby vytvořil co nejširší rozestup mezi sebou a „nejhlubšími propastmi“, a když připouští, že tyto vysoce vyvinuté formy jsou vnitřně nestabilní (Draper 1970: 93–95).<sup>13</sup> Douglas však čerpá z velmi starého přesvědčení, utuženého s novou silou na konci 19. století v souvislosti s realistickým románem, že umělec je potenciálně

<sup>12</sup> [Pozn. ed.: V osmé kapitole, „Critical Wars and Academic Censors“ (Války kritiků a univerzitní cenzorů), se Dollimore podrobněji věnuje dvěma estetickým pozicím, které nazývá idealistickou (estetická vize „vymezené velikosti“) a humanistickou (velký umělec je vposledku vždy na straně lidských hodnot a života). Degeneracionistickou teorii představuje slavné dílo sionistického vůdce Maxe Nordaua *Entartung* (Degenerace, 1892) a její ozvěny nachází Dollimore ve vitalistických aspektech literární kritiky u F. R. Leavise.]

<sup>13</sup> K podrobnějšímu objasnění cenzurních zásahů vůči románu *Duha* a jejich možných politických motivů viz Kinkad-Weekes in Lawrence 1989 [1915]: xlv–li.

nebezpečný kvůli své schopnosti vidět, vědět a říkat příliš mnoho. Takový byl pohled Waltera Bagehota na Thackerayho. V nelichotivém srovnání s Dickensem jej popisoval jako umělce, který se rád pohybuje na „hranici oddělující svět, ježž je možno popisovat, od toho, u něžž je to zapovězeno“. To, co u Thackerayho působilo obzvlášť znepokojivě, byla jeho výrazná schopnost náznaku, jeho „dovednost dát jemnou narážkou zřetelně najevo, jak důkladně je obeznámen se [...] zapovězenou sférou ležící na druhé straně hranice“. Ačkoli nikdy explicitně neporušil sdílená pravidla, „stín nemravnosti, která není na očích, sotva kdy chybí v jeho vykreslení společnosti, která na očích je“ (Bagehot 1965: 98). Otázka pak zní: O čí stín se zde jedná? To je přirozeně jedna z otázek, kterou nám implicitně klade umělec, jenž ví příliš mnoho a zachází do oblastí, kam by zacházet neměl.

Vraťme se však k cenzuře *Studny osamění*. Ti, kdo byli ochotni, kdyby jim to bývalo bylo umožněno, se románu zastávat, tvrdili, že román k žádné zvrácenosti nenabádá ani nevede. Charakteristické bylo v tomto ohledu podotknutí A. P. Herberta, že kdyby narazil na zdravou dvacetiletou dívku, jak čte tuto knihu, řekl by jí, ať klidně pokračuje, jelikož ji to začne beztak brzy nudit. A pokud by prý přišel na „nezdravou“, poradil by jí totéž, protože by to pro ni byla dobrá výstraha. Jak se časem ukázalo, tyto poznámky o tom, jaké může mít román účinky, byly jen další dobře míněnou lží. Dlouho po tomto soudním přelíčení živilo hnutí za práva homosexuálů – dobově snad nezbytnou – víru (a další dobře míněný klam), že homosexualita nemůže být „naučená“, tedy vyvolaná kulturou či výchovou: člověk prostě je, nebo není gay. Ale nárůst počtu homosexuálních či bisexuálních jedinců v liberálnějším a tolerantnějším sociálním prostředí není pouze výsledkem veřejného přiznání sexuální orientace u těch, kdo od počátku již homosexuální a bisexuální jsou, nýbrž i důsledkem toho, že homosexuální zkušenost prozkoumává množství lidí, kteří by to za jiných okolností nedělali. Aniž bychom jakkoli podceňovali rozsah útočné homofobie, která tato soudní přelíčení provázela, lze připustit, že je zde ve hře více než jen „fobie“: lidé jako Douglas, Biron a ministr vnitra měli za to, že literatura může

příspěť k tomu, že se homosexualita stejně jako další jevy, které považovali za podobně odsouzeníhodné, bude šířit. A měli pravdu. Krátce předtím, než proti zákazu *Studny osamění* podal nakladatel odvolání (které bylo nakonec neúspěšné), pronesl ministr vnitra v Klubu autorů v Londýně vítěznou řeč. Její degeneracionistická rétorika je zřejmá:

Charakter impéria vychází od vás, spisovatelů naší vlasti. Je-li tento charakter čistý, krev bude dál tepat celým světem, nesouc s sebou čistotu a bezpečí. Pokud se proud krve znečistí, nikdo nedokáže odhadnout, jaké dopady to pro celé naše impérium bude mít. (cit. dle Travis 2000: 67–68)

Dokonce ani ministr vnitra si nemohl myslet, že by lesbická literatura mohla zničit impérium, ale vybral si ji jako náhražkový cíl za množství jevů, které konec britské nadvlády způsobit mohly a také způsobily a proti nimž mohl člověk jako on podniknout jen velmi málo. A nejhorší obavy Joynson-Hickse se nakonec také naplnily: impérium zaniklo, lesbická sexualita se stala obecně přijatelnou a cenzura literatury se uvolnila do míry v té době nepředstavitelné. Možná to všechno nakonec přece jen souvisí?

Argumentace, kterou Radclyffe Hall(ová) jako autorka na svou obhajobu uvedla, byla nebezpečnou směsí nepokrytého vzdoru a vysokých mravních ideálů. Ano, snažila se získat pochopení pro ty, kdo byli odsuzováni proto, že jsou „invertováni“ (*inverts*). Šlo ale o problém nenormálnosti, nikoli zla. Invertováni nebyli o nic horší ani lepší než normální lidé, ale „jsou-li dobří, zasluhují si o to více chvály, neboť od jejich narození se staví téměř všichni proti nim. Zoufalí vydědenci jsou pro společnost nebezpečím a pronásledování je stejně škodlivé pro pronásledovatele jako pro pronásledované“ (Souhami 1999: 199). Bylo zřejmé, že se Hall(ová) za svou sexuální orientaci nestydí ani se za ni neomlouvá, a čteme-li mezi řádky její obhajoby i jejího románu, je také patrné, že měla za to, že někteří invertováni mají nad některými normálními lidmi mravní převahu. A nic tyto normální lidi nerozčílovalo více.

Toto bylo její kompromisní stanovisko, s nímž by bývala předstoupila před soudní porotu, pokud by byla předvolána a bylo jí to umožněno. Ale čím jasnější bylo, že se přelíčení vyvíjí v její neprospěch, tím byla vzdornější. Když její právní zástupce Norman Birkett u soudu prohlásil, že vztahy mezi ženami jsou v knize čistě romantické a citové povahy a nemají nic do činění se sexem, Hall(ová) se rozlítla. Sdělila mu, že pokud tuto výpověď neodvolá, u soudu vstane a řekne pravdu sama. Advokát tedy výpověď vzal zpět, a případ tím nepochybně prohrál, nebyl-li ovšem ztracen předem. V jistém smyslu bylo její kompromisní stanovisko stejně provokativní jako její nekompromisní obhajoba nepokrytě sexuálních vztahů. Pokud jde o pohlavní inverzi, byla Radclyffe Hall(ová) radikální; ve většině ostatních otázek pak hluboce konzervativní. Tato kombinace představovala pro její okolí obtížnou výzvu: s úžasnou drzostí si pro lesbickou lásku přisvojuje religiózní etiku mučednictví kříženu s romantickou etikou vyvržence. Lesbická žena je zde ztotožněna s kristovskou postavou; na místě křesťana povstává pohan. Lidé jako Douglas a Biron si ihned uvědomili, oč zde běží. Jestliže jedním důvodem pro zákaz knihy kvůli její nemravnosti bylo to, že zobrazovala lesbický sex v pozitivním světle, „jako by“, řečeno pozoruhodně výstižnými slovy Chartrese Birona, „těmto ženám dával neobyčejný klid, uspokojení a rozkoš, a nejen to, ale dokonce posiloval jejich duševní rovnováhu a schopnosti“, pak druhý důvod spočíval v tom, že k tomu, aby učinila lesby přitažlivými a hodnými obdivu, využívala religiózní a romantické etiky. Rozsudek o mravní závadnosti románu byl potvrzen i odvolacím soudem. Ve shrnutí celého soudního přelíčení vrchní státní zástupce sir Archibald Bodkin znovu zdůraznil to, co vnímal jako nejvýraznější hrozbu pro společnost, totiž že „knihu považuje za jemně, nenápadně a tiše nabádavou, nebezpečnější právě kvůli její literární povaze“ (ibid.: 217).

Ať už mluvíme o jejím kompromisnějším nebo radikálnějším postoji, pro Radclyffe Hall(ovou) by byla estetická obhajoba umění, i kdyby se o ni bývala mohla opřít, stejně irrelevantní jako pro soudce Birona. Oba dva, ač z právě opačných pozic, si byli vědomi možného radikálního, „kinetického“ vlivu literárního díla, který

naváděl ke konverzi a přitom pokřivoval jeden z nejposvátnějších kulturních obrazů.

A přesto nad zaujatostí, jež k soudnímu zákazu *Studny osamění* vedla, slavila vítězství právě *estetická* obrana umění. Postoj progresivních politických a kulturních proudů, že umění je ze své podstaty apolitické, nakonec ke zlosti zastánců krajní pravice převládl. Toto vítězství však přispělo ke vzniku ještě rafinovanějšího a možná mnohem účinnějšího druhu cenzury, který se zřetelně projevil již v soudní obhajobě románu Radclyffe Hall(ové). Popření toho, že román by mohl podněcovat lesbické vztahy, bylo zřetelně strategické povahy, bylo ale zároveň i tím, čemu jeho obhájci namnoze věřit chtěli. Tito svědkové, o nichž Birkett řekl, že „tak význační lidé se spolu ve svědecké lavici ještě nikdy nesešli“, chtěli, aby umění bylo nejen v bezpečí, ale aby bylo i bezpečné.

## VYPÁLIT CEJCH HANBY

V soudní při týkající se románu *Milenec lady Chatterleyové* D. H. Lawrence, která probíhala v roce 1960, obžaloba tvrdila, že kniha podněcuje nevěru a promiskuitu, jež jsou zavrženímhodné samy o sobě, dvojnásob však vzhledem k tomu, že k nim dochází mezi ženou a zaměstnancem jejího manžela (hajným v jeho polesí; vlastnictví, moc a třída se tu dokonale proplétají).<sup>14</sup> Narůstající vliv estetické obrany umění je patrný v zákoně o nemravných publikacích z roku 1959,<sup>15</sup> v jehož intencích se soudní řízení vedlo.

<sup>14</sup> Popis průběhu soudního přelíčení viz in Rolph 1961 a přehled událostí, jež k soudnímu procesu vedly, viz 6. kapitulu, „The Hounding of D. H. Lawrence and the Hunt for Missing Witnesses“ [Štvanice na D. H. Lawrence a honba za chybějícími svědky], in Travis 2000.

<sup>15</sup> Jádrem legislativního zdůvodnění soudně podepřených cenzurních zásahů vůči nemravnosti leží v tzv. Hicklinově testu z roku 1868: „Rozhodujícím kritériem nemravnosti je to, [...] zda má dílo sklon k tomu, mravně kazit a poškozovat osoby, jejichž mysl je takovým nemravným vlivům přístupna a v jejichž rukou by se daná kniha mohla ocitnout.“ Novelizace z roku 1959 ustanovila, že dopady díla musí být posuzovány „v celém úhrnu“ a soudně stíhána nemůže být taková publikace, u níž

Obhajoba samotná však byla založena na důvodech estetických stejně jako etických. V praxi tomu tak obvykle bývá: estetická obhajoba umění nemůže být účinná bez implicitního či explicitního morálního apelu. Renomovaní svědci se hrnuli, aby mohli obhajovat Lawrence coby velkou mravní autoritu, jež přišla s přímo „puritánským“ zápalem reformovat lidské vztahy na poli sexuality. Tentokrát na svědecký stupínek připuštění byli. Někteří z nich dokonce tvrdili, že Lawrence protispolečenské a promiskuitní chování zobrazené v románu implicitně kritizoval. To bylo opět strategicky nezbytné, lze ale pozorovat značnou shodu mezi těmito svědky a literárními historiky, z nichž největší vliv měl F. R. Leavis, který bez ohledu na překážky a potřeby soudní síně učinil z Lawrence jednoho z nejrespektovanějších spisovatelů v poválečné době (viz zejména Leavis 1964).

Je příznačné, že nechvalně proslulou scénu zjevně extatické sodomie se rozhodla přehlédnout jak obžaloba, tak obhajoba. Právě sodomie je jednou z nejnebezpečnějších součástí Lawrencova díla, a to nejen proto, že autor svým psaním schvaluje praktiku, která by v dané době knihu jako mravně závadnou jednoznačně klasifikovala, nýbrž protože anální styk zaujímá v Lawrencově vlastní sexuální etice komplikovaně ústřední místo. Představuje například těžiště jeho ambivalentního postoje k homosexualitě. Někdy nabízí idealistický homoerotismus pro Lawrence možnost vykoupení a úniku z úpadku západní kultury; častěji je skutečná *homosexualita* vnímána jako projev právě tohoto úpadku. Obdobně je tomu s análním sexem: pokud k němu dochází v homosexuálním styku, je zobrazován jako sterilní touha po rozkladu a smrti, v heterosexuálním styku však podle všeho představuje transgresivní hledání života v jeho nejpálčivější intenzitě – probourání se jáství do zranitelné, přijímající autenticity:

Vypalovala všecken stud, nejhlubší a nejstarší stud na nejtajnějších místech. Stálo ji to přemáhání podvolit se jeho vůli, aby si s ní dělal,

lze prokázat, že má „význam v oblastech vědy, literatury, umění či vzdělanosti“ (Rolph 1961: 4, 10–11).

co chce. Musela se chovat jako trpná, svolná věc, jako otrokyně v tělesném poddanství. Ale kolem ní šlehala stravující vášeň, a když jí ten smyslný plamen pronikal útroby a řadry, myslela opravdu, že umírá, ale ohnivou a nádhernou smrtí.

[...] je nutné, provždycky nutné, vyžít falešný stud a vytavit z nejhutnější rudy těla nejryzejší kov. Ohněm čiré smyslnosti.

[...] Byla by řekla, že při tom žena zemře studem. Místo toho zemřel stud. [...] byl [...] vymrskán falickou štvanicí muže [...].

[...] poslední[ho] a nejhlubší[ho] úkryt[u] organického studu. Jedině pyj tu končinu mohl probádat. A jak se do ní dral! (Lawrence 1987 [1928]: 289–290)<sup>16</sup>

Ale jedná se tu skutečně výhradně o imaginaci heterosexuální scény? Nemohou zde být vytěsněny také homoerotické a/či bisexuální fantazie?<sup>17</sup> Jinde u Lawrence je mužská touha po jiném muži vyjádřena občas explicitně, jak je tomu například ve vypuštěném prologu k *Ženám milujícím*, častěji se ale projevuje prostřednictvím pohledu a touhy ženských postav. Lawrence nejenže často směšuje v jedno mužský homoerotický a ženský heterosexuální pohled, ale přímo zosobňuje bisexuální fantazii popsanou výše: touží po muži z pozice, a dokonce i způsobem ženy; homoerotická

<sup>16</sup> Podle své ženy má Mellors sklon k provozování análního styku se ženami – či tak to alespoň jeho manželka veřejně rozhlašuje, aby proti němu popudila lidi (Lawrence 1987 [1928]: 307, 310, 312).

<sup>17</sup> [Pozn. překl.: Lawrencova vlastní sexuální orientace byla podle některých kritiků značně rozostřená, nejednoznačná. Momenty silné homofobie či naopak silné homosociability a misogynie, případně přímo explicitní tematizace nejednoznačné sexuální orientace mužských postav (srov. např. závěr románu *Ženy milující*) vykládají nikoli jako prostou kompenzaci potlačené (a teprve postupně přijímané) vlastní bisexuální orientace, nýbrž spíše jako komplexní proces sebeutváření a vyjednávání v kontextu silných dobových kulturních diskurzů, jeho vlastních názorů a ideálů a snad i nejednoznačné povahy sexuality obecně. Srov. Mark Kinkead-Weekes, *D. H. Lawrence, Triumph to Exile, 1912–1922* (D. H. Lawrence. Od triumfu k exilu, 1912–1922), Cambridge: Cambridge University Press, 1996; Howard J. Booth, „D. H. Lawrence and Male Homosexual Desire“ (D. H. Lawrence a mužská homo-sexuální touha), *Review of English Studies*, 2000, 53, č. 209, s. 86–107. Podle Dolimora Lawrence opakovaně používá taktiku očištění homoerotického nutkání pomocí identifikace se sexuální perspektivou ženy.]

fantazie je artikulována heterosexuální formou, s níž se prolíná. To naznačuje o podstatě lidské sexuality cosi, co může být ještě znepokojivější než ona extatická sodomie, ale co také napovídá důvod, proč byla tato scéna podrobena tak zásadní kritice. Už jsem vyslovil jinde<sup>18</sup> své přesvědčení, že to D. H. Lawrence jako autora neuměňuje, nýbrž naopak činí ještě významnějším jako někoho, kdo objevoval takové stránky lidské sexuality, které soudní obžaloba zjevně přehlédla a které si tradiční humanistická obhajoba nemohla připustit, i kdyby o nich cosi tušila. Pokud se v Lawrencových nejintenzivnějších představách nachází sexuální perverze v samém nitru „normálního“, málokdo z jeho obdivovatelů či kritiků by si byl schopen to připustit. Pro některé vykladače, jako například právě pro Leavise, je Lawrence prorokem mentálního a společenského zdraví: „U Lawrence nenajdeme hlubší emocionální zmatek [...] jeho intelekt [...] není pokřiven či postižen vnitřními rozpory“ (Leavis 1964: 15, 28). Ve skutečnosti je nelitostné vyjádření „vnitřních rozporů, ať už u sebe či ostatních“, právě tím, co činí z Lawrence tak odvážného a významného autora. Dokonce i ti, kdo nabídli hlubší vhled do sexuální posedlosti Lawrencových románů, jako Norman Mailer v *Zajatci sexu* (1971), oslavují jeho vitální heterosexualitu prosazující se na úkor „ke smrti tíhnoucí“ a „sterilní“ homosexuality, čímž také zároveň potlačují Lawrencovu vlastní posedlost smrtí. Ve feministické literární vědě a kritice, která poté, co v roce 1969 vyšla *Sexual Politics* [Sexuální politika] Kate Millett(ové), tak silně ovlivnila obecné vnímání Lawrence, získala genderová politika v kontextu Lawrencova románu svou přijatelnost pouze za cenu tak důsledného překroucení Lawrence (a sexu), že překonává i to, co mu předcházelo. Jak poznamenává Rachel Bowlby(ová), dokonce i Millett(ová), která je Lawrencovou nejnemilosrdnější kritičkou, ono pojetí „zdravé“ sexuality sdílí (Bowlby 1993: 42–43). Nikoli navzdory, nýbrž právě kvůli své radikální politice sexuality přijímá Millett(ová) cosi z esteticko-moralistní logiky obhajoby umění: skutečně velký román nemůže být pornografický, perverzní a nezdravý. Já jsem

<sup>18</sup> Dollimore 1991: 268–275; 1998, kap. 18.

přesvědčen o opaku. Nikoli nevýznamným kladem knihy *Sexual Personae* Camilly Paglia(ové) (1992) je to, jak shledává západní umělecký kánon v samé jeho podstatě pornografickým a perverzním. Znovu a znovu nalézá znepokojivé poznání v textech, které si vědci a kritikové ochočili. Právě oni nadále cenzurují literaturu, přičemž zároveň zuřivě bojují o to, být jejími oficiálními mluvčími.

*Přeložil Jan Matonoha*

## LITERATURA

### BAGEHOT, Walter

1965 „Charles Dickens“, in idem: *The Collected Works of Walter Bagehot*, sv. 2, ed. Norman St. John-Stevan (London: The Economist), s. 77–107

### BOWLBY, Rachel

1993 *Shopping with Freud* (London: Routledge)

### BROWN, Richard

1985 *James Joyce and Sexuality* (Cambridge: Cambridge University Press)

### DOLLIMORE, Jonathan

1991 *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press)

1998 *Death, Desire and Loss in Western Culture* (Harmondsworth: Penguin)

### DRAPER, Ronald P. (ed.)

1970 *D. H. Lawrence: The Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul)

### JOYCE, James

2012 [1916] *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Argo)

1993 [1922] *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Argo)

### LAWRENCE, David Herbert

1982 [1920] *Ženy milující*, přel. Martin Hlinský (Praha: Odeon)

1987 [1928] *Milenec Lady Chatterleyové*, přel. František Vrba (Praha: Odeon)

1989 [1915] *The Rainbow* (Cambridge: Cambridge University Press)

1999 [1915] *Duha*, přel. Kateřina Hlinská (Praha: Argo)



LEAVIS, F. R.

1964 *D. H. Lawrence: The Novelist* (Harmondsworth: Penguin)

O'BRIEN, Conor Cruise

1965 „Passion and Cunning: An Essay on the Politics of W. B. Yeats“, in A. Norman Jeffares, K. G. W. Cross (eds.): *In Excited Reverie: A Century Tribute to William Butler Yeats, 1865–1939* (London: Macmillan), s. 207–278

PAGLIA, Camille

1992 [1990] *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Harmondsworth: Penguin)

ROLPH, C. H. (ed.)

1961 *The Trial of Lady Chatterley* (Harmondsworth: Penguin)

SOUHAMI, Diana

1999 *The Trials of Radclyffe Hall* (London: Virago)

THOMAS, Donald

1969 *A Long Time Burning: The History of Literary Censorship in England* (London: Routledge & Kegan Paul)

TRAVIS, Alan

2000 *Bound and Gagged: A Secret History of Obscenity in Britain* (London: Profile Books)

VALENTE, Joseph (ed.)

1998 *Quare Joyce* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press)

VANDERHAM, Paul

1998 *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses* (London: Macmillan)

WILDE, Oscar

2012 [1899] *Jak je důležité mítí Filipa*, přel. Pavel Dominik (Praha: Pavel Dominik)

2011 [1890] *Obraz Doriana Graye*, přel. Kateřina Hilská (Praha: Odeon)

WOOLF, Virginia

1982 *The Diary of Virginia Woolf*, sv. 3, 1925–30 (Harmondsworth: Penguin)

YEATS, W. B.

1971 *Collected Poems* (London: Macmillan)

## KE SLAVOJI ŽIŽEKOVÍ

TOMÁŠ CHUDÝ – TEREZA JIROUTOVÁ KYNČLOVÁ

Slavoj Žižek (nar. 1949) získal dva doktorské tituly, v roce 1981 z filosofie na Lublaňské univerzitě, kde je taktéž profesorem, a v roce 1985 z psychoanalýzy na Université Paris-VIII. Je rovněž hostujícím profesorem na mnoha amerických univerzitách, například na Columbia a Princeton University, The New School for Social Research, Michiganské či Tulaneově univerzitě, v současnosti zároveň působí jako profesor filosofie a psychoanalýzy na European Graduate School ve švýcarském Saas-Fee.

Výčet prestižních afiliací svědčí o kooptování autora zavedenými vzdělávacími institucemi. Ačkoli je nezřídka spojován s předními centry vzdělání, pohybuje se *de facto* mimo jejich etablované diskurzy a postupy a svou identitu odvozuje spíše ze skutečnosti, že stojí mimo tyto zavedené instituce. Za úvahu nicméně stojí, zda Žižekova subverzivita není takového druhu, že je snadno (jak by řekli noví historikové) absorbována dominantními (akademickými) institucemi. Literární teoretik Terry Eagleton označil Slavoj Žižeka za „nejbrilantnějšího představitele psychoanalýzy a kulturní teorie vůbec, jaký se v Evropě vynořil za několik posledních desetiletí“ (Eagleton 2005: 200). Žižek bývá nezřídka titulován „rocková hvězda filosofie“, neboť neotřelým způsobem kombinuje úvahy o zásadních filosofických konceptech s analýzou populární kultury či masové hollywoodské produkce a explicitně politickými postoji. Úspěšně ohledává samotné hranice vědních diskurzů a rozrušuje je tím, že do nich vnáší témata, jež doposud předmětem teoretické reflexe nebyla či z ní byla vylučována. Konceptuální žonglérství však pro něj není samoúčelné: Žižek je zároveň demaskujícím Andersenem konvencí, nepolapitelným subverzivistou, tricksterem ideologické kritiky.

Vynalézavé kombinování rejstříků – jejichž prostřednictvím Žižek mimo jiné zhodnocuje své znalosti světové kinematografie

načerpáné z archivů Lublaňské univerzity, kam byly za Titovy vlády deponovány kopie veškerých filmů distribuovaných v bývalé Jugoslávii – a schopnost interdisciplinárního přístupu k filosofii činí ze Žižeka nebývale přitažlivého akademika a společensky angažovaného aktivistu, který současně svým pojetím akademie takové představě vzdoruje. Jinými slovy: Žižek pomocí filosofie říká to, co by se jejím prostřednictvím říkat nemělo (Myers 2008: 11). V prvních svobodných volbách roku 1990 kandidoval Žižek na slovinského prezidenta a je také jedním z mála žijících myslitelů, jimž je (od roku 2007) věnovaný zvláštní časopis: *International Journal of Žižek Studies*. Zároveň je sám editorem knižních řad *Analecta* (slovensky) a *Wo es war* (německy, též anglicky v nakladatelství Verso, kde také vycházejí jeho četné texty).

Postihnout celé dílo Slavoj Žižek je obtížné proto, že tempo autorovy produkce přesahuje tempo většiny průměrných čtenářů. O tom svědčí dlouhá a stále narůstající řada titulů, kterou by bylo možné shrnout, v linii myšlení autora samotného, jako sbírku symptomů postmoderní doby. Mezi autorovy nejvýraznější inspirační zdroje patří Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Jacques Lacan a Karl Marx, jakož i množství současných, více či méně příznaných zdrojů. Z inspirace francouzským poststrukturalistickým okruhem lze vyzdvihnout návaznost na Jacquesa Derrida, ať už spektrálním motivem nebo především subverzivní strategií, hledající trhliny, slepé skvrny, zkrátka momenty *diferance*. V této souvislosti by bylo možné číst „spektrální analýzu“ také jako přibližný překlad „dekonstrukce“. Ve zde předkládaném textu je více než jinde patrný vliv Rolanda Barthesa, a zejména Louise Althussera. Jako Žižekovi hlavní intelektuální partneři se vystřídali – či jimi dosud jsou – také Jacques-Alain Miller, Ernesto Laclau, Judith Butler(ová), Alain Badiou a další.

Žižek je prototypem autora, u kterého na sebe na první pohled upozorňuje více styl než obsah psaní. Jeho energizující idiom bývá často okořeněný nonšalantními vsuvkami, hodnotícími pokusy k „hloupým“ či „standardním“ postojům, mísí se v něm styly od okázale aristokratického po pavlačový. To vše ovšem patří nejen k jeho naturelu, ale přímo k metodě. Je mu vlastní

ikonoklastický důraz, který snad vyplývá z jeho formace prostředím bývalé socialistické Jugoslávie (srov. Eagleton 2005: 200). Lacanovými termíny lze říci, že se Žižek distancuje od diskurzu pána i univerzity, zato se vyžívá v diskurzu analytika i pacienta: zachází se světem jako s textovou klinikou sociální patologie a vyžaduje od čtenáře, aby se zbavil uspokojení ze symbolického řádu a překročil svou fantazii (Kay 2003: 13–15). I proto k tématům přistupuje nikoli čelem, ale „šikmo“ – začátek argumentace často nemá vztah k hlavní pointě, nechává ji však vyvstat jiným způsobem, nepřímou (ibid.: 7). Je neustále hegelovsky „na cíhané na protiklady, které se obrátí v identity a naopak, v sérii partyzánských výpadů na zdravý rozum“ (Eagleton 2005: 204). Přestože samotná témata jeho textů a strukturní podobnosti mezi nimi patří k tomu nejnáročnějšímu z filosofické literatury, lze autora podezírat, že svým uvolněným „démotickým“, ale přesto břitkým stylem chce naopak způsobit potěšení nejen sobě, ale především čtenáři.

Odhlédneme-li od zdánlivé kaleidoskopičnosti (či spíše traumatoskopičnosti?) a nepolapitelnosti, ba snad chaotičnosti (ve smyslu moderní teorie chaosu), osciluje Žižekův zájem kolem množství témat, mezi nimiž lze – podle klíče jednotlivých vědních oborů – izolovat přinejmenším následující krystalizační ohniska: těmi jsou křesťanská materialistická teologie, politicko-ekonomická kritika, ontologie *non-all*, dialektická logika a paralaxní pohled, psychoanalýza a lacanovský subjekt, analýza (pop)kulturních obrazů výše uvedeného. Přestože by bylo možné v jeho tvorbě vysledovat určitý vývoj od (inscenace) lacanovské psychoanalýzy ke spíše angažovaným politickým textům, všechna témata jsou a zůstávají navzájem propletena po způsobu netriviálního matematického uzlu, což by ostatně mohlo platit i pro obsah jednotlivých knih (autor topologické metafory nejen do svých textů vtěluje, ale také je v nich explicitně používá). Sám by však zřejmě spíše upozornil na to, jak se v *inkonzistencích* jeho díla projevuje cosi ze současné (intelektuální) situace. Jakkoli nesnadná tedy může být klasifikace, lze v poslední době u Žižeka co do převládajícího tématu vysledovat tři typy monografií:

1. série věnující se antagonismu současného kapitalismu a marxismu (Žižek 2001c; 2006a), posléze i komentující současnou politicko-ekonomickou situaci v kontextu světové finanční krize (Žižek 2011; 2012b), přičemž jeho hlas patří mezi ty kritiky, kteří navrhuji její řešení: je třeba číst „stopy budoucího“ poukazující k tomu, co nazývá komunismus absconditus (Žižek 2012b: 131, tedy solidaritou motivovaná emancipace utlačovaných vrstev);
2. knihy zaměřené spíše obecně na dialektické strukturní analogie, avšak stále s převážně psychoanalytickou metodologií (Žižek 2006b; 2012a); do této skupiny lze zařadit i téma mizejícího zprostředkovatele, ukázané kupříkladu na Schellingově roli při přechodu od idealismu k materialismu (Žižek 1996);
3. texty reinterpreťující křesťanství hegelovsko-lacanovským prizmatem, v něčem blízkým proudům nedávné marxistické teologie osvobození (zejm. Žižek 2001a; 2001b; 2003; 2009; 2012c).

Přitom však autor někdy svá témata nerozpletitelně propojuje (např. Žižek 2007 [1999]): ontologická neúplnost, inspirovaná zejména Alainem Badiouem, otevírá pole pro myšlení paralaxního pohledu, jež ponejvíce ilustruje na filmových příkladech (děj líčený ze dvou či více různých úhlů pohledu). A zde se opět zrcadlí antagonistická představa o reprezentaci reálna. Také chybějící střed politické ontologie koresponduje s prázdňem v subjektu, a tedy opět s logikou *non-all*, která zase vychází z deficientní povahy materiální reality. Lze dodat, že díky aplikaci této logiky na neúplnost náboženské symbolizace pak bývá Žižek označován za představitele katolického feminismu (Pound 2008: 119, přestože zde jsou jeho hlavními inspirátory Mistr Eckhart, Blaise Pascal a Hegel), a to zejména díky tomu, že křesťanský akt, který je dalším z kategorie „aktů“ osvobozujících z područí symbolického řádu, je podle něj povýtce (lacanovsky) ženský.

Téma ideologie prostupuje všemi těmito okruhy, a vlastně by je bylo možné zařadit mezi ně. Stať „Přízrak ideologie“ z autorem editované knihy *Mapping Ideology* (Mapování ideologie, 1994) je rozvahou nad charakteristikou ideologie, jež je zasazena do rámce

hegelovsky inspirované triadické struktury. Žižek v návaznosti na konec studené války a rozpad světové socialistické soustavy nevěří, že lidská společnost dospěla do postideologického stadia či ke konci dějin jakožto sledu ideologických zápasů (srov. Fukuyama 2002); subjekty naopak podle něj cynicky přiznávají, že jejich chápání reality je ideologicky deformováno, tento fakt nijak nezavrhují, a přesto se ideologií nechávají ovlivnit (Žižek 2008b). Žižek má za to, že funkce ideologie je o to výmluvnější, že je založena bezprostředně ve struktuře subjektu a jeho vztahu k sociální realitě.

Jeho pojetí vychází z lacanovské teorie subjektu; ideologie mají spíše libidinózní než konceptuální kořeny, z čehož plyne jejich všudypřítomnost a úspěšnost. Za prototypy ideologie považuje Žižek antisemitismus a kapitalismus, ale jako ideologickou kategorii chápe i toleranci, protože ani ona netoleruje svůj opak, a stává se tak maskujícím programem, zakrývajícím boj za emancipaci. Ideologická kritika v návaznosti na toto radikální pojetí vyžaduje dva kroky (Žižek 1989: 124–127), přičemž oba jsou strukturním důsledkem neúplnosti symbolického řádu, který určuje lidskou kognici i jednání. Jednak totiž ideologie odpovídá na zbytkovou nesymbolizova(tel)nou touhu, kdy subjekt retroaktivně zakrývá a za pomoci fantazijních představ pokrývá smyslem (v postmoderní době paradoxním příkazem: Enjoy!) traumatickou nedosažitelnost a nereprezentovatelnost původního potěšení (*jouissance*), tedy projevu lacanovského reálna, mezi nímž a realitou vždy zeje nepřeklenutelná mezera. Ideologický je pak takový postoj, který přehlíží samotnou příčinu této distorze (Žižek 2012b: 3). V druhém stupni je ideologie signalizována posunem *uvnitř* symbolického řádu, tedy na diskurzivní úrovni, kdy jedno označující (*Master-Signifier*, *point de capiton*) totalizuje, hegemonizuje pole plovoucích označujících tak, že je „zastřeší“ (*quilt*), aretuje, ukotví jejich pohyb a vnutí jim svou interpretační optiku, (hegelovsky) stává se druhem, který se povýšil na rod (Žižek 1989: 87–89). Tímto zvláštním gestem *dále* zastírá ono *původní* distorzi deficientního způsobu symbolizace. Zatímco obvyklá ideologická kritika se zaměřuje na odhalování ideologií v druhém smyslu slova, Žižekovi jde o to, postihnout také ten první a zároveň spojitost obou.

Klíč k hegelovské ideologické triádě doktrína – státní aparát – sociální realita je třeba hledat zde. Teprve třetím prvkem se dobíráme původní (pre-)ideologie, již dovolují rozeznat vpády reálna, nepolapitelného, avšak přesto konstitutivně nezbytného pro symbolično, jež je rozpolceně neúplné.

Žižek proto podniká „přízračnou“ analýzu (*spectral analysis*), kterou je třeba chápat zároveň jako „spektrální“, rozkládající na jednotlivé složky původně spojitou představu. Suplementy této analýzy naznačuje jednak jeho první anglická monografie věnující se „sublimnímu objektu“ ideologie (Žižek 1989), jednak pozdější text (Žižek 1997), v němž autor rozvedl pojetí „subjektivního“ pólu ideologie v sociální realitě. Zde analyzuje primordiální sklon subjektu substituovat nejen předmět lacanovské *jouissance*, ale obecněji veškeré prožitky, jakož i úlevu z této substituce, jako interpasivitu, outsourcingu *jouissance*. Čím více substituce, tím více ideologie, což v současné komodifikované kultuře znamená, že ideologie pokrývá téměř neprodyšně většinu sfér života, až na ne-smyslné revolty. Lze dokonce říci, že ideologický je každý symbolizující postoj, který je neproblematický, ať už reprezentuje realitu věrně či nikoli.

Současný cynický posun v podléhání ideologii proto spočívá v uvědomění si dříve nevědomých distorzí. Pokud lze nazvat současnost postideologickou, pak snad jen v tom smyslu, že protest proti světové ideologii kapitalismu se objevuje jako amorfní, nevznáší žádné požadavky, a právě proto není do jazyka ideologie přeložitelný (Žižek 2012b: 54). Pravým protikladem ideologie je tedy spíše to, co Žižek s Hegelem nazývá abstraktní negativita, výbuch násilí, které není možné podřadit pod kategorie předestřené systémem. V něm se zrcadlí univerzální antagonistická povaha reality. Smyslem její kritiky je proto připravit půdu pro vymanění se z ní a uvědomit si její příčinu – deficientní povahu symbolické reality jako takové – a zároveň překročit substituující fantasmata, která ji mají zacelit (Žižek 1989; 2001a: 121).

## LITERATURA

**EAGLETON, Terry**

2005 *Figures of Dissent: Reviewing Fish, Spivak, Žizek and Others* (London – New York: Verso)

**FUKUYAMA, Francis**

2002 [1992] *Konec dějin a poslední člověk*, přel. Michal Prokop (Praha: Rybka Publishers)

**KAY, Sarah**

2003 *Žižek: A Critical Introduction* (Cambridge: Polity Press)

**MYERS, Tony**

2008 [2003] *Slavoj Žižek*, přel. Otakar Vochoč (Praha: Svoboda servis)

**POUND, Marcus**

2008 *Žižek: A (Very) Critical Introduction* (Grand Rapids, MI – Cambridge: Eerdmans Publishing)

**ŽIŽEK, Slavoj**

1989 *The Sublime Object of Ideology* (London – New York: Verso)

1994 „The Spectre of Ideology“, in idem (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 1–33

1996 *The Indivisible Remainder* (London: Verso)

1997 „The Supposed Subjects of Ideology“, *Critical Quarterly* 39, č. 2, s. 39–59

2001a *On Belief* (London: Routledge)

2001b *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* (London – New York: Verso)

2001c *Did Somebody Say Totalitarianism?* (London: Verso)

2003 *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity* (Cambridge, MA: MIT Press)

2006a *The Universal Exception* (London – New York: Continuum)

2006b *The Parallax View* (Cambridge, MA: MIT Press)

2007 [1999] *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*, přel. Michael Hauser (Chomutov: L. Marek)

2008a „Tolerance as an Ideological Category“, *Critical Inquiry* 34, č. 4, s. 660–682

2008b [1991] *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (London: Verso)

2009 *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?* (Cambridge, MA: MIT Press)

2011 [2009] *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*, přel. Radovan Baroš (Praha: Rybka Publishers)

2012a *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* (London: Verso)

2012b *The Year of Dreaming Dangerously* (London: Verso)

2013 [2009] *Násilí*, přel. Tomáš Pivoda (Praha: Rybka Publishers)

**ŽIŽEK, Slavoj – GUNJEVIĆ, Boris**

2012c *God in Pain: Inversions of Apocalypse* (New York: Seven Stories Press)

**ŽIŽEK, Slavoj – HAUSER, Michael (ed.)**

2008 *Humanismus nestačí* (Praha: Filosofia)

## PŘÍZRAK IDEOLOGIE

SLAVOJ ŽIŽEK

### I. CO S KRITIKOU IDEOLOGIE DNES?

Už jen pouhé zamyšlení nad tím, jak proměnlivý je horizont historické imaginace, nás situuje *in medias res* a nutí nás uznat trvalou důležitost pojmu ideologie. Ještě před deseti nebo dvaceti lety se systém výroba–příroda (výrobně vykořisťující vztah člověka k přírodě a jejím zdrojům) chápal jako konstanta a všichni se zabývali tím, že si představovali odlišné formy společenské organizace výroby a obchodu (fašismus či komunismus jakožto alternativy k liberálnímu kapitalismu); dnes, jak výstižně poznamenal Fredric Jameson, už o možných alternativách kapitalismu nikdo vážně nepřemýšlí a lidovou představivost pronásledují vize blížícího se „kolapsu přírody“ a konce veškerého života na Zemi. Zdá se, že „konec světa“ si dokážeme představit mnohem snáze než daleko skromnější změnu ve způsobu výroby, jako by liberální kapitalismus byl to jediné „reálné“, které nějakým způsobem přežije i v podmínkách globální ekologické katastrofy. Existenci ideologie tudíž můžeme prohlásit za produktivní základ, jenž řídí vztah mezi viditelným a neviditelným, mezi myslitelným a nemyslitelným a usměrňuje změny v rámci tohoto vztahu.

Tento základ lze snadno rozpoznat v dialektice „starého“ a „nového“, když je událost ohlašující zcela novou dimenzi či epochu (mylně) pochopena jako pokračování minulosti či jako návrat k ní, nebo – v opačném případě – když je událost, jež je plně vepsána do logiky stávajícího řádu, (mylně) vnímána jako radikální průlom. Nejlepší příklad druhé možnosti nám ovšem poskytuje kritika marxismu, která na naši pozdně kapitalistickou společnost (mylně) nazírá jako na nové sociální uskupení, jež už není ovládáno dynamikou kapitalismu, jak ji popsal Marx. Abychom se však vyhnuli tomuto otřepanému příkladu, zaměříme se na oblast sexuality. Jedním z dnešních klišé je, že takzvaný „virtuální“ sex

či „kybersex“ představuje radikální rozchod s minulostí, neboť v jeho důsledku skutečný sexuální kontakt s „reálným druhým“ ztrácí svou relevanci oproti masturbačnímu požitku, jehož jediným pilířem je virtuální druhý – od sexu po telefonu přes pornografii až po počítačově generovaný „virtuální sex“. Lacanovská odpověď na toto vysvětlení zní, že nejprve musíme rozkrýt mýtus „reálného sexu“, jenž byl údajně možný „před“ nástupem sexu virtuálního. Lacanova teze, že „žádný sexuální vztah neexistuje“, znamená přesně to, že struktura „skutečného“ sexuálního aktu (aktu s partnerem či partnerkou z masa a kostí) je již z vlastní podstaty fantazmatická (*phantasmic*) – „opravdové“ tělo druhé/ho slouží pouze jako opora pro naše fantazmatické projekce. Jinými slovy: „virtuální sex“, v jehož rámci rukavice produkuje stimuly toho, co vidíme na obrazovce, a tak dále, není monstrózním pokřivením reálného sexu, ale jen činí jeho skrytou fantazmatickou strukturu zřejmou.

Ukázkový případ opačného nepochopení se nabízí v reakci západních liberálních intelektuálů na vznik nových států v průběhu rozpadu reálného socialismu ve východní Evropě. Tito intelektuálové (mylně) vnímali zmíněný vývoj jako návrat k tradici národních států devatenáctého století, zatímco ve skutečnosti máme co do činění s opačným jevem, a sice s „odumíráním“ tradičního národního státu, založeného na představě abstraktního občana ztotožňujícího se s ústavním právním řádem. Étienne Balibar si ve snaze charakterizovat tento nový stav věcí nedávno vypomohl starou marxistickou frází *Es gibt keinen Staat in Europa* – v Evropě už neexistuje žádný pořádný stát.<sup>1</sup> Starý přízrak Leviathana parazitujícího na *Lebensweltu*, žitém světě společnosti, a shora jej totalizujícího, z obou stran stále více a více eroduje. Na jedné straně tu jsou nově vznikající etnické komunity – ačkoli některé jsou formálně zřizovány jako suverénní státy, v moderním evropském smyslu jimi již nejsou, neboť nikdy nepřestřihly pupeční šňůru mezi státem a etnickou komunitou. (Paradigmatickým případem je Rusko, kde již místní mafie fungují jako jistý druh

<sup>1</sup> [Pozn. překl.: Žižek zde odkazuje k Balibarovu textu „Es gibt keinen Staat in Europa: Racism and Politics in Europe Today“, *New Left Review* 1/186, 1991, s. 5–19.]

paralelní mocenské struktury.) Na straně druhé zde máme mnohočetná transnacionální spojení od nadnárodního kapitálu k mafiánským kartelům a federativním (*inter-state*) politickým uskupením (Evropská unie).

K omezení státní suverenity vedou dva důvody, oba dostatečně pádné na to, aby jej ospravedlnily: nadnárodní charakter ekologické krize a nukleární hrozba. Eroze autority státu, postupující z obou stran, se odráží ve skutečnosti, že základní politický antagonismus dnes panuje mezi univerzalistickou „kosmopolitní“ liberální demokracií (symbolizující sílu, jež rozleptává stát shora) a novým „organickým“ populismo-komunitarismem (symbolizujícím sílu rozkládající stát zdola). A jak znovu upozorňuje Balibar (1994: 198–199), tento antagonismus nelze považovat za jakousi vnější opozici ani za komplementární vztah obou zmíněných pólů, kdy jeden pól vyvažuje výstřelky svého protějšku (v tom smyslu, že máme-li příliš mnoho univerzalizmu, trochu etnických kořenů dává lidem pocit přináležitosti, čímž se situace stabilizuje), nýbrž je třeba jej chápat v čistě hegelovském smyslu, kdy je každý z pólů inherentně obsažen ve svém protějšku, takže na něj narazíme právě v okamžiku, když se snažíme uchopit opačný pól sám o sobě, když jej postulujeme „jako takový“.

Právě kvůli této inherentní povaze obou pólů bychom se měli vyvarovat liberálnědemokratické pasti, spočívající v tom, že se zaměříme výhradně na děsivé skutečnosti a ještě děsivější potenciál dřímající v současném Rusku a v některých dalších postkomunistických zemích, jako jsou nová hegemonická ideologie eurasianismu, prohlašující organické sepětí komunity a státu za obranný nástroj proti zhoubnému vlivu „židovského“ principu tržního a společenského atomismu, ortodoxní národnostní imperialismus coby prostředek proti západnímu individualismu atd. K účinnému potírání těchto nových forem organicistního populismu je třeba, abych tak řekl, obrátit kritický pohled zpět k sobě samému a kritickému zkoumání podrobit vlastní liberálnědemokratický univerzalizmus – tím, co tomuto organicistnímu populismu otevírá prostor, je totiž právě slabé místo, „nepravdivost“ (*falsity*) tohoto univerzalizmu.

Oba uvedené příklady, shodně svědčící o aktuálnosti pojmu ideologie, však zároveň ozřejmují důvody, proč je dnes tento pojem tak rychle zavrhován: cožpak kritika ideologie neimplikuje jistou privilegovanou pozici, jaksi osvobozenou od zmatků společenského života, která určitým aktérům dovoluje nahlédnout samotný skrytý mechanismus, jenž reguluje společenskou viditelnost a neviditelnost? Není snad tvrzení, že takovou pozici dokážeme zaujmout, nejočividnějším projevem ideologie? A není tudíž, s odkazem na současný stav epistemologické reflexe, pojem ideologie odsouzen k nezdaru? Proč bychom tedy měli lpět na pojmu s tak evidentně přežitými epistemologickými implikacemi (vztah „reprezentace“ mezi myšlením a realitou atd.)? Není jeho nejednoznačný a nepostizitelný charakter dostatečným důvodem, abychom se jej zřekli? „Ideologie“ může označovat cokoli, od kontemplativního postoje, který nedokáže rozpoznat svou závislost na sociální realitě, až po systém přesvědčení zaměřený na akci, od nepostradatelného média, jehož prostřednictvím jedinci prožívají své vztahy k sociální struktuře, až po falešné představy, které legitimizují vládnoucí politickou moc. Zdá se, že ideologie se vynoří právě tehdy, když se jí snažíme vyhnout, a zároveň se nikdy neukáže tam, kde bychom čekali, že na ni nepochybně narazíme.

Je-li nějaký postup pranýřován za to, že je „ideologický *par excellence*“, můžeme si být jisti, že neméně ideologický bude i jeho opak. Mezi postupy, které jsou obecně považovány za „ideologické“, patří například zvěčnění (*eternalization*) určité historicky omezené okolnosti či akt rozpoznání jakési vyšší nutnosti v nahodilé události (od zdůvodňování mužské nadvlády „přirozeným řádem věcí“ po výklad nemoci AIDS coby trestu moderního člověka za jeho hříšný život nebo – převedeme-li otázku do intimnější roviny – setkání s „opravdovou láskou“, kdy nám připadá, jako bychom právě na ni celý život čekali, jako by celý náš předešlý život jakýmsi záhadným způsobem směřoval právě k tomuto setkání...). Tato absurdní nahodilost reálna (*senseless contingency of the real*) je pak „internalizována“, stává se symbolem a získává Smysl. Není však ideologie také opačný proces, kdy se nám ona nutnost nepodaří rozpoznat a mylně ji nahlédneme jako

bezvýznamnou událost? (Od psychoanalytické terapie, při níž jeden ze základních způsobů rezistence ze strany analyzovaného spočívá v jeho přesvědčení, že symptomatické přefeknutí je jen obyčejný, významu prostý omyl, až k oblasti ekonomie, jejíž ideologickou metodou *par excellence* je redukce výše zmíněné krize na vnější, nanejvýš nejisté a nepředvídatelné události, čímž dochází k přehlížení vnitřní logiky systému, který tuto krizi plodí.) Přesně v tomto smyslu je ideologie pravým opakem internalizace vnější nahodilosti: tkví v externalizaci důsledků vnitřní nutnosti a kritika ideologie má za úkol právě rozpoznat skrytou nutnost v tom, co se jeví jako pouhá nahodilost.

Nejnovější příklad podobné záměny nám poskytl způsob, jakým západní média informovala o válce v Bosně. Na první pohled je patrný rozdíl oproti zprávám, jež média přinášela o válce v Zálivu v roce 1991, kde se jednalo o obvyklou ideologickou personifikaci:

Místo aby média informovala o společenském, politickém a náboženském vývoji a antagonismech v Iráku, redukovala konflikt výlučně na roztržku se Saddámem Husajnem coby Zosobněným zlem, člověkem stojícím mimo zákon, který sám sebe vyřadil z civilizovaného mezinárodního společenství. Skutečný cíl byl prezentován mnohem více jako cíl psychologický, pokořit Saddáma, který se měl „blamovat“, než jako snaha zničit irácké armádní síly. Avšak v případě bosenské války, bez ohledu na ojedinělé případy demonizace srbského prezidenta Miloševiče, se převládající přístup médií podobá postoji kvaziantropologického pozorovatele. Média se předhánějí v tom, kdo přinese lepší výklad etnického a náboženského pozadí konfliktu; opakovaně se přehrávají stovky let stará traumata, a abychom byli schopni pochopit kořeny konfliktu, musíme se seznámit nejen s dějinami Jugoslávie, nýbrž s celou historií Balkánu od středověku po dnešek. [...] V bosenském konfliktu proto není možné se jednoduše přidat na jednu nebo na druhou stranu a člověk se může jen trpělivě snažit pochopit původ brutálního spektaklu, tolik cizího našemu civilizovanému hodnotovému systému. [...] Avšak tento opačný přístup s sebou nese mnohem vychytralejší mystifikaci, než jakou je demonizace Saddáma Husajna. (Salecl 1994: 13)

V čem přesně tato ideologická mystifikace spočívá? Zhruba řečeno, evokování „složitých okolností“ slouží k tomu, aby nás zbavilo odpovědnosti jednat. Pohodlný postoj vzdáleného pozorovatele a připomínání údajného spletného kontextu náboženských a etnických bojů v balkánských zemích je tu od toho, aby se Západ mohl vůči Balkánu zbavit zodpovědnosti a vyhnout se tak hořké pravdě, že válka v Bosně je nejen velmi vzdálená výstřednímu etnickému konfliktu, ale především že je přímým důsledkem neschopnosti Západu porozumět politickému významu rozpadu Jugoslávie, že je důsledkem toho, že Západ „etnické čistky“ tiše podporoval.

V oblasti teorie se setkáváme s obdobnou inverzí, která se týká „dekonstruktivistické“ problematizace viny a osobní zodpovědnosti subjektu. Představa, že subjekt za své činy morálně i trestně „odpovídá“, zjevně slouží ideologické nutnosti skrývat složitou, vždy již předem ustavenou strukturu historicko-diskurzivních předpokladů, které nejenže čin subjektu zasazují do kontextu, ale předurčují také souřadnice jeho významu. Systém může fungovat jen tehdy, pokud příčiny jeho selhání lze spatřovat ve „vině“ odpovědného subjektu. Jedno z klišé levicové kritiky práva spočívá v tom, že prisouzení osobní odpovědnosti a viny nás zbavuje úkolu zkoumat konkrétní okolnosti daného činu. Postačí, když si zde připomeneme praxi morální většiny, jež vyšší míru kriminality u afroamerického obyvatelstva připisuje jeho morálním předpokladům („zločinecké sklony“, „mravní necitlivost“ atd.). Takové přiřítání viny předem znemožňuje jakoukoli analýzu konkrétních ideologických, politických a ekonomických podmínek, jež život Afroameričanů ovlivňují.

Není však důsledně vzato logika, jež „svaluje vinu na okolnosti“, předem odsouzena k nezdaru, když nevyhnutelně směřuje k nezapomenutelnému – a o nic méně ideologickému – cynismu slavných veršů z Brechtovy *Žebrácké opery*: „Wir wären gut anstatt so roh, doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“ („Nebýt poměrů, byli bychom dobří a ne tak zlí!“)? Jinak řečeno, nejsme

<sup>2</sup> [Pozn. překl.: Český překlad citovaného německého verše, který zaznívá v Prvním šestákovém finále z Peachumových úst v překladu Ludvíka Kundery a Rudolfa

my, vypovídající subjekty, vždy již předem zaměstnání líčením vnějších okolností, které našemu počínání vymezují prostor?

Názornější příklad téže neřešitelné mnohoznačnosti nám nabízí typická „progresivní“ kritika psychoanalýzy. Hlavní výtky zde míří vůči skutečnosti, že psychoanalýza vysvětluje důvody strádání a psychického utrpení pomocí nevědomých libidinózních komplexů, či dokonce pomocí přímého odkazu na „pud smrti“, což v důsledku zastírá faktické příčiny destruktivního chování. Tato kritika psychoanalýzy našla své zásadní teoretické vyjádření v rehabilitaci myšlenky, že hlavní příčina psychického traumatu spočívá ve skutečném sexuální zneužívání jedince v dětství. Když Freud přišel s myšlenkou fantazmatického původu traumatu, zpronevěřil se údajně faktům vyplývajícím z jeho vlastního objevu (Masson 1984). Namísto konkrétního zkoumání skutečných vnějších sociálních podmínek, jako je patriarchální rodina a její role v totalitě reprodukování kapitalistického systému aj., je nám předkládán příběh o nevyřešených patových situacích způsobených naším libidem. Namísto zkoumání sociálních podmínek, jež vedou k válčení, se nám dostává „pudu smrti“. Místo aby se usilovalo o změnu sociálních vztahů, hledá se řešení ve vnitřní psychické proměně jedince a v „dospívání“, díky němuž budeme schopni přijmout sociální realitu takovou, jaká je. V této perspektivě je pak samotná snaha o společenskou změnu odsuzována jako výraz nevyřešeného oidipovského komplexu. Není pak představa onoho rebela, jehož „iracionální“ vzdor vůči společenským autoritám je zhmotněním nevyřešených psychických rozporů, nejryzejší ideologií? Jak ale ukázala Jacqueline Rose(ová) (1989: 25–39), tato externalizace příčin a jejich prisouzení „sociálním podmínkám“ nejsou o nic méně falešné, protože subjektu umožňují vyhnout se konfrontaci s reálnem své touhy. Externalizace příčiny způsobuje, že subjekt se už do toho, co se mu děje, dále *nezapojuje*.

Vápeníka, zní: „[S]vět bledý je a člověk zlý. / Být dobrý – Ó té nádhery! / Však co nám brání v tom? No, poměry“ (Brecht 2012 [1928]: 44). Žižek německý verš do angličtiny ve svém textu překládá volně, nepřihlížeje k anglickému překladu libreta, proto tak výše činíme i my.]



K traumatu zaujme jednoduchý vnějškový vztah: jelikož je nyní traumatická událost daleka toho, aby probouzela nepřiznané jádro touhy subjektu, narušuje jeho rovnováhu jen zvnějšku.<sup>3</sup>

Paradox ve všech uvedených případech spočívá v tom, že *vykročení mimo (to, co zakoušíme jako) ideologii je právě určitou formou ideologického zotročení*. Opačným příkladem ne-ideologie, jež vykazuje všechny typické rysy ideologie, je role, jakou sehrálo Nové fórum v bývalém východním Německu. S jeho osudem se pojí vnitřně *tragický* etický rozměr, neboť představuje bod, kdy „ideologie bere sebe sama doslovně“ a přestává fungovat jako „objektivně cynická“ (Marx) legitimizace stávajících mocenských vztahů. Nové fórum sestávalo ze skupinek vášnivých intelektuálů, kteří „brali socialismus vážně“ a byli připraveni dát v sázku všechno, jen aby zničili kompromitovaný systém a nahradili jej utopickou „třetí cestou“, vedoucí mimo kapitalismus a „reálně existující“ socialismus. Jak se nakonec ukázalo, jejich upřímné přesvědčení a obhajoba názoru, že nenapínají síly k opětovnému nastolení západního kapitalismu, byly samozřejmě pouhou křehkou iluzí. Mohli bychom nicméně říci, že Nové fórum právě proto (že bylo čistou iluzí bez jakékoli substance) bylo *stricto sensu* neideologické: nereflektovalo v převrácené ideologické formě žádné skutečné mocenské vztahy.

Teoretické ponaučení, které bychom si z uvedeného mohli odnést, zní, že koncept ideologie je nutné uvolnit ze sevření problematiky „reprezentace“: *ideologie nemá nic do činění s „iluzí“*, nemá nic do činění s chybnou a zkreslenou reprezentací svého sociálního obsahu. Řečeno v kostce, politický postoj může být zcela přesný („pravdivý“), co se objektivního obsahu týče, a přesto může být veskrze ideologický. A naopak představa, že politický postoj vypovídá mnohé o svém sociálním obsahu, se může ukázat

<sup>3</sup> Už název článku Jacqueline Rose(ové) – „Where Does the Misery Come From?“ [Kde se to utrpení bere?] – mnohé naznačuje. Jednou z funkcí ideologie je vysvětlovat „původ Zla“, objektivizovat, respektive externalizovat jeho příčiny, a tím nás v důsledku zbavovat naší zodpovědnosti za něj.

jako naprosto mylná, třebaže na ní nebude absolutně nic ideologického. S ohledem na „faktickou pravdu“ byla pozice Nového fóra, jež chápalo rozpad komunistického režimu jako otevřenou cestu k vytvoření jakési nové formy sociálního prostoru, jenž by sahal za hranice kapitalismu, nepochybně iluzorní. Proti Novému fóru stály síly, které vsadily vše na co nejrychlejší připojení k západnímu Německu, tedy začlenění země do světového kapitalistického systému. Lidé kolem Nového fóra pro ně byli jen partou hrdinských snůlků. Tento postoj se ukázal být správným, *ale přesto byl veskrze ideologický*. Proč? Konformní přijetí západoněmeckého modelu s sebou neslo ideologickou víru v neproblematické, neantagonistické fungování pozdně kapitalistického „sociálního státu“, zatímco onen první přístup – třebaže co do věcného obsahu své „výpovědi“ (*its „enunciated“*) byl iluzorní – prostřednictvím své „skandální“ a výstřední pozice vypovídání (*enunciation*) potvrzoval povědomí o tom, že antagonismus tvoří nedílnou součást pozdního kapitalismu. To je jeden ze způsobů, jak uchopit lacanovskou tezi, podle níž má pravda strukturu fikce. V oněch zmatečných měsících přechodu od „reálně existujícího socialismu“ (*really existing socialism*) ke kapitalismu *byla fikce „třetí cesty“ jediným bodem, jenž existenci sociálních antagonismů nezakrýval*. Zde se pak před „postmoderní“ kritikou ideologie rýsuje jeden z významných úkolů, a sice označit ve stávajícím společenském řádu prvky, které pod rouškou „fikce“, tedy „utopických“ narativů pojednávajících o možných, avšak neúspěšných alternativních dějinách, poukazují na antagonistický charakter takového systému a tím nás „odcizují“ jasným důkazům svědčícím o povaze jeho identity.

## II. PŘÍZRAK IDEOLOGIE. SPEKTRÁLNÍ ANALÝZA<sup>4</sup> KONCEPTU

Na všechny tyto analýzy provedené *ad hoc* jsme již *uplatnili* kritiku ideologie, ovšem naše úvodní otázka se týkala *konceptu* ideologie,

<sup>4</sup> [Pozn. ed.: Spojení *spectral analysis* aktivuje v originále dva významy anglického

který praxe takové kritiky předpokládá. Až doposud jsme se nechali vést jakýmsi „spontánním“ předporozuměním, které – ačkoli vedlo ke vzájemně si odporujícím výsledkům – bychom neměli podceňovat, nýbrž vysvětlit. Uvedme příklad. Zdá se, že jaksi implicitně tušíme, co už ideologie není: dokud frankfurtská škola považovala kritiku politické ekonomie za svůj základ, setrvala v souřadnicích kritiky ideologie, zatímco pojem „instrumentálního rozumu“ se již k horizontům kritiky ideologie nevztahuje. „Instrumentální rozum“ označuje postoj, jenž není jednoduše účelný s ohledem na společenskou nadvládu, ale je spíše vlastním základem vztahu nadvlády.<sup>5</sup> Ideologie tak nemusí být nutně „falešná“ (*false*) – co do svého pozitivního obsahu může být „pravdivá“ a docela přesná, neboť to, na čem záleží, není její prosazovaný obsah jako takový, nýbrž *způsob, jakým se tento obsah vztahuje k subjektivní pozici implikované jeho vlastním procesem vypovídání (enunciation)*. V pravém ideologickém prostoru se nacházíme v okamžiku, kdy je tento obsah – ať už „pravdivý“ či „falešný“ (a pokud je „pravdivý“, tím lépe pro účinky ideologie) –, účelný s ohledem na určitý typ vztahu společenské nadvlády („moc“, „vykořisťování“), a to inherentně netransparentním způsobem. *Samotná logika legitimizace vztahu nadvlády, má-li být účinná, musí totiž zůstat skryta*. Jinak řečeno, výchozím bodem kritiky ideologie musí být plné přiznání skutečnosti, že je možné snadno *lhát a maskovat se pravdou*. Intervenuje-li například některá západní mocnost ve třetím světě kvůli porušování lidských práv, může samozřejmě být „pravda“, že v dané zemi nejsou základní lidská práva respektována a že taková západní intervence místní situaci v lidskoprávní oblasti skutečně zlepší. Pokud však legitimizace opomine zmínit opravdové

adjektiva: „spektrální“ (pojem tedy označuje rozklad jevu na jednotlivé, dílčí složky) i „přízračný“, „duchu se podobající“ (tj. lomenost, zdvojenost každé ideologické analýzy). Slovo „přízrak“ odkazuje na slavný Marxův a Engelsův motiv z úvodu ke *Komunistickému manifestu* (1848; „Evropou obchází strašidlo – strašidlo komunismu“), který rok před vydáním Žižekovy studie evokuje rovněž Jacques Derrida ve své knize *Spectres de Marx* (Marxova strašidla, 1993, slovensky 2011).]

<sup>5</sup> Z tohoto důvodu nelze „dobové horizonty předporozumění“ (což je velké téma hermeneutiky) označit za ideologii.

motivy takové intervence (ekonomické zájmy atd.), zůstává „ideologickou“. Pozoruhodným stylem tohoto „lhaní, které se maskuje pravdou“ je dnes cynismus. S odzbrojující upřímností se „doznáváme ke všemu“, a přesto toto plné přiznání našich mocenských zájmů nijak nebrání tomu, abychom je nadále sledovali. Vzorcem cynismu již není klasické Marxovo „nejsou si toho [co činí] vědomi, ale dělají to“ (Marx 1954 [1867]: 92), nýbrž „jsou si velmi dobře vědomi toho, co činí, a přesto to dělají“.

Jak potom ale máme vysvětlit naše implicitní předporozumění? Jak se lze dostat od *doxa* (mínění) k pravdě? První přístup, který se nabízí, je samozřejmě hegelovské historicko-dialektické převedení problému do jeho vlastního řešení. Místo abychom se snažili hodnotit adekvátnost či „pravdivost“ různých pojetí ideologie, měli bychom toto množství rozličných určení ideologie chápat jako *indikátor různých konkrétních historických situací*. To znamená, že bychom měli uvažovat nad tím, co Althusser ve své sebekritické fázi pojmenoval jako „časovost myšlení“ (*topicality of the thought*), tedy nad způsobem, jímž se myšlení vpisuje do svého vlastního předmětu. Anebo, jak by řekl Derrida, nad tím, jak je rámec sám součástí rámovaného obsahu.

Kupříkladu když si leninismus a stalinismus na konci 20. let minulého století najednou osvojil pojem „proletářská ideologie“, aby jím označil nikoli „deformaci“ proletářského vědomí pod tlakem buržoazní ideologie, nýbrž samotnou „subjektivní“ hnací sílu proletářské revoluční činnosti, souvisel tento posun v pojetí ideologie výhradně s reinterpretací samotného marxismu jakožto nestranné, „objektivní“ vědy, která v sobě sama proletářskou subjektivní pozici nezahrnuje. Marxismus totiž nejprve z neutrální pozice metajazyka odhaluje, že historie objektivně míří ke komunismu, a potom rozvíjí „proletářskou ideologii“, aby třídu pracujících přiměl k naplnění jejího historického poslání. Další ilustrací takového posunu je již zmíněný přechod západního marxismu od kritiky politické ekonomie ke kritice instrumentálního rozumu, tedy od Lukácsových *Dějin a třídního vědomí* (1923) a rané frankfurtské školy, kde se ideologická deformace odvozuje od „zbožní formy“, k pojmu instrumentálního rozumu, který již není

zakotven v konkrétní sociální realitě, ale je spíše chápán jako jistý druh antropologické, či dokonce kvazitranscendentální prapůvodní konstanty, jež nám umožňuje vysvětlovat sociální realitu nadvlády a vykořisťování. Tento přechod má kořeny ve změně, kterou prošel svět od konce první světové války – kdy ještě žila naděje, že se krize kapitalismu vyřeší revolucí – do konce 30. a začátku 40. let, jež se nesly ve znamení dvojího traumatu: „regrese“ a propadu kapitalistických společností do ideologie fašismu a „totalitního“ obratu v komunistickém hnutí.<sup>6</sup>

Avšak takový přístup, třebaže je ve své vlastní rovině adekvátní, nás může snadno zavést do pastí historicistního relativismu, který vylučuje inherentní kognitivní hodnotu pojmu „ideologie“ a přetváří jej v pouhý výraz sociálních poměrů. Z tohoto důvodu je vhodnější započít debatu pomocí jiného, synchronního přístupu. V oblasti náboženství (které bylo pro Marxe ideologií *par excellence*) rozlišoval Hegel tři momenty: *doktrínu, víru a rituál*. Jsme tak v pokušení rozmístit všechny představy spojované s pojmem „ideologie“ kolem těchto tří os. Zaprvé, ideologie jako soubor myšlenek (teorie, názory, přesvědčení, argumentační postupy), zadruhé ideologie a její externalita, tedy materialita ideologie a ideologické státní aparáty, a konečně zatřetí nejhůře postižitelná doména – „spontánní“ ideologie fungující v samém jádru sociální „reality“ (je nanejvýš sporné, zda se pro označení této domény pojem „ideologie“ hodí; není například náhoda, že co se týče zbožního fetišismu, Marx nikdy termín „ideologie“ nepoužil).<sup>7</sup> Vzpomeňme

<sup>6</sup> Shrnutí teoretických důsledků tohoto dvojího traumatu podává Theodor W. Adorno (1994). K Adornově kritice identitárního myšlení (*identitarian thought*), jež ohlašuje poststrukturalistický „dekonstruktivismus“, viz Dews 1994 [1986].

<sup>7</sup> Étienne Balibar se ve svém díle *La philosophie de Marx* [Marxova filosofie] (Balibar 1993) věnuje záhadnému vymizení pojmu ideologie v Marxových textech psaných po roce 1850. V *Německé ideologii* je (všudypřítomný) koncept ideologie pojímán jako chiméra, která suplementuje sociální produkci a reprodukci – konceptuální opozice, jež slouží jako základ této chiméry, je opozicí mezi „skutečným životem-procesem“ a jeho zkrácenou reflexí v myslích ideologů. Vše se však komplikuje v momentě, kdy se Marx zaměřil na „kritiku politické ekonomie“. To, na co zde totiž naráží v podobě „komoditního fetišismu“, již není „iluze“, která „odrážá“

si na případ liberalismu: liberalismus je doktrína (rozvíjená od Locka po Hayeka), jež se materializuje v rituálech a aparátech (svobodný tisk, svobodné volby, volný trh atd.) a působí na „spontánní“ (sebe)prožívání subjektů jakožto „svobodných jedinců“. Texty v knize *Mapování ideologie* jsou řazeny tak, že jejich pořadí zhruba odpovídá hegelovské triádě „o sobě“, „pro sebe“ a „o sobě a pro sebe“.<sup>8</sup> Tato logicko-narativní rekonstrukce pojmu ideologie se soustředí na opakované případy výskytu výše zmíněného zvratu (*reversal*) ne-ideologie v ideologii, tedy na okamžiky, kdy si náhle uvědomíme, jak nás vlastní gesto vedoucí k vystoupení z ideologie stahuje zpátky do jejího područí.

1. Nejprve tedy máme ideologii „o sobě“. Je to imanentní představa ideologie jako doktríny, tj. kombinace myšlenek, přesvědčení, konceptů atd., jež je určena k tomu, aby nás přesvědčila o své „pravdě“, přestože ve skutečnosti slouží jiným, otevřeně nepřiznaným specifickým mocenským zájmům. Typ kritiky ideologie, jež s tímto pojetím koresponduje, představuje *symptomální čtení* (*symptomal reading*).<sup>9</sup> Cílem této kritiky je rozpoznat nepřiznanou předpojatost

realitu, nýbrž prapodivná chiméra působící v samém jádru skutečného procesu sociální produkce.

Totožného záhadného upozadění [pojmu ideologie] si lze všimnout u nejednoho postmarxistického autora či autorky. Například Ernesto Laclau, který s konceptem ideologie pracuje takřka inflačním způsobem v díle *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism* [Politika a ideologie v marxistické teorii: kapitalismus, fašismus, populismus] (Laclau 1977), tento koncept zcela zavrhuje v knize *Hegemony and Socialist Strategy* [Hegemonie a socialistické strategie] (Laclau – Mouffe 1985).

<sup>8</sup> Abychom se vyvarovali zásadního nedorozumění, je nutné zdůraznit, že toto pořadí nesmí být chápáno jako hierarchický proces „zrušení“ [v originále *sublation*; tímto slovem bývá do angličtiny překládáno Hegelovo německé *Aufhebung*; pozn. překl.] nebo „potlačení“ předcházejícího modu. Pokud například přistupujeme k ideologii v podobě ideologických státních aparátů, v žádném případě to nepředznamenává zastaralost či irelevantnost této úrovně argumentace. Dnes, kdy je oficiální ideologie stále lhostejnější ke své vlastní rozporuplnosti, je analýza jejích vnitřních a ustavujících rozporů klíčová, chceme-li proniknout do skutečného způsobu jejího fungování.

<sup>9</sup> [Pozn. překl.: Jedná se o koncept Louise Althussera.]

oficiálního textu skrze jeho trhliny, prázdná místa a prořeknutí: rozpoznat v „rovnosti a svobodě“ onu rovnost a svobodu partnerů při tržní směně, která pochopitelně zvýhodňuje vlastníka výrobních prostředků atd. Habermas, patrně poslední velký představitel této myšlenkové tradice, posuzuje zkreslení a/nebo nepravdu ideologické stavby pomocí standardu nenátlakové racionální argumentace, což je jistý druh „regulativního ideálu“ (*regulative ideal*), který je podle něj nedělitelnou součástí symbolického řádu jako takového. Ideologie je systematicky zkreslovaná komunikace. Je textem, v němž se vlivem nepříznaných sociálních zájmů (jako je nadvláda apod.) nachází mezera, jež odděluje „oficiální“, veřejný význam od jeho skutečného záměru. Máme tedy co do činění s nereflektovaným napětím mezi explicitním vysloveným (*enunciated*) obsahem a jeho pragmatickými presupozicemi.<sup>10</sup>

Avšak pravděpodobně nejuznávanější směr v kritice ideologie, jenž vyrostl z diskurzivní analýzy, dnes tento vztah převrací. To, co osvícenská tradice odmítá jako pouhé narušení „normální“ komunikace, se nyní ukazuje jako její pozitivní stránka. Konkrétní intersubjektivní prostor symbolické komunikace je vždy strukturován rozličnými (nevědomými) textovými prostředky (*textual devices*), které nelze redukovat na podružnou rétoriku. To, co se nám tu předestírá, není komplementární přechod k tradičnímu osvícenskému nebo habermasovskému přístupu, nýbrž jeho inherentní převrácení. To, co Habermas vnímá jako vykročení z ideologie, se zde odsuzuje jako ideologie *par excellence*. V osvícenské tradici symbolizuje ideologie zastřenou („falešnou“) představu reality, kterou způsobují různé „patologické“ zájmy (strach ze smrti a přírodních živlů, mocenské zájmy atd.); naopak pro diskurzivní analýzu je ideologická už samotná představa, že lze k realitě přistupovat bezpředsudečně, tedy aniž bychom byli ovlivněni jakýmkoli diskurzivními prostředky či mocenskými spojeními. Myšlenka, že ideologie může mít „nulovou úroveň“, tkví v nesprávném pohledu na diskurzivní formace jakožto mimodiskurzivní skutečnost.

<sup>10</sup> Typickým představením habermasovské pozice je článek Seyly Benhabib(ové) (1994).

Už v 50. letech minulého století přišel Roland Barthes ve svých *Mytologiích* s pojetím ideologie jakožto „naturalizace“ symbolického řádu, tedy typu vnímání, jež reifikuje výsledky diskurzivních postupů ve vlastnosti „věci samé“. De Manovo pojetí „rezistence vůči (dekonstruktivistické) teorii“ sleduje tutéž linii: „dekonstrukce“ se setkala s takovým odporem právě proto, že „denaturalizuje“ vyslovený (*enunciated*) obsah tím, že odhaluje diskurzivní postupy, jež navozují jistotu Smyslu. Nejpropracovanější verzí tohoto přístupu je nepochybně teorie argumentace Oswalda Ducrota (1986); třebaže s pojmem „ideologie“ nepracuje, její ideologickokritický potenciál je ohromný. Ducrotova základní myšlenka zní, že nelze vést jasnou dělicí čáru mezi deskriptivní a argumentační rovinou jazyka, jelikož neexistuje žádný neutrální deskriptivní obsah. Každý popis (*designace*) je již součástí určitého argumentačního schématu. Deskriptivní predikáty jsou samy o sobě v podstatě reifikovanými a naturalizovanými argumentačními gesty. Tento argumentační pohyb je závislý na *topoi*, běžných frázích, jež fungují jako naturalizované (*naturalized*) jen tehdy, když je používáme automaticky a „nevědomě“. Úspěšná argumentace předpokládá, že mechanismy, které řídí její efektivitu, jsou neviditelné.

Zmínit bychom tu měli též Michela Pêcheuxa, který formuloval Althusserovu teorii interpelace přísně v rámci obratu k jazyku. Jeho dílo je zaměřeno na diskurzivní mechanismy, jež generují „svědectví“ Smyslu (*evidence of Sense*). Jednou z hlavních lší ideologie totiž je, že ideologie vždy odkazuje k nějakému typu zřejmých důkazů (*self-evidence*) – „Podívej, vždyť vidíš sám, jak se věci mají!“ Fráze „Nechť fakta hovoří sama za sebe“ je patrně ústředním výrokem ideologie, a to právě proto, že fakta nikdy „sama za sebe nehovoří“, ale jsou naopak vždy *přinucena hovořit* působením široké sítě diskurzivních prostředků. Stačí připomenout notoricky známý protipotratový dokumentární film *The Silent Scream* [Němý výkřik]: „vidíme“ v něm, jak lidský plod „brání sám sebe“, jak „pláče“ a tak podobně, avšak tím, co v tomto aktu vidění „nevidíme“, je, že toto vše „vidíme“ na pozadí předem diskurzivně konstruovaného prostoru. Diskurzivní analýza je asi

nejpřesvědčivější tehdy, když zodpovídá právě tuto otázku: Když anglický rasista řekne „Po našich ulicích chodí moc Pákistánců!“, *jak a z jakého místa* toto „vidí“? Jinými slovy: jak je strukturován jeho symbolický prostor, že fakt, že po londýnské ulici jde Pákistánec, nahlíží jako znepokojivý přebytek (*surplus*)? Je totiž třeba mít na paměti Lacanovo motto, že *v reálném nic nechybí*: každé vnímání nedostatku (*lack*) nebo přebytku („tohoto není dost“, „tohoto je příliš“) se vždy týká *symbolického* univerza.<sup>11</sup>

V neposlední řadě bychom měli zmínit ještě Ernesta Laclaua a jeho průkopnický přístup k fašismu a populismu (Laclau 1977), jehož hlavním teoretickým závěrem je, že význam nepatří mezi prvky ideologie jako takové, nýbrž že tyto prvky fungují spíše jako „plovoucí označující“ (*free-floating signifiers*), jejichž význam je dán režimem jejich hegemonické artikulace. Ekologie například nikdy není „ekologií jako takovou“, je vždy *spoutána* specifickými řetězci ekvivalencí: může být konzervativní (a obhajovat návrat k harmonickým venkovským komunitám a tradičnímu stylu života), etatistická (jenom silná státní regulace nás může zachránit před blížící se katastrofou), socialistická (základní příčinou ekologických problémů je kapitalistické, na zisk zaměřené vykořisťování přírodních zdrojů), liberálně kapitalistická (do konečné ceny výrobků by se měla promítat výše škod na životním prostředí a trh by tak sám reguloval ekologickou rovnováhu), feministická (exploatace přírody vyplývá z mužského pojetí nadvlády), anarchisticky samosprávná (lidstvo přežije pouze za předpokladu, že se přeorganizuje v soběstačné komunity, jež budou žít v souladu s přírodou) atd. Podstatné samozřejmě je, že žádný z těchto argumentů či ekvivalencí není „pravdivý“ sám o sobě, vepsaný do samotné povahy ekologické problematiky. Který diskurz zvítězí a „přivlastní si“ ekologii, záleží na tom, jak dopadne boj

o diskurzivní hegemonii, jehož výsledek není garantován žádnou skrytou nutností nebo „přirozeným spojenectvím“. Dalším nevyhnutelným důsledkem takového pojetí hegemonické artikulace je, že etatistická, konzervativní, socialistická či jiná nálepka ekologie neoznačuje sekundární konotaci, která rozšiřuje její primární „explicitní“ význam. Jak by řekl Derrida, tento suplement zpětně (re)definuje samotnou povahu „explicitní“ identity; tak například konzervativní argument vrhá na celou ekologickou problematiku specifické světlo („člověk se kvůli své falešné domýšlivosti vzdal kořenů v přírodním řádu“ atd.).

2. Následuje krok od pojmu „o sobě“ k pojmu „pro sebe“, tedy k ideologii ve své jinakosti-externalizaci, jež je momentem, který symbolizuje althusserovské pojetí ideologických státních aparátů; ty označují materiální přítomnost ideologie v ideologických praktikách, rituálech a institucích (viz Althusser 1994 [1970]). Náboženská víra například není pouze či v první řadě vnitřní přesvědčení, nýbrž církev jakožto instituce se svými rituály (modlitba, křest, biřmování, zpověď aj.), které zdaleka nepředstavují jen sekundární externalizaci vnitřní osobní víry, ale ztělesňují *právě ty mechanismy, jež toto přesvědčení generují*. Když Althusser po Pascalovi opakuje: „Chovej se tak, jako bys věřil, modli se, poklekni a uvěříš, víra přijde sama“,“<sup>12</sup> vykresluje vlastně složitý reflexivní mechanismus retroaktivního „autopoetického“ základu, který dalece přesahuje redukcionistické tvrzení, že vnitřní víra závisí na vnějškovém chování. Implicitní logika tohoto argumentu je totiž následující: *poklekni a uvěříš, že jsi poklekl kvůli své víře*; tedy fakt, že ses řídil rituálem, je výrazem/účinkem tvé vnitřní víry. Stručně řečeno, „vnějškový“ rituál performativně generuje svůj vlastní ideologický základ.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Viz Pêcheux 1994 [1975]. Je nutné mít na paměti, že klíčovým zdrojem kritiky ideologických důkazů v diskurzivní analýze je Lacanův text „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já“, v němž autor zavádí koncept rozpoznání (*reconnaissance*) jakožto nesprávného rozpoznání, tedy nerozpoznání (*méconnaissance*) (Lacan 2000 [1949]).

<sup>12</sup> [Pozn. ed.: Althusser 1994 [1970]: 127; zde se nejedná o přesný citát, nýbrž o parafrázi, a sice v obou případech, neboť Althusser parafrázuje Pascala a Žižeka pak Althussera.]

<sup>13</sup> V tomto spočívá provázanost rituálu spojeného s ideologickými státními aparáty s aktem interpelace. Uvěřím-li, že jsem poklekl kvůli své víře, současně „uznávám“, že jsem povoláván Druhým-Bohem, jenž mi nařizuje, abych poklekl. Toto té-

Opět se tu setkáváme s „regresí“ do ideologie přesně v tom bodě, kdy jsme z ní podle všeho vykročili ven. V tomto ohledu se jako mimořádně zajímavý jeví vztah mezi Althusserovým a Foucaultovým myšlením. Foucaultovými analogiemi k ideologickým státním aparátům jsou disciplinizační procesy, jež působí na „mikromocenské“ úrovni a označují moment, kdy se *moc vpišuje do těla přímo, čímž ideologii obchází*. Z tohoto důvodu Foucault v souvislosti s mikromocenskými mechanismy nikdy nepracuje s pojmem „ideologie“. Toto odhlédnutí od problematiky ideologie je fatální slabinou Foucaultovy teorie. Foucault neúnavně opakuje, jak se moc konstituuje „zdola“, jak nikdy nevychází z jediného vrcholku. Vlastní podstata jakéhosi vrcholku (monarchy či jiného ztělesnění suverenity) se pak vynořuje jako druhotný účinek plurality mikropraktik, tedy složité sítě jejich vzájemných vztahů. Když je však Foucault nucen ukázat konkrétní mechanismy, jak k tomuto vynořování dochází, hledá útočiště v rétorické složitosti, jež navozuje představu spleť sítě různých vedlejších spojení, vinoucích se vpravo, vlevo, nahoru i dolů, což je jasný případ látání argumentačních mezer, neboť k moci se tímto způsobem dostat nelze. Propast zející mezi mikroprocesy a příznakem Moci zůstává nepřemostitelná. Althusser má oproti Foucaultovi evidentně výhodu, neboť postupuje přesně v opačném směru. Hned od začátku uchopuje zmíněné mikroprocesy jako nedílné součásti ideologických státních aparátů, tedy jako mechanismy, které, mají-li fungovat a „zmocnit se“ jedince, vždy již předem předpokládají výraznou přítomnost státu, a tedy vztah přenosu jedince vůči státní moci, nebo – Althusserovými slovy – k ideologickému velkému Druhému, v němž interpelace vzniká.

Althusserovský přesun důrazu z ideologie „o sobě“ na materiální existenci ideologie v rámci ideologických státních aparátů prokázal svou přínosnost v novém přístupu k fašismu. Způsob, jakým Wolfgang Fritz Haug v této souvislosti kritizuje Adorna, je

ma rozpracovala Isolde Charim(ová) v příspěvku „Dressur und Verneinung“ [Výcvik a popření] na kolokviu Der Althusser-Effekt, které se konalo ve Vídni 17.–20. března 1994.

příkladný. Adorno odmítá považovat fašismus za ideologii v pravém smyslu tohoto pojmu, tedy za „racionální legitimizaci stávajícího řádu“. Takzvaná „fašistická ideologie“ už nedisponuje konzistentností racionálního konstruktů, jenž se domáhá koncepční analýzy a ideologicko-kritického vyvrácení. Jinak řečeno, již nefunguje jako „lež nutně zakoušená jako pravda“ (což je znak uznání pravé ideologie). „Fašistickou ideologii“ neberou vážně ani ti, kteří ji sami prosazují, její status je čistě instrumentální a ve své podstatě se spoléhá na systém donucování (Adorno 1990 [1954]). Haugova odpověď Adornovi však triumfálně ukazuje, že tato kapitulace před primátem doktríny nikterak neznamena „konec ideologie“, nýbrž naopak stvrzuje zakládající gesto ideologična, a sice volání po bezvýhradném podřízení se a „iracionální“ oběti (Haug 1980). To, co liberální kritika nesprávně považuje za slabou stránku fašismu, je ve skutečnosti zdrojem jeho síly. Ve fašistickém uvažování je samotný požadavek racionální argumentace, jenž by měl být základem pro přijetí autority, předem odsuzován jakožto znak liberální degenerace pravého ducha etické oběti. Jak říká Haug: při listování Mussoliniho texty se nelze vyhnout zvláštnímu pocitu, že Mussolini četl Althussera! Přímocaré odsouzení fašistického pojetí národní pospolitosti (*Volksgemeinschaft*) coby klamavé vábničky, jež zastírá realitu nadvlády a vykořisťování, opomíjí jeden významný fakt, a sice že se tento *Volksgemeinschaft* zhmotňoval prostřednictvím řady rituálů a zvyklostí (jako byly nejen masová shromáždění a přehlídky, ale také velkolepé kampaně na pomoc hladovějícím, organizované sportovní a kulturní akce pro dělníky apod.), jež účinky *Volksgemeinschaftu* performativně vyvolávaly.<sup>14</sup>

3. V dalším kroku naší rekonstrukce je tato externalizace jaksi „reflektována sama na sebe“. Dochází k rozkladu, sebeomezení

<sup>14</sup> Diskurzivní analýza a althusserovská rekonceptualizace ideologie rovněž přispěly ke vzniku nových přístupů ve feministických studiích. Reprezentativním příkladem je postmarxistická diskurzivní analýza Michèle Barrett(ové), viz Barrett 1994 [1991], či pragmatistický dekonstruktivismus Richarda Rortyho, viz Rorty 1994 [1993].

a seberoptylení samotného pojmu ideologie. Ta již nadále není chápána jako homogenní mechanismus, jenž garantuje společenskou reprodukci, jako „pojivo“ společnosti, ale proměňuje se ve wittgensteinovskou „rodinu“ nejasně propojených a heterogenních procesů, jejichž dosah je přísně omezen. V podobném duchu se kritiky namířené proti tezi o existenci dominantní ideologie (*Dominant Ideology Thesis*) pokoušejí ukázat, že ideologie buď uplatňuje svůj vliv, který je sice zásadní, ale omezuje se jen na určitou úzkou společenskou vrstvu, anebo je tento vliv s ohledem na společenskou reprodukci zcela marginální. V počátcích kapitalismu se například role protestantské etiky tvrdé práce jakožto cíle sama o sobě omezovala pouze na vrstvu nově se ustavujících kapitalistů, zatímco dělníci, zemědělci i příslušníci vyšších tříd se nadále řídili jinými, tradičnějšími etickými postoji; protestantské etice tudíž v žádném případě nelze připsat roli „pojiva“, jež by drželo pohromadě celou společenskou strukturu. Dnes, v pozdním kapitalismu, kdy rozmach nových masových médií umožňuje, aby ideologie, alespoň teoreticky, účinně pronikala do každého póru společnosti (*social body*), je role ideologie jako takové umenšena, jelikož jedinci nejednají primárně s ohledem na svá přesvědčení či ideologické názory. Jinými slovy: tento systém povětšinou obchází ideologii a nereprodukuje ji, nýbrž se spoléhá na ekonomický nátlak, právní předpisy, nařízení státu atd.<sup>15</sup>

Zde se však celá věc opět začíná rozostřovat, protože v okamžiku, kdy se pozorněji podíváme na tyto údajně mimoideologické mechanismy, jež řídí sociální reprodukci, zjistíme, že jsme hluboce pohrouženi ve zmíněné nejasné doméně, v níž realitu a ideologii není možné odlišit. To, s čím se zde setkáváme, je proto třetí zvrát (*reversal*) ne-ideologie v ideologii: zničehonic si uvědomíme, že ono „pro sebe“ každé ideologie působí v samotném „o sobě“ mimoideologické skutečnosti. Zprv: mechanismy

ekonomického nátlaku a právní předpisy se vždy „materializují“ ve výrocih či přesvědčeníh, jež jsou ze své podstaty ideologické (trestní právo například zahrnuje víru v osobní zodpovědnost jedince či přesvědčení, že zločin je důsledkem sociálních podmínek). Zadruhé: forma vědomí, jež odpovídá pozdně kapitalistické, „postideologické“ společnosti, tedy cynický, „střízlivý“ postoj, jenž obhajuje liberální „otevřenost“ v „názorových“ věcech (každý může věřit, čemu chce, protože je to soukromá věc), ignoruje patetické ideologické fráze a sleduje výlučně utilitární a/nebo hédonistické motivace, *stricto sensu* zůstává i nadále ideologickým postojem, neboť v sobě obsahuje řadu ideologických předpokladů (například ohledně vztahu mezi „hodnotami“ a „reálným životem“, pokud jde o osobní svobodu atd.), jež jsou nezbytné pro reprodukci stávajících sociálních vztahů.

Před námi se tak vynořuje třetí kontinent ideologických jevů: ani ideologie *jakožto* explicitní doktrína, artikulující přesvědčení o povaze člověka, společnosti a univerza, ani ideologie ve své materiální existenci (instituce, rituály a praktiky, které jí poskytují materiální „tělo“), nýbrž těžko postižitelná síť implicitních, zdánlivě „spontánních“ předpokladů a postojů, jež tvoří neredukovatelný moment reprodukce „neideologických“ (ekonomických, právních, politických, sexuálních atd.) procesů.<sup>16</sup> Příkladem může být marxistický pojem „zbožního fetišismu“. Neoznačuje totiž (buržoazní) teorii politické ekonomie, ale řadu předpokladů, které determinují strukturu samotných „reálných“ ekonomických procesů tržní směny. Teoreticky se kapitalista drží utilitárního nominalismu, ale ve své vlastní praxi (při směně atd.) se řídí „teologickými vrtochy“ a jedná jako spekulativní idealista.<sup>17</sup> Z tohoto důvodu je přímý odkaz na mimoideologický tlak (např. trhu) ideologickým gestem *par excellence*, neboť trh a (masová) média jsou dialekticky propojeny (viz Jameson 1994 [1991]). Žijeme ve „společnosti spektaklu“ (Guy Debord), ve které média již pře-

<sup>15</sup> Viz Abercrombie – Hill – Turner 1994 [1983] a též kritickou reakci Görana Therborna (1994 [1984]). Obecný historický přehled vývoje konceptu ideologie, který vedl k jeho sebe-rozptýlení (*self-dispersal*), podává text Terryho Eagletona (1994 [1991]).

<sup>16</sup> Pojednáním o této „implicitní“ ideologii je dialog Pierra Bourdieua a Terryho Eagletona (1994 [1991]).

<sup>17</sup> Více o ideologii, jež strukturuje (sociální) realitu, uvádím v Žižek 1994b [1989].

dem strukturuji naše vnímání reality a způsobují, že realitu není možné odlišit od jejího „estetizovaného“ obrazu.

### III. PŘÍZRAK A REÁLNO ANTAGONISMU

Docházíme zde tedy k závěru, že inherentně nelze vyčlenit realitu, jejíž soudržnost nebude zajišťována ideologickými mechanismy? Realitu, která se nerozpadne v okamžiku, kdy z ní odečteme její ideologickou komponentu? V tom tkví jeden z hlavních důvodů, proč je vhodné od pojmu ideologie postupně upustit. Tento pojem je nyní „příliš silný“ a začíná do sebe vtahovat všechno včetně samotného neutrálního, mimoideologického základu, jenž měl představovat standard, na jehož pozadí by bylo možné poměřovat ideologické zkreslení. Jinými slovy: není nejzazším důsledkem diskurzivní analýzy to, že řád diskurzu jako takový je sám inherentně ideologický?

Řekněme, že na nějakém politickém mítinku nebo akademické konferenci máme přednést hlubokomyslný projev o smutném údělu lidí bez domova ve velkých městech, přestože o jejich skutečných problémech naprosto nic netušíme. Jedním ze způsobů, jak si zachovat tvář, je vyvolat dojem „vážnosti“ či „hloubky“ pomocí čistě formální inverze, a to následujícím způsobem: „Stále dnes slyšíme a čteme o tíživé situaci osob bez domova v našich městech. Dozvídáme se o jejich utrpení a strádání. Možná však je toto strádání, ať sebežalostnější, jen konečným důsledkem mnohem větší nouze, a sice toho, že moderní člověk už nemá žádný skutečný domov a je ve svém vlastním světě stále více cizincem. I kdybychom postavili dostatek nových budov, ve kterých by všichni lidé bez domova našli příbytek, skutečné utrpení by se tím patrně jen znásobilo. Podstatou bezdomovectví je bezdomovectví samotné podstaty. Spočívá ve skutečnosti, že v našem světě vymknutém z kloubů bezhlavým uspokojováním prázdných tužeb žádný domov, žádný opravdový příbytek pro esenciální dimenzi člověka neexistuje.“

Témat, na něž lze tento formální vzorec uplatnit, je nekonečně mnoho. Například vzdálenost a blízkost: „V dnešní době nám

média dokážou ve zlomku sekundy přinést zprávy z nejbližších koutů Země, ba dokonce z blízkých planet. Nezpůsobuje však tato všudypřítomná blízkost, že se vzdalujeme autentickému měřítku lidského bytí? Není nám dnes samotná podstata člověka vzdálenější než kdykoli předtím?“ Anebo tu máme stále se opakující motiv nebezpečí: „V současnosti stále čteme o tom, že přežití lidstva je ohroženo možností ekologické katastrofy (mizějící ozónová vrstva, skleníkový efekt atd.). Avšak skutečné nebezpečí dřímá jinde. To, co je opravdu ohroženo, je samotná podstata člověka. Tím, jak se snažíme pomocí nových a nových technologických řešení, jako jsou ekologicky nezávadné spreje či bezolovnatý benzín, zabránit hrozícímu ekologickému kolapsu, jen přiléváme olej do ohně a ještě více ohrožujeme duchovní podstatu člověka, kterého nelze redukovat na technologického živočicha.“

Tento čistě formální postup, který ve všech výše uvedených případech navozuje efekt vážnosti a hloubky, je možná nejryzejší ideologií, jejím „elementárním jádrem“, přičemž není těžké rozpoznat jeho spojení s lacanovským konceptem prvotního označujícího (*Master-Signifier*): řetězec „obyčejných“ označujících zaznamenává určité pozitivní povědomí o bezdomovectví, zatímco prvotní označující zastupuje „onu skutečnou, esenciální dimenzi“, o níž nemusíme uvést žádné pozitivní tvrzení (z tohoto důvodu Lacan hovoří o prvotním označujícím jako o „označujícím bez označovaného“). Tento formální krok příkladným způsobem svědčí o tom, že formální diskurzivní analýza ideologie v sobě obsahuje moc, jež tuto analýzu předem odsuzuje k nezdaru: její slabina netkví v ničem jiném než v její síle, neboť je v konečném důsledku přinucena lokalizovat ideologii do mezery mezi „obyčejným“ označujícím řetězcem a excesivním prvotním označujícím (*excessive Master-Signifier*), která je součástí symbolického řádu jako takového.

Na tomto místě se však musíme opatrně vyhnout poslední pas-ti, kvůli které snadno sklouzneme do ideologie navzdory zdání, že jsme jí právě unikli. V okamžiku, kdy pro ideologičnost odsoudíme jakýkoli pokus narýsovat jasnou dělící čáru mezi ideologií a realitou, dojdeme nevyhnutelně k závěru, že jedinou neideologickou pozici představuje zřeknutí se samotné představy



mimoideologické reality a přijetí toho, že všichni máme co do činění se symbolickými fikcemi či pluralitami diskurzivních světů, nikdy ale ne s „realitou“. *Takové rychlé a uhlazené „postmoderní“ řešení je však ideologií par excellence.* Vše závisí na tom, zda setrváme na následující nemožné pozici: ačkoli mezi ideologií a realitou není žádná jasně vymezená dělicí čára, třebaže ideologie již předem působí na vše, co zakoušíme jako „realitu“, musíme i tak zachovávat napětí, jež udržuje kritiku ideologie při životě. Možná bychom v návaznosti na Kanta mohli tuto slepou uličku označit jako „antinomii kriticko-ideologického rozumu“: ideologie není vše a je možné zaujmout místo, které nám dovolí udržet si od ní odstup, *ale toto místo, odkud lze kritizovat ideologii, musí zůstat prázdné, nesmí jej obsadit žádná pozitivně determinovaná realita.* Jakmile tomuto pokušení podlehneme, ocitneme se zpět v ideologii.

Jakým způsobem lze toto prázdné místo specifikovat? Možná by nám jako výchozí bod mohl posloužit leitmotiv, jenž prochází celou naší logicko-narativní rekonstrukcí pojetí ideologie. Jako by se v každém stadiu opakovala stejná opozice, stále stejná a nerozřešitelná dualita mezi vnitřkem a vnějškem, avšak pokaždé jinak exponovaná. Zaprvé tu máme nesoulad ve vlastní ideologii „o sobě“. Ideologie na jedné straně symbolizuje zkreslení racionální argumentace a porozumění, způsobené tíhou „patologických“ externích mocenských zájmů, vykořisťování a podobně; na straně druhé je uhnížděna v samotné představě, že existuje myšlenka, již žádná netransparentní mocenská strategie neprostupuje, že existuje argument, který se nespolehá na žádné netransparentní rétorické prostředky... Tato externalita se dále štěpí na „vnitřní externalitu“ (symbolický řád, tedy decentrované diskurzivní mechanismy, jež produkují Význam) a „vnější externalitu“ (ideologické státní aparáty a společenské rituály a praktiky, jejichž prostřednictvím se ideologie materializuje). *Externalita, kterou ideologie nerozpozná, je externalitou vlastního „textu“ a stejně tak externalitou „mimotextové“ sociální reality.* A konečně i sama tato „mimotextová“ sociální realita se štěpí na institucionální vnějšek, jenž ovládá a řídí život jednotlivců „shora“ (ideologické

státní aparáty), a na ideologii, kterou ideologické státní aparáty na nikoho neuvalují, nýbrž která „spontánně“ vzlíná „zespoda“, tedy z mimoinstitucionálních aktivit jedinců (zbožní fetišismus). Přeloženo do jmen jde o rozdíl mezi Althusserem a Lukácsem. Tento protiklad ideologických státních aparátů a zbožního fetišismu, respektive protiklad *materiality, která je vždy již součástí ideologie jako takové* (skutečné a účinné aparáty, jež jsou orgány ideologie), a *ideologie, která je vždy již součástí materiality jako takové* (společenská realita výroby), je vposledku opozicí státu a trhu, externího nadřazeného úřadu, jenž organizuje společnost „shora“, a „spontánní“ společenské sebeorganizace.

Tento protiklad, jehož prvním ztělesněním na poli filosofie byli Platón a Aristotelés, je nejzazším způsobem vyjádřen ve dvou již zmíněných modech cynické ideologie, a sice ve „spotřebitelském“, postprotestantském, pozdně kapitalistickém cynismu a v cynismu, jenž byl spojen s pozdním „reálným socialismem“. Přestože v obou případech systém funguje jen za podmínky, že si subjekty udržují cynický odstup a „neberou vážně“ „oficiální“ hodnoty, rozdíl mezi nimi stojí za povšimnutí. Zcela totiž převrací převládající mínění (*doxa*), podle něhož se pozdní kapitalismus jakožto (formálně) „svobodná“ společnost spoléhá na argumentační přesvědčování a svobodný souhlas, ať už jakkoli „zmanipulovaný“ a uměle vykonstruovaný, zatímco socialismus se uchýlil k hrubé síle „totalitního“ nátlaku. Vypadá to pak, jako by v pozdním kapitalismu „slova nehrála roli“ a nebyla závazná, jako by postupně přicházela o svou performativní sílu: cokoli je vyřčeno, utone ve všeobecné lhostejnosti. Císař je nahý a média tuto skutečnost vytrubují do světa, a přesto se nezdá, že by to někomu vadilo. Jinak řečeno, lidé dál jednají, jako by nahý nebyl...

Klíčovým rysem symbolické ekonomiky pozdního „reálného socialismu“ byla naopak takřka paranoidní *víra v moc Slova* – stát i vládnoucí strana vždy s krajní nervozitou a panikou reagovaly na sebemenší veřejnou kritiku, jako by zastřené kritické narážky v nesrozumitelné básni zveřejněné v nízkonákladovém literárním časopise anebo článku v akademickém periodiku disponovaly takovou výbušnou silou, že by dokázala rozmetat celý

socialistický systém. Jen na okraj zde poznamenám, že tento rys způsobuje, že našemu nostalgickému pohledu na minulost se „reálný socialismus“ jeví jako téměř sympatické uspořádání, protože svědčí o přeživším odkazu osvícenství, jímž je víra v účinnost racionální argumentace. To je nejspíš důvod, proč bylo možné podkopat základy „reálného socialismu“ působením pokojných občanských společenských hnutí, která fungovala právě na rovině Slova – víra v moc Slova se stala pověstnou Achillovou patou celého systému.<sup>18</sup>

Podkladem všech těchto opakování je patrně protiklad ideologie jakožto univerza „spontánní“ zkušenosti (*věcu*), z jejíhož sevržení se lze vymanit jen snahou o vědeckou reflexi, a ideologie jakožto mašinérie postrádající jakoukoli spontaneitu, která zvnějšku zkresluje autenticitu naší životní zkušenosti. Měli bychom tudíž vždy mít na paměti, že prvotní mytologické vědomí předtřídní společnosti, z něhož vyrostly pozdější ideologie, *není* ještě pro Marxe (který zůstal věrný dědictví německého klasicismu, když vzor tohoto prvotního společenského vědomí spatřoval v řecké mytologii) *pravou ideologií*, ačkoli, či spíše právě protože, je bezprostředním *věcu* a očividně se „mýlí“ a je „iluzorní“ (nese s sebou zbožštění přírody apod.). Pravá ideologie přichází teprve s dělbou práce a třídním rozdělením společnosti, tedy v momentu, kdy „nesprávné“ myšlenky ztratí svůj „bezprostřední“ charakter a jsou rozpracovány intelektuály, aby sloužily stávajícím vztahům nadvlády (nebo aby je legitimizovaly). Pravá ideologie se zkrátka

<sup>18</sup> Cynismus jakožto postmoderní postoj je vynikajícím způsobem ilustrován jedním z klíčových rysů filmu Roberta Altmana *Nashville*, a sice rozporuplnou úlohou písní, jež ve filmu zaznívají. Altman se samozřejmě od country hudby kriticky distancuje, protože ztělesňuje *bětise* všední americké ideologie. Pokud však právě tyto písně vnímá jako posměšné imitace „opravdové“ country hudby, vůbec nepochopil pointu celé věci. Tyto písně je třeba brát „vážně“; jsou tu prostě od toho, abychom z nich měli požitky. Možná největší záhadou postmodernismu je koexistence dvou vzájemně si odporujících postojů, kterou kritika mladých levicových intelektuálů obvykle nepostřehne – ačkoli si jsou dobře vědomi kapitalistické mašinérie *Kulturindustrie*, zcela neproblematicky se baví u tvorby produkované průmyslem rockové hudby.

objevuje tehdy, kdy se dělení na pána a raba spojí i s vlastním rozdělením práce na intelektuální a fyzickou. Přesně z tohoto důvodu odmítl Marx chápat zbožní fetišismus jako ideologii. Pro něj byla ideologie vždy ideologií státní, a jak řekl Engels, samotný stát je prvotní ideologickou silou. Althusser pak přesně naopak uvažuje o ideologii jako o bezprostředně zakoušeném vztahu k univerzu. Jako taková je tato ideologie věčná. Když pak Althusser ve svém sebekritickém období zavádí koncept ideologických státních aparátů, vrací se jistým způsobem k Marxovi: ideologie nevyrůstá ze „života samotného“, ale vzniká jen tehdy, je-li společnost řízena státem. (Řečeno přesněji, hlavní paradox i Althusserův teoretický zájem spočívají ve spojení těchto dvou linií, tedy že v povaze bezprostředně zakoušeného vztahu k univerzu je, že ideologii vždy již reguluje Stát a jeho ideologické aparáty.)

Toto napětí mezi „spontánností“ a organizovaným zaváděním ideologie vnáší do samotné podstaty ideologie určitý typ reflexivního odstupu. Ideologie je již z definice vždy „ideologií ideologie“. Stačí si vzpomenout na rozpad reálného socialismu. Socialismus byl chápán jako vláda „ideologického“ útisku a indoktrinace, zatímco přechod k demokracii a kapitalismu se prožíval jako vysvobození z restrikcí ideologie. Nebyl však právě tento prožitek „osvobozování“, v jehož průběhu byly politické strany a tržní ekonomika vnímány jako „neideologické“ či jako „přirozený stav věcí“, ideologickým prožitkem *par excellence*?<sup>19</sup> Chceme tím říci, že tento rys je *univerzální*. Neexistuje ideologie, jež by sebe sama nepotvrzovala tím, že se vymezí vůči jiné „pouhé ideologii.“ Jednotlivec podléhající ideologii si nikdy nemůže říci „Uvažuji ideologicky“, neboť vždy potřebuje *nějaký jiný* soubor mínění, aby od něj svou vlastní „pravdivou“ pozici odlišil.

<sup>19</sup> Všimněme si zde případu režiséra Krzysztofa Kieślowského. Jeho filmy mají sychravou, tísnivou atmosféru pozdního socialismu (např. série *Dekalog*) a představují téměř neslychanou kritiku („oficiální“ i „disidentské“) ideologie. Jakmile však Kieślowski odešel z Polska za „svobodu“ do Francie, jsme svědky toho, jak ideologie prostupuje jeho dílo (viz např. obskurantismus New Age ve *Dvojím životě Veroniky*).

První příklad nám poskytuje Platón se svým protikladem filosofické *epistēmē* a zmateného mínění davu. A co Marx? Ačkoli se může zdát, že se do této pasti nechal lapit (cožpak není celá *Německá ideologie* založena na opozici mezi ideologickou chimérou a studiem „skutečného života“?), v jeho zralé kritice politické ekonomie se vše výrazně komplikuje. Proč Marx k označení „teologických vrtochů“ (*theological whimsy*) světa zboží volí zrovna pojem *fetišismus*? Musíme si připomenout, že „fetišismus“ je náboženský pojem pro (dřívější) „falešné“ uctívání model na rozdíl od (současné) pravé víry. Pro židy je fetišem zlaté tele, pro stoupence ryzí spirituality značí fetiš „primitivní“ pověřenou představu, strach z duchů a jiných přízračných zjevení atd. A Marx tvrdí, že svět zboží poskytuje „oficiální“ spiritualitě nezbytný fetišistický doplněk. Je sice pravda, že „oficiální“ ideologií naší společnosti je křesťanská duchovnost, ale jejím skutečným základem je uctívání zlatého telete, tedy peněz.

Marxova teze ve zkratce zní, že neexistuje duchovno bez duchů-přízraků, není „ryzí“ spirituality bez obscénního přízraku „zduchovnělé hmoty“.<sup>20</sup> Prvním, kdo pod rouškou kritiky ryzího duchovního idealismu a jeho neživého „negativního“ nihilismu

<sup>20</sup> V oblasti zákona tato opozice *Geist* vůči nemravnému *Geisterwelt* nabývá podoby protikladu mezi dvěma stranami téže mince, a sice explicitního, veřejného psaného Zákona a jeho opačné strany – superega, tedy souboru nepsaných a nepříznaných pravidel, která zaručují soudržnost společnosti. Tomuto typu opozice se podrobněji věnuji ve své knize *The Metastases of Enjoyment* [Metastáze slasti] (Žižek 1994c). Na tomto místě stačí zmínit podivně nemravnou instituci bratrstev a dívčích univerzitních spolků (*fraternities, sororities*) v amerických kampusech. V těchto částečně utajovaných spolcích a jejich tajných iniciačních pravidlech jdou sexuální rozkoš, pití alkoholu a další zvyky ruku v ruce s duchem autority. Nebo si vezmeme zpodobnění anglické veřejné školy ve filmu *If* (Kdyby..., 1968) Lindsaye Andersona, kde starší žáci šikanují své mladší spolužáky, kteří musí přestát ponižující rituály i sexuální zneužívání. Vyučující si v takové konstelaci mohou dovolit hrát roli dobrosrdečných liberálů, kteří své žáky rozveselují různými žerty nebo tím, že do třídy vjedou na kole, protože skutečnou oporou moci je někdo jiný, a sice starší žáci, jejichž činy svědčí o nerozlišitelném mísení Řádu a Transgrese, sexuálních požitků a „represivního“ působení moci. Jinými slovy, setkáváme se zde s transgresí, jež slouží jako zásadní opora Řádu, nebo také s holdováním zapovídané sexualitě, která přímo ukotvuje „represi“.

učinil tento krok „od ducha k duchům“, byl F. W. J. Schelling, význačný a neprávem opomíjený filosof německého idealismu. Ve svém dialogu *Clara* (1810) [*Klára aneb O spojení přírody a duchovního světa*] výrazně zproblematizoval prostý komplementární, zrcadlový vztah mezi vnitřkem a vnějškem, mezi duchem a tělem, mezi ideálním a reálným prvkem, jež dohromady tvoří žijící totalitu organismu, a to tím, že upozornil na onen dvojitý přebytek (*double surplus*), který „vyčnívá“. Na jedné straně zde máme *duchovní element tělesnosti* (*corporeality*), jímž je přítomnost nehmotného, ale fyzikálního prvku v hmotě samotné, přítomnost sotva patrného těla, relativně nezávislého na čase a místě, jež skýtá materiální základnu naší svobodné vůli (zvířecí magnetismus atd.). Na straně druhé pak *tělesný prvek duchovnosti*, a sice zhmotnění ducha do jakéhosi druhu pseudohmoty v podobně nehmotných zjevení (duchové, oživlí mrtví). Jak tyto dva přebytky vykresluje logiku zbožního fetišismu i ideologických státních aparátů, je zřejmé: zbožní fetišismus s sebou nese tajemnou „zduchovnělost“ (*spiritualization*) zboží jako těla (*commodity-body*), zatímco ideologické státní aparáty zhmotňují duchovní, nehmotné velké Druhé ideologie.

Ve své před nedávnem vydané knize o Marxovi zapojil Jacques Derrida do svých úvah i pojem „přízrak“ (*spectre*), aby mohl pokázat na tuto těžko postižitelnou pseudomaterialitu, jež subvertuje klasické ontologické opozice reality a iluze apod. (Derrida 1993). A možná právě zde bychom měli hledat poslední útočiště ideologie, ono předideologické jádro, formální vzorec, na nějž jsou naroubovány různé ideologické formace; tedy ve faktu, že neexistuje realita bez přízraku, že kruh reality lze uzavřít pouze s pomocí tajemného, přízračného suplementu. Proč není reality bez přízraku? Lacan má na tuto otázku konkrétní odpověď: (to, co zažíváme a je to pro nás) realita, není „věc sama“, nýbrž je to vždy již symbolizováno, ustaveno a strukturováno symbolickými mechanismy, a problém tudíž spočívá ve skutečnosti, že symbolizace v konečném důsledku selhává, že se jí nikdy nepodaří úspěšně „pokrýt“ reálno a že s sebou vždy nese nějaký neurovnaný, nesplacený symbolický dluh. *Toto reálno (tedy ta část reality, jež*

*zůstává nesymbolizována) se vrací v přestrojení za přízračná zjevení.* „Přízrak“ tudíž nesmí být zaměňován za „symbolickou fikci“, tedy za skutečnost, že realita sama má strukturu fikce v tom smyslu, že je symbolicky (či jak by řekli sociologové – „sociálně“) konstruovaná. Pojmy přízraku a (symbolické) fikce jsou spoluzávislé ve své nekompatibilitě (jsou „komplementární“ v kvantově-mechanickém smyslu). Zjednodušeně řečeno, realita nikdy není přímo „sama sebou“, ale prezentuje se jen prostřednictvím své nekompletní a neúspěšné symbolizace a přízračná zjevení se vynořují právě v této mezeře, jež navždy odděluje realitu od reálna a kvůli níž má realita charakter (symbolické) fikce. Přízrak poskytuje tělo tomu, co uniká (symbolicky strukturované) realitě.<sup>21</sup>

Předideologické „jádro“ ideologie tudíž sestává z *přízračných zjevení, která vyplňují mezeru reálna*. To je aspekt, který žádný z pokusů o vytyčení jasné hranice oddělující „pravou“ realitu od iluze (či o ukotvení iluze v realitě) nedokáže vzít v potaz. Jestliže totiž má (to, co zažíváme a co je pro nás) „realita“ nějakým způsobem vyjít najevo, objevit se, musí z ní být něco vykázáno ven. „Realita“ tedy podobně jako pravda není už z definice nikdy „celistvá“. *To, co přízrak ukrývá, není realita, nýbrž její „prvotní potlačené“, její nereprezentovatelné X, na jehož „potlačení“ je realita sama založena.* Může se zdát, že jsme se právě ztratili v kalných vodách spekulace, jež nemají zhola nic do činění s konkrétními sociálními zápasy – není však vrcholným příkladem takové „reality“ marxistický koncept *třídního boje*? Následné promýšlení tohoto konceptu nás pak nutí připustit, že „v realitě“ žádný třídní boj neexistuje, neboť „třídní boj“ označuje právě ten typ

<sup>21</sup> Tato mezera, která dělí reálno od reality, otevírá prostor pro *performativ* v jeho opozici ke konstativu. Jinak řečeno, bez přebytku (*surplus*) reálna vůči realitě, jež se objevuje v podobě přízraku, by symbolizace byla pouze označováním, ukazováním na určitý pozitivní obsah v realitě. Ve své nejradikálnější podobě je performativ pokusem o vyčarování reálna, o vykouzlení přízraku, jež je tím Druhým. „Přízrak“ jako takový je původně Druhým, je jen dalším subjektem v propasti vlastní svobody. Lacanův klasický příklad v tomto kontextu je následující: Řeknu-li „jsi má manželka!“, zavazují-omezuji Druhou a snažím se ji lapit do propasti symbolického závazku.

antagonismu, jež objektivní (sociální) realitě brání v tom, aby sebe sama ustavila jako v sobě uzavřený celek.<sup>22</sup>

Pravda, podle marxistické tradice je třídní boj „totalizujícím“ principem společnosti. To však neznamená, že představuje určitý druh konečné záruky, jež nám umožňuje, abychom společnost uchopovali jako racionální totalitu („konečný význam každého společenského jevu určuje pozice tohoto jevu v rámci třídního boje“). Hlavním paradoxem představy o „třídním boji“ je fakt, že společnost „drží pohromadě“ právě díky tomuto antagonismu či štěpení, které navždy znemožňuje její uzavření do harmonického, transparentního, racionálního celku, že společnost „drží pohromadě“ právě díky této překážce, která podřívá každou racionální totalizaci. Přestože „třídní boj“ není nikde přímo dán jako pozitivní entita, funguje *právě ve své absenci* jako referenční bod, který nám umožňuje lokalizovat každý společenský jev, a to nikoli prostřednictvím jeho vztahení k třídnímu boji jakožto konečnému významu („transcendentální označované“), nýbrž tím, že jej představíme jako další pokus o skrytí či „zalátání“ trhliny vzniklé třídním antagonismem či jako pokus o zahlazení jeho stop. Máme tu tedy strukturně-dialektický paradox *účinku, jež existuje jen za tím účelem, aby vymazal příčiny své existence*, účinku, který svým způsobem vzdoruje své vlastní příčině.

Jinými slovy: třídní boj je „reálný“ v přísně lacanovském smyslu. Je to „háček“, překážka, která dává vznikat stále novým symbolizacím, jejichž prostřednictvím se jej snažíme pochopit a ochotit (příkladem zde budiž korporativistické přeložení-přemístění [*translation-displacement*] třídního boje do organického vyjadřování „členů“ určité „sociální skupiny“), která však současně tyto snahy nakonec odsuzuje ke krachu. Třídní boj není ničím jiným než pojmenováním pro ono nevysvětlitelné omezení, jež nelze objektivizovat či lokalizovat v sociální totalitě, protože je to právě samo toto omezení, co nám brání myslet společnost jako uzavřenou totalitu. Anebo – abychom to vysvětlili ještě jinak – „třídní boj“ označuje moment, na nějž se „nevztahuje žádný metajazyk“.

<sup>22</sup> S tímto pojetím antagonismu přicházejí samozřejmě Laclau a Mouffe (1985).

Dokud tedy každá pozice v sociální totalitě bude v konečném důsledku předeterminována třídním bojem, žádné místo, z něhož by bylo možné lokalizovat třídní boj v rámci sociální totality, nebude z dynamiky třídního boje vyloučeno.

Toto paradoxní postavení třídního boje lze vyjádřit pomocí klíčového hegelovského rozlišení mezi substancí a subjektem. Na úrovni substance je třídní boj podmíněný „objektivním“ společenským procesem; funguje jako vedlejší projev nějakého závažnějšího nesouladu uvnitř tohoto procesu, tedy nesouladu řízeného pozitivními mechanismy nezávislého třídního boje („třídní boj propuká tehdy, když výrobní vztahy nejsou v souladu s vývojem výrobních sil“).<sup>23</sup> Na úroveň subjektu přecházíme v okamžiku, kdy přiznáme, že k třídnímu boji jakožto účinku objektivního procesu nakonec nedojde, ale že vždy již předem působí v samotném jádru vlastního objektivního procesu (kapitalisté vyvíjejí výrobní prostředky, aby snížili relativní i absolutní hodnotu pracovních sil; sama hodnota pracovních sil není objektivně dána, ale je výsledkem třídního boje atd.). Zkrátka, nelze izolovat jakýkoli „objektivní“ společenský proces nebo mechanismus, jehož nejnižší logika v sobě nezahrnuje „subjektivní“ dynamiku třídního boje. Anebo ještě jinak – samotný „smír“, tedy absence boje, je již určitou formou boje, totiž (dočasným) vítězstvím jedné z bojujících protistran. Je-li pak neviditelnost třídního boje („třídní smír“) již účinkem třídního boje, tedy účinkem hegemonie

<sup>23</sup> Tím, co se ztrácí v pojetí společenských tříd jakožto pozitivních entit, jež se do vzájemných bojů zaplétají jen zřídka, je dialektický paradox vztahu mezi obecným a konkrétním. Ačkoli celé dosavadní dějiny jsou dějinami třídního boje (jak tvrdí Marx v první části *Komunistického manifestu* [Marx – Engels 1989 (1848): 17–26]), existuje *stricto sensu* jen jedna třída, a to buržoazie, třída kapitalistů. Před příchodem kapitalismu nebyly ještě třídy třídami „samy pro sebe“, nebyly ještě „brány jako takové“, neboť ještě patřičně neexistovaly, nýbrž spočívaly v podstatě základního strukturujícího principu, který měl podobu států, kast či dalších momentů tvořících organickou sociální strukturu či společenské „korporátní tělo“. Proletariát proti tomu *stricto sensu* není třídou jako takovou, nýbrž třídou, která se kryje se svým opakem – ne-třídou (*non-class*). Historické tendence k popírání existence třídního dělení jsou totiž vepsány do samotného postavení třídy.

jedné ze stran, nabízí se pokušení porovnat status třídního boje s hitchcockovským McGuffinem. „Co je to třídní boj? – Antagonistický proces, jenž ustavuje třídy a určuje jejich vzájemný vztah. – Ale v naší společnosti k žádnému boji mezi třídami nedochází! – Vidíte, jak to funguje!“<sup>24</sup>

Tato představa třídního boje *jakožto* antagonismu nám umožňuje odlišit reálně antagonismu od komplementární polaritě opozit. Ostatně redukování antagonismu na polaritu je patrně jednou z elementárních ideologických operací. Stačí si vzpomenout, jak New Age předpokládá určitou přirozenou rovnováhu kosmických protějšků (rozum – emoce, aktivní – pasivní, intelekt – intuice, vědomí – nevědomí, jin – jang apod.) a poté o dnešní době uvažuje jako o věku, v němž se klade přílišný důraz jen na jeden z těchto pólů, a sice na „mužský princip“ aktivity a rozumu. Řešení potom samozřejmě spočívá v opětovném nastolení rovnováhy mezi oběma principy...

„Pokroková“ tradice rovněž nabízí nesčetné pokusy o pojímání (sexuálního či třídního) antagonismu coby koexistence dvou opačných kladných entit: od jistého druhu „dogmatického“ marxismu, který vedle sebe klade „jejich“ buržoazní vědu a „naši“ proletářskou vědu, až k určitým typům feminismu, jež staví maskulinní diskurz bok po boku femininnímu diskurzu či „psaní“. Tyto pokusy zdaleka nejsou „příliš extrémní“, právě naopak – nejsou extrémní dostatečně, protože svou pozicí vypovídání předpokládají, že existuje třetí, neutrální prostor, v němž oba póly koexistují. Jinak řečeno, vyhýbají se důsledkům skutečnosti, že žádný

<sup>24</sup> Za inspiraci pro tuto hitchcockovskou analogii děkuji Isoldě Charim(ové) a Robertu Pfallerovi. [Pozn. překl.: McGuffin je pojem užívaný v oblasti filmové vědy, který zpopularizoval Alfred Hitchcock. Zpravidla jím bývá označován předmět či dějový prvek, který řídí motivace filmových postav a funguje jako hnací motor jejich činů. McGuffin je objektem, kolem něhož se točí zápletky filmového díla, v závěru však publikum shledává, že tento předmět není pro její rozuzlení nijak důležitý, a někdy se ani nedozvídá, co přesně oním sledovaným a na pozadí tušeným předmětem je. Jako příklad typických McGuffinů bývá uváděn tajemný kufřík v Tarantinově *Pulp Fiction*, králičí packa v *Mission Impossible III* nebo poupě – poslední slovo umírajícího protagonisty Wellesova *Občana Kanea*.]

bod konvergence není, že neexistuje žádná neutrální půda, o niž by se ony dvě antagonistické sexuální nebo třídní pozice mohly dělit.<sup>25</sup> Co se vědy týče, ta samozřejmě není neutrální ve smyslu objektivní znalosti, která by nebyla zasažena třídním bojem a byla k dispozici všem třídám, ale právě z tohoto důvodu je jen *jedna*. Neexistují dvě vědy a třídní boj je právě bojem o tuto jednu vědu a o to, komu bude patřit. Stejně je tomu v případě „diskurzu.“ Neexistují dva diskurzy, jeden „maskulinní“ a jeden „femininní“. Je jen jeden diskurz, který je zevnitř rozštěpen antagonismem mezi pohlavími, a ten je takřkajíc „terénem“, na němž se odehrává bitva o hegemonii.

To, co je zde v sázce, bychom též mohli formulovat jako problém postavení spojky „a“ ve smyslu kategorie. U Althusserova „a“ je tato kategorie přesně teoreticky určena. Když se „a“ objeví v názvu některé jeho stati, dozajista signalizuje, že bude konfrontován nějaký obecný ideologický pojem (nebo přesněji: neutrální, nejednoznačný pojem, jenž osciluje mezi svou ideologickou skutečností a svou vědeckou potencí) se svým přesným vymezením, jež nám napoví, jak máme tento pojem konkretizovat, aby začal fungovat jako neideologický, a tedy striktně teoretický koncept. „A“ tudíž *štěpí* nejednoznačnou počáteční jednotu a vnáší do ní rozdíl mezi ideologií a vědou.

Postačí nám dva příklady. Prvním je „Ideologie a ideologické státní aparáty“. Ideologické státní aparáty označují konkrétní síť materiálních podmínek existence ideologické stavby (*ideological edifice*), tedy to, co sama ideologie nemá při svém „normálním“ fungování rozpoznat. Druhou ilustrací budiž „Kontradike a předeterminovanost“. Pokud koncept předeterminovanosti označuje nerozhodnutelnou komplexní totalitu *jakožto* modus existence kontradike, dovoluje nám odložit idealisticko-teleologickou zátěž, jež na pojem kontradike zpravidla doléhá (onu teleologickou nutnost, jež předem zaručuje „zrušení“ či „překonání“

<sup>25</sup> V případě sexuální difference je teologické označení této třetí, asexuální pozice „anděl“. Z tohoto důvodu je pro materialistickou analýzu problematika *pohlaví andělů* naprosto klíčová.

[*sublation*] kontradikce v nějaké vyšší jednotě).<sup>26</sup> Patrně prvním ukázkovým případem takového „a“ je Marxovo slavné spojení „svoboda, rovnost a Bentham“ v *Kapitálu* (Marx 1954 [1867]: 195).<sup>27</sup> Onen doplňkový „Bentham“ zde symbolizuje sociální podmínky typu směny zboží, smlouvání na trhu, utilitárního egoismu atd., které patetickým frázím o svobodě a rovnosti dodávají konkrétní obsah... A není snad stejné spojení přítomno i v Heideggerově díle *Bytí a čas*? „Bytí“ označuje základní téma filosofie v její abstraktní univerzálnosti, zatímco „čas“ představuje konkrétní horizont pro smysl bytí.

„A“ je tudíž v jistém smyslu „tautologické“, neboť spojuje identický obsah v jeho dvou modalitách: nejprve v modalitě ideologického důkazu a poté v mimoideologických podmínkách existence tohoto obsahu. Z toho důvodu zde není zapotřebí třetího pojmu k označování samotného média, v němž se ony dva pojmy spojené prostřednictvím „a“ setkávají. Tímto třetím pojmem je už samotný druhý pojem, jenž reprezentuje síť („medium“) konkrétní existence nějaké ideologické univerzálnosti. Na rozdíl od tohoto dialekticko-materialistického „a“ funguje idealisticko-ideologické „a“ právě jako takový třetí pojem, tedy jako běžné médium polarity nebo plurality prvků. V tom tkví ona mezera, která v otázce pojetí libida navždy odděluje Junga od Freuda. Jung chápe libido jako jistý druh neutrální energie s konkrétními projevy (sexuálním, tvůrčím či destruktivním libidem) jakožto jeho různými „metamorfózami“, kdežto Freud je přesvědčen, že libido je ve své konkrétní existenci neredukovatelně *sexuální*, a všechny ostatní formy libida jsou tudíž určitým druhem „ideologického“ nerozpoznání tohoto sexuálního obsahu. A neopakuje se totožný postup u spojení „muž a žena“ (*man and woman*)?<sup>28</sup> Ideologie nás nutí

<sup>26</sup> Toto téma podrobněji rozpracoval též Robert Pfaller ve svém příspěvku „Zum Althusserianischen Nominalismus“ (K althusseriánskému nominalismu) na kolektivu Der Althusser-Effekt.

<sup>27</sup> [Pozn. ed.: Kurziva autor. Citace zní doslova: „Zde vládně jedině svoboda, rovnost, vlastnictví a Bentham.“ (Marx 1954 [1867]: 195).]

<sup>28</sup> [Pozn. ed.: Anglické *man* má rovněž funkci univerzálního subjektu nebo význam „člověk“.]

přijmout „humanitu“ jako ono neutrální médium, v jehož rámci jsou „muž“ a „žena“ bráni jako dva komplementární póly. Proti tomuto ideologickému důkazu lze namítnout, že „žena“ reprezentuje aspekt konkrétní existence a „muž“ představuje prázdnou a nejednoznačnou univerzálnost. Paradoxem (vpravdě hegelovským) je, že „žena“ – tedy moment specifické difference – funguje jako všeobklopující základ, který dává vzniknout univerzálnosti muže-člověka.

Tato interpretace společenského antagonismu (třídního boje) coby reálna, a nikoli (součástí) objektivní sociální reality nám také umožňuje vyhnout se otřepané linii argumentace, podle níž se máme zcela vzdát pojmu ideologie, protože gesto, jehož pomocí jsme s to odlišit „pouhou ideologii“ od „reality“, implikuje epistemologicky neudržitelný „Boží pohled“, tedy přístup k objektivní realitě, jaká „opravdu je“. Otázka, zda se termín „třídní boj“ hodí k označování převládající současné formy antagonismu, je zde druhotná, neboť se týká konkrétní analýzy společnosti. Podstatné je, že samotné ustavování sociální reality v sobě obsahuje ono „prvotní potlačení“ antagonismu, takže konečnou oporou kritiky ideologie – tedy oním mimoideologickým referenčním bodem, který nás opravňuje kriticky označit obsah naší bezprostřední zkušenosti jako „ideologický“ – není „realita“, ale „potlačené“ reálno antagonismu.

Pro vysvětlení této tajemné logiky antagonismu jakožto reálna bude dobré si připomenout analogii mezi strukturálním přístupem Clauda Lévi-Strausse a Einsteinovou teorií relativity. Einsteinovi se obvykle připisuje relativizace prostoru s ohledem na hledisko pozorovatele, jinými slovy zrušení představy o absolutním prostoru a čase. Teorie relativity však přichází s vlastní absolutní konstantou – časoprostorový interval mezi dvěma událostmi je absolutní hodnotou, která se nikdy nemění. Časoprostorový interval se definuje jako přepona pravoúhlého trojúhelníka, jehož odvěsnami jsou časová a prostorová vzdálenost mezi dvěma událostmi. Jeden pozorovatel se může nacházet v takové fázi pohybu, že pro něho bude mezi oběma událostmi existovat určitý čas a vzdálenost. Jiný pozorovatel se může nacházet v takové fázi

pohybu, že jeho měřicí nástroje ukážou mezi těmito událostmi jinou vzdálenost a jiný čas. Časoprostorový interval mezi těmito dvěma událostmi se však nemění. Tato konstanta je lacanovské Reálna, které „zůstává stejné ve všech možných vesmírech (pozorování)“. Odpovídající konstantu pak nacházíme v Lévi-Straussově (2007 [1958]) příkladné analýze prostorového rozvržení staveb ve vesnici původních obyvatel Jižní Ameriky.

Obyvatelstvo vesnice je rozděleno do dvou podskupin. Požádáme-li někoho z jejich příslušníků či příslušnic, aby na papír nebo do písku nakreslil půdorys své vesnice (tedy prostorové rozmístění příbytků), získáme dvě naprosto odlišná řešení v závislosti na tom, do které podskupiny oslovený patří. Člen či členka první podskupiny (nazvěme tuto osobu „konzervativním korporativistou“) vnímá půdorys vesnice jako kružnici. Kolem hlavního chrámu jsou ve více či méně symetrickém kruhu soustředěny domy. Naopak osoba příslušející ke druhé podskupině („revolučně antagonistické“) vnímá svou vesnici jako dvě zřetelně odlišná seskupení domů, oddělená neviditelnou hranicí... Kde je tu shoda s Einsteinem? Hlavní Lévi-Straussův argument říká, že bychom se tímto příkladem neměli v žádném případě nechat zlákat ke kulturnímu relativismu, podle něhož je vnímání sociální reality závislé na skupinové příslušnosti pozorovatele. Samotné dělení na dva „relativní“ typy percepce totiž implikuje skrytý odkaz k nějaké konstantě, tedy nikoli k objektivnímu „skutečnému“ rozmístění budov, ale k traumatickému jádru, k základnímu antagonismu, který obyvatelé vesnice nedokážou symbolizovat, vysvětlit, „internalizovat“ či se s ním vyrovnat. Jakási nerovnováha ve společenských vztazích znemožňuje této komunitě stabilizovat se v harmonický celek. Tyto dva způsoby vnímání půdorysu vesnice jsou jednoduše dvěma vzájemně se vylučujícími pokusy o vypořádání se s tímto traumatickým antagonismem, jsou snahou o zacelení jím způsobených ran zavedením rovnovážné symbolické struktury. (A netřeba jistě dodávat, že v případě sexuální difference se mají věci naprosto stejně. „Maskulinita“ a „femininita“ jsou jako ona dvě uspořádání domů v Lévi-Straussově vesnici...)

Selský rozum nám říká, že napravit předpojatost subjektivních percepceí a dopátrat se „skutečného stavu věcí“ bude snadné. Najmeme si vrtulník a pořídíme fotografie Lévi-Strausovy vesnice z ptačí perspektivy... Získáme tím nezakreslený pohled na realitu, avšak zcela pomineme reálno sociálního antagonismu, ono nesymbolizovatelné traumatické jádro, které se vyjadřuje v samotných pokřiveních reality, tedy ve fantazijním vytěsnění (*displacement*) „skutečného“ rozmístění domů. Právě to má na mysli Lacan, když tvrdí, že zkreslení (*distortion*) a/nebo disimulace jsou samy o sobě odhalující, neboť to, co se prostřednictvím zkreslení přesné reprezentace reality ukáže, je reálno čili trauma, kolem kterého se strukturuje sociální realita. Jinými slovy: kdyby všichni obyvatelé nakreslili stejný věrný půdorys vesnice, měli bychom před sebou neantagonistické, harmonické společenství. Máme-li se však dobrat základního paradoxu, který je implikován pojmem zbožního fetišismu, musíme jít ještě o krok dál a představit si kupříkladu dvě rozdílné „skutečné“ vesnice, z nichž každá ve způsobu rozmístění svých obydlí naplňuje jeden z oněch dvou fantazijních půdorysů popsaných Lévi-Strausem. V tomto případě se struktura sociální reality samé materializuje v pokusu vypořádat se s reálnem antagonismu. „Realita“ samotná, pokud je regulována symbolickou fikcí, reálno antagonismu zastírá. A je to právě toto reálno vykázané ze symbolické fikce, jež se vrací v podobě přízračných zjevení.

Takové chápání přízračnosti (*spectrality*) jako toho, co vyplňuje nereprezentovatelnou propast antagonismu, nesymbolizovaného reálna, nám také umožňuje zaujmout odstup od Derridy, pro kterého je přízračnost či spektrálnost, tedy zjevení Druhého, nejzazším horizontem etiky. Podle Derridy je metafyzická ontologizace přízračnosti zakořeněna ve faktu, že myšlení je zděšeno sebou samým a svým ustavujícím gestem, a drží se proto stranou od ducha vyvolaného tímto gestem. V tom v kostce spočívá Derridovo čtení Marxe a dějin marxismu. Původní Marxův impuls spočíval v mesiášském příslibu spravedlnosti jakožto přízračné jinakosti (*spectral Otherness*), příslibu, jenž je vyhlázenou, ale neočekávanou budoucností, která má teprve nadejít, a nikoli oby-

čejným příštím, které bude. „Totalitární“ obrat marxismu, který se završil ve stalinismu, má kořeny v ontologizaci přízraku, v tom, že přízračný či spektrální Příslib vyústil do pozitivního ontologického Projektu... Lacan však jde ještě o krok dál, když říká, že *přízrak jako takový je již svědkem ústupu či odstoupení* – od čeho?

Většinu lidí naplňuje setkání se svobodou hrůzou stejně jako setkání s kouzlem nebo s čímkoli nevysvětlitelným, především pochází-li to ze světa duchů. (Schelling 1861 [1810]: 39)

Tuto Schellingovu tezi lze v závislosti na tom, jak ono srovnání interpretujeme (v jakém smyslu je svoboda jako přízrak?), číst dvěma způsoby. Naše – lacanovská – premisa zní, že „svoboda“ označuje moment, kdy je „princip dostatečného důvodu“ suspendován, je to moment, v němž akt prolamuje „velký řetězec bytí“, řetězec symbolické reality, v níž jsme hluboko pohrouženi. Nestačí proto říci, že z přízraku máme strach – sám přízrak se již vynořuje ze strachu, z útěku před něčím ještě děsivějším – svobodou. Jsme-li konfrontováni se zázrakem svobody, nabízejí se dvě možnosti, jak reagovat:

- *bud'* budeme svobodu „ontologizovat“ tím, že ji budeme chápat jako pozemské zjevení „vyšší“ vrstvy reality, jako záračnou a nevysvětlitelnou intervenci jiného, suprasenzibilního univerza do univerza našeho, přičemž toto vyšší univerzum přetrvává ve svém *zásvětí*, a přesto je nám, obyčejným smrtelníkům, přístupné pouze v podobě mlhavého přeludu;
- *anebo* o tomto zásvětním univerzu, o tomto znásobení našeho pozemského vesmíru do dalšího *Geisterweltu* budeme uvažovat jako o snaze převést akt svobody do vyšší sféry, vyrovnat se s jejím traumatickým dopadem – a přízrak je pozitivizací propasti svobody, prázdným místem, které získává podobu kvazi-bytosti.

Zde zeje mezera, která dělí Lacana a Derridu. Nemáme primární povinnost vůči přízraku, bez ohledu na to, jakou podobu na sebe



bere.<sup>29</sup> Akt svobody jakožto reálna nejenže překračuje hranice toho, co zažíváme jako „realitu“, ale také ruší náš prapůvodní dluh vůči tomuto přízračnému, spektrálnímu Druhému. Zde proto Lacan stojí na straně Marxe a proti Derridovi: v tomto aktu necháváme „mrtvé pohřbit jejich mrtvé“,<sup>30</sup> jak píše Marx v *Osmnáctém brumairu Ludvíka Bonaparta* (Marx 1949 [1852]: 14).

Problematika ideologie, její těžko postižitelný status, o kterém svědčí její „postmoderní“ proměnlivost, nás tak přivedla zpět k Marxovi a ke stěžejnímu tématu sociálního antagonismu („třídnímu boji“). Avšak jak jsme viděli, tento „návrat k Marxovi“ s sebou nese radikální vytěsnění (*displacement*) stavby marxistické teorie. V samotném jádru historického materialismu se objevuje mezera, čili problematika ideologie nás zavedla k inherentně neúplné a „ne-celé“ (*non-all*) povaze historického materialismu – něco musí vždy být vyloučeno, vykázano ven, má-li se sociální realita konstituovat. Těm, kterým se tato naše odpověď zdá přitažená za vlasy, spekulativní a odcizená konkrétním sociálním zájmům marxistické teorie ideologie, nejlépe odpovídá nedávno publikované dílo Étiennea Balibara, který dospěl k naprosto totožnému závěru, a to pomocí podrobné analýzy proměn pojetí ideologie u Marxe a v průběhu historie marxismu:

[m]yšlenka teorie ideologie byla vždy jen ideálním *způsobem dovršení historického materialismu*, „zaplněním mezery“ v reprezentaci sociální

<sup>29</sup> Vysvětleme zde svůj odstup od Derridy ještě jinak: nepodléhá sám Derrida ve vztahu k přízraku logice zaklínadla (*conjuración*)? Podle Derridy zásadní „zdroj zla“ spočívá v ontologizaci přízraku a redukci jeho nerozhodnutelného statusu (s ohledem na dualitu realita/iluze) na pouhé „zjevení“, stojící v opozici k určité (ideální nebo reálné) plné existenci. Veškeré Derridovo úsilí směřuje k zajištění toho, aby přízrak zůstal přízrakem a zabránilo se jeho ontologizaci. Není tedy sama Derridova teorie zaklínadlem určeným k tomu, aby přízrak udržela v přechodovém prostoru oživlých mrtvých? Nevede to Derridu k opakování klasického metafyzického paradoxu kombinace nemožnosti a zákazu, který autor sám vyjádřil s ohledem na suplement (suplement *nemůže* ohrozit ryze Původu, proto proti němu musíme *bojovat*); přízrak *nelze* ontologizovat, proto k této ontologizaci nesmí dojít a mělo by se proti ní bojovat...

<sup>30</sup> [Pozn. překl.: Překlad upraven.]

totality, a tudíž i ideálním způsobem ustavení historického materialismu jako vysvětlujícího systému, jenž by byl svého druhu – alespoň „v principu“ – úplný. (Balibar 1994: 173)

Balibar pak navrhuje, aby místo, kde tato mezera zeje, bylo zaplněno teorií ideologie. Týká se totiž sociálního antagonismu („třídního boje“) jakožto inherentní hranice, jež protíná celou společnost a brání jí, aby se konstituovala jako pozitivní, úplná a uzavřená entita. Právě na tomto místě se musí do věci vložit psychoanalýza (Balibar zde poněkud enigmaticky připomíná koncept nevědomí)<sup>31</sup> – samozřejmě nikoli starým freudovsko-marxistickým způsobem coby prvek předurčený k zaplnění mezery historického materialismu, a tudíž skýtající možnost jeho *dovršení*, nýbrž naopak jako teorie, která nám umožňuje konceptualizovat tuto mezeru historického materialismu jako neredukovatelnou, protože je konstitutivní.

Pro marxistickou teorii ideologie by pak byly symptomatické ustavičné rozpaky, které marxismus pociťuje nad vlastním kritickým uznáním třídního boje. [...]

[...] [K]oncept ideologie neodkazuje na žádný jiný objekt než na objekt netotalizovatelné (či v rámci daného jedinečného řádu nereprezentovatelné) komplexity historického procesu. [...] Historický materialismus je v principu nekompletní a nelze jej kompletním učinit, a to nejen v časové dimenzi (neboť postuluje relativní nepředvídatelnost účinků určitých příčin), ale také v jeho teoretické „topografii“, protože vyžaduje přiřazení třídního boje ke konceptům, jež se vyznačují odlišnou materialitou (například nevědomí). (ibid.: 173–174)

Dokáže psychoanalýza účinně sehrát tuto klíčovou roli chybějící podpory marxistické teorie ideologie (nebo, přesněji řečeno,

<sup>31</sup> Má-li koncept nevědomí hrát tuto významnou roli, je třeba jej chápat striktně ve freudovském smyslu jako koncept „transindividuální“, tedy mimo ideologickou opozici mezi „individuálním“ a „kolektivním“ nevědomím. Nevědomí subjektu je vždy zakotveno ve vztahu přenosu k Druhému a je vždy vztahem „externím“ s ohledem na monadickou existenci subjektu.

objasnit samu nedostatečnost marxistické teorie, která se stává viditelnou s ohledem na slepé uličky teorie ideologie)? Standardní výtky vůči psychoanalýze zní, že zasahuje-li do sociální a/nebo politické sféry, nakonec vždy skončí u nějaké verze teorie o „davu“ s milovaným a obávaným Vůdcem v čele, který subjekt ovládá prostřednictvím „organického“ libidinózního spojení přenosu, či o komunitě konstituované prostřednictvím prvotního zločinu, kterou drží pohromadě sdílený pocit viny.<sup>32</sup>

První odpověď na tuto výtku se zdá být jasná: Nebyl právě tento teoretický komplex – vztah mezi masami a jejich Vůdcem – slepou skvrnou v dějinách marxismu, tedy tím, co marxistické myšlení nebylo s to konceptualizovat, „symbolizovat“? Nebyl tím „vykázaným“, které se následně vrátilo v reálnu v podobě takzvaného stalinistického „kultu osobností“? Teoretické i praktické řešení problému autoritářského populismu a organicismu, který znovu a znovu maří pokrokové politické projekty, je dnes představitelné jen za pomoci psychoanalytické teorie. To však v žádném případě neznamená, že by psychoanalýza byla omezena na negativní gesto vytyčující libidinózní ekonomii „regresivních“ protototalitárních společenství. Z druhé strany psychoanalýza rovněž vymezuje symbolickou ekonomii toho, jak se – alespoň čas od času – můžeme z bludného kruhu plodícího „totalitární“ uzavřenost vyvázat. Když například Claude Lefort přišel s pojmem „demokratické invence“, učinil tak s odkazem na lacanovské kategorie symbolična a reálna. „Demokratická invence“ spočívá v prosazování čistě symbolického, prázdného místa moci, které žádný „reálný“ subjekt nemůže nikdy zaplnit (Lefort 1988 [1986]). Je třeba mít vždy na paměti, že subjektem psychoanalýzy není nějaký prvotní subjekt pudů, nýbrž – jak Lacan opakovaně upozorňoval – moderní karteziánský subjekt vědy. Mezi le Bonovým a Freudovým „davem“ je zásadní rozdíl. Pro Freuda není „dav“ prvotní, archaická entita, počáteční

<sup>32</sup> V této souvislosti se zpravidla zmiňuje, že struktura komunity viny, již ovládá obávaná a současně milovaná otcovská postava Vůdce, je věrně reprodukována ve všech psychoanalytických organizacích od Mezinárodní psychoanalytické asociace až po Lacanovu *école freudienne*.

bod evoluce, ale „umělá“ patologická formace, jejíž geneze má být vyložena. „Archaická“ povaha slova „dav“ je přesně tou iluzí, kterou je třeba pomocí teoretické analýzy rozptýlit.

Možná zde pomůže srovnání s Freudovou teorií snů. Freud poukazuje na fakt, že ve snech se setkáváme s tvrdým jádrem reálna právě v podobně „snu ve snu“ čili tam, kde se vzdálenost od reality zdá být znásobena. Víceméně homologickým způsobem narážíme na inherentní hranice sociální reality – na to, co musí být vyloučeno, má-li se vyjevit konzistentní pole reality – právě v podobě problému ideologie, v „nadstavbě“ či v něčem, co se jeví jako pouhý průvodní jev, jako odraz v zrcadle „skutečného“ společenského života. Máme zde pak co do činění s paradoxní topologií, v jejímž rámci je povrch („pouhá ideologie“) přímo spojen s tím, co je „hlubší“ než hloubka sama – zaujímá jeho místo či jej symbolizuje –, s tím, co je reálnější než sama realita.

Přeložila Tereza Jiroutová Kynčlová

## LITERATURA

ABERCROMBIE, Nicholas – HILL, Stephen – TURNER, Bryan

1994 [1983] „Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 152–166

ADORNO, Theodor

1990 [1954] „Beitrag zur Ideologienlehre“, in idem: *Gesammelte Schriften*, sv. 8, *Soziologische Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 457–477

1994 „Messages in a Bottle“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 34–45

ALTHUSSER, Louis

1994 [1970] „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 100–140

BALIBAR, Étienne

1993 *La philosophie de Marx* (Paris: La Découverte)

1994 *Masses, Classes, Ideas* (New York: Routledge)

**BARRETT, Michèle**

1994 [1991] „Ideology, Politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 235–264

**BENHABIB, Seyla**

1994 „The Critique of Instrumental Reason“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 66–92

**BOURDIEU, Pierre – EAGLETON, Terry**

1994 [1991] „Doxa and Common Life: An Interview“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 265–277

**BRECHT, Bertolt**

2012 [1928] *Žebrácká opera*, přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník (Praha: Artur)

**DERRIDA, Jacques**

1993 *Spectres de Marx* (Paris: Galilée)

**DEWS, Peter**

1994 [1986] „Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 46–65

**DUCROT, Oswald**

1986 *Le dire et le dit* (Paris: Éditions de Minuit)

**EAGLETON, Terry**

1994 [1991] „Ideology and Its Vicissitudes in Western Marxism“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 179–226

**HAUG, Wolfgang Fritz**

1980 „Annäherung an die faschistische Modalität des Ideologischen“, in Manfred Behrens et al. (eds.): *Faschismus und Ideologie I* (Berlin: Argument-Verlag), s. 44–80

**JAMESON, Fredric**

1994 [1991] „Postmodernism and the Market“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 278–295

**LACAN, Jacques**

2000 [1949] „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, přel. Marek Petrů, *Aluze* 4, č. 1, s. 158–163

**LACLAU, Ernesto**

1977 *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism* (London: NLB/Atlantic Highlands Humanities Press)

**LACLAU, Ernesto – MOUFFE, Chantal**

1985 *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (New York – London: Verso)

**LEFORT, Claude**

1988 [1986] *Democracy and Political Theory* (Oxford: Polity Press)

**LÉVI-STRAUSS, Claude**

2007 [1958] *Strukturální antropologie – dvě*, přel. Jindřich Vacek (Praha: Argo)

**MASSON, Jeffrey**

1984 *The Assault of Truth: Freud's Suppression of the Seduction Theory* (New York: Farrar, Straus & Giroux)

**MARX, Karel**

1949 [1852] *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*, přel. Ladislav Štoll (Praha: Svoboda)

1954 [1867] *Kapitál. Kritika politické ekonomie II. Proces oběhu kapitálu* [přel. Theodor Šmeral] (Praha: Státní nakladatelství politické literatury)

**MARX, Karel – ENGELS, Bedřich**

1989 [1848] *Manifest komunistické strany*, přel. Ladislav Štoll (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

**PÊCHEUX, Michel**

1994 [1975] „The Mechanism of Ideological (Mis)Recognition“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 141–151

**ROSE, Jacqueline**

1989 „Where Does the Misery Come From? Psychoanalysis, Feminism and the Event“, in Richard Feldstein, Judith Roof (eds.): *Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca, NY – London: Cornell University Press), s. 25–39

**RORTY, Richard**

1994 [1993] „Feminism, Ideology and Deconstruction: A Pragmatist View“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 227–234

**SALECL, Renata**

1994 *The Spoils of Freedom* (London: Routledge)

**SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph**

1861 [1810] *Über der Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch. Fragment*, in idem: *Sämtliche Werke IX* (Stuttgart: Cotta), s. 1–111

**THERBORN, Göran**

1994 [1984] „The New Questions of Subjectivity“, in Slavoj Žižek (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 167–178

**ŽIŽEK, Slavoj**

1994a *Mapping Ideology* (London – New York: Verso)

1994b [1989] „How Did Marx Invent the Symptom?“, in idem (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 296–331

1994c *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality* (London: Verso)

## BIBLIOGRAFIE PŘELOŽENÝCH TEXTŮ

**BELSEY, Catherine**

2002 „Making Space: Perspective Vision and the Lacanian Real“, *Textual Practice* 16, č. 1, s. 31–55

**BOURDIEU, Pierre**

1986 „The Forms of Capital“, in John G. Richardson (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, přel. Richard Nice (New York: Greenwood), s. 241–258

**DOLLIMORE, Jonathan**

2001 „Those Who Love Art the Most also Censor it the Most“, in idem: *Sex, Literature and Censorship* (Malden, MA: Blackwell), s. 95–106, pozn. na s. 180–181

**GALLAGHER, Catherine – GREENBLATT, Stephen**

2000 „The Wound in the Wall“, in iidem: *Practicing New Historicism* (Chicago, IL – London: Chicago University Press), s. 75–109, pozn. na s. 215–220

**GARBER, Marjorie**

2003 „Historical Correctness“, in eadem: *Quotation Marks* (New York – London: Routledge), s. 177–198, pozn. na s. 288–290

**GREENBLATT, Stephen**

1988 „The Circulation of Social Energy“, in idem: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford: Clarendon Press), s. 1–21, pozn. na s. 165–167

**GUILLORY, John**

2010 „Genesis of the Media Concept“, *Critical Inquiry* 36, č. 2, s. 231–362

**MACHEREY, Pierre**

1966 *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero) (1. část, kapitoly 8–12, 15–18, s. 65–92, 105–122)

**RADWAY, Janice**

1984 „The Institutional Matrix: Publishing Romantic Fiction“, in eadem: *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*

(Chapel Hill, NC – London: University of North Carolina Press),  
s. 19–45, pozn. na s. 244–249

**SINFIELD, Alan**

1994 „Aestheticism and Decadence“, in idem: *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (New York: Columbia University Press), s. 84–108

**STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon**

1986 „The City: The Sewer, the Gaze and the Contaminating Touch“, in idem: *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Cornell University Press), s. 125–148

**WILLIAMS, Raymond**

1977 „Literary Theory“, in idem: *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press), s. 143–213 (3. část, kapitoly 1–3, 6, 8, 10, s. 145–164, 180–185, 192–198, 206–212)

**ŽIŽEK, Slavoj**

1994 „The Spectre of Ideology“, in idem (ed.): *Mapping Ideology* (London – New York: Verso), s. 1–33

Překlad studie Marjorie Garber(ové) „Historická korektnost. Užití a zneužití dějin pro literaturu“ byl publikován v časopise *Česká literatura* 60, 2012, č. 1, s. 235–256; úvodní komentář Richarda Müllera „K Marjorie Garber(ové)“ je zkrácenou verzí studie publikované tamtéž pod názvem „Historie v uvozovkách. Pár poznámek k myšlení Marjorie Garberové“, s. 225–234.

## SUMMARY

The book *Texts in Circulation: Anthology of Cultural Materialist Approaches to Literature* introduces materialist literary and cultural criticism as it developed in the Anglosphere and in France since the 1970's up to the present. The core of this collection is constituted by three distinct, yet interwoven strands of critical practice known as cultural materialism, new historicism and (less central to the conception of this volume) cultural studies.

The question imprinted in the origins of this book is: How can “materialism” be understood in the study of literature and culture? And further: Can, and should it play an important role in cultural criticism today?

The volume comprises thirteen essays translated from English and French into Czech, with a new introduction to each essay, surveying the work of its author, and an opening essay by Richard Müller mapping the intellectual roots and peripeteia of cultural materialism and new historicism – and their future prospects within literary and cultural criticism. Separate name and subject indexes close the anthology.

The book is divided into three sections, based on thematic and chronological coherence. The first one, *Circulation: Texts in Use*, gathers major theoretical contributions to materialist literary criticism and sociology of culture and, also, two synchronically oriented historical studies. A part of Pierre Macherey's *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) elaborates on the questions of literary production as a crucial type of actualizing imaginative work and its precarious linkage to ideology in the precise historical moment of its making. Raymond Williams in his *Marxism and Literature*, part “Literary Theory” (1977), examines the underlying philosophical and critical foundations of literary and aesthetic thought, pointing out the essential involvement of artistic and literary production in what he calls social material process, the live and ever changing courses of the

making and re-making of a society through material cultural practices. Pierre Bourdieu then succinctly introduces the conception of capital within an envisaged general economy of practices; in his “Forms of Capital” (1983; 1986) he makes a distinction between cultural, economic and social capital, in its institutionalized, objectified and embodied states, and outlines the logic of conversion of these different forms of capital. Janice Radway (1984) explores the development of the book and publishing industry in the U. S. and its impact on “reading romance” in the 1970’s and the way romantic fiction for women can be viewed as a particular social space of identity-forming. “The Circulation of Social Energy” (1988) by Stephen Greenblatt uses, in partly Bourdieuan terms, the rhetorical concept of energy (*enargeia*) to describe the ways theatrical practice resonates within the larger context of culture and society in Elizabethan and Jacobean England.

The second section, Representation: Texts in History, brings together essays historically and diachronically focused. Catherine Gallagher’s and Stephen Greenblatt’s “A Wound in the Wall” (2000) is a detailed analysis of two late mediaeval altar paintings, found in Italy, by Joos van Gent and Paolo Uccello. The essay points to the riddles and paradoxes of eucharistic faith in relation to visual representation and brings up some crucial questions of doctrinal and Christian attitudes to Jewishness. Other essays included in this section are: Catherine Belsey’s “Making Space: Perspective Vision and the Lacanian Real” (2002), which explores the constructions of narrative and visual perspective as historical and representational phenomena; “Historical Correctness” (2003), whose author Marjorie Garber assumes the role of the devil’s advocate to point out the good uses of anachronism (historical “incorrectness”) in modern literature, theater and film; John Guillory’s “Genesis of the Media Concept” (2010), which probes the long trajectory of the concept of “medium” through Western philosophy and thought, ending with the moment when both new technical media and (older) arts have been inevitably involved in questions of mediality and mediation.

The third section, Ideology: Texts in Contradictions, includes critical essays that consider the way literature, art, theory or other kinds of cultural practice are implicated in political struggles or social antagonisms. Peter Stallybrass and Allon White (1986) turn to the representations of the 19th-century city in the context of the British social reformist movement and novel and reveal the unconscious coupling between social topology and the bourgeois conception of the body. Alan Sinfield, a major representative of British cultural materialism, explores in his “Aestheticism and Decadence” (1994) the emergence of the modern conception of homosexuality in the famous trials of Oscar Wilde; Sinfield, using an abundance of textual material (fiction, legal documents, journalism, popular science etc.), argues that it was in this context that effeminacy, as an attribute of a literary dandy, has been for the first time univocally associated with homosexual identity. Jonathan Dollimore, another key British cultural materialist, critically examines (2001) what he calls “an aesthetic defence of art” in the context of three legal suppressions of literary works (Joyce’s *Ulysses*, Hall’s *The Well of Loneliness* and *Lady Chatterley’s Lover* by D. H. Lawrence) on the basis of their alleged “obscenity”. In Dollimore’s account, the aesthetic defence (definition) of art, which banishes destructive or morally disturbing aspects of fictional writing as “unaesthetic”, ultimately amounts to an unwitting form of censorship. The last text in the volume is Slavoj Žižek’s complex analysis of “ideology” (1994); using a Hegelian dialectical method and Lacan’s psychoanalytical notion of “the real”, the essay concludes that “ideological” is any form of argument or practice that serves to suppress the inherent element of antagonism in the historical forming and re-forming of society.

The publication was prepared by a team of scholars based in the Institute of Czech Literature AS CR, Faculty of Arts and Faculty of Humanities, Charles University, Prague, including both editors, Richard Müller (author and co-editor of *Dictionary of Contemporary Literary Theory: A Glossary*, 2012) and Josef Šebek, and additionally, Tomáš Chudý, Tereza Jiroutová Kynčlová, Marek Jurčík and Jan Matonoha (author of *Writing Outside Logocentrism*, 2009).

## SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obrázek 1. Joos van Gent (asi 1410 – asi 1480), Přijímání apoštolů (1465 až 1474). Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali, 2014. (s. 339)

Obrázek 2. Hostie – Ježíšovo tělo – v Ježíšových prstech. Joos van Gent, Přijímání apoštolů (detail). Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali, 2015. (s. 349)

Obrázek 3. Židovská obchodnice nakupuje posvěcenou hostii. Paolo Uccello (1397–1475), Znesvěcení hostie (1465–1469). © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 351)

Obrázek 4. Zázrak krvácející hostie. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 352)

Obrázek 5. Hostie se navrácí na oltář. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 352)

Obrázek 6. Anděl zabírá oběšené provinilé ženy. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 353)

Obrázek 7. Poprava židovské rodiny. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 353)

Obrázek 8. Andělé a ďáblův svádějí boj o ženino tělo. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 354)

Obrázek 9. Detail ďáblů. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie. © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 360)

Obrázek 10. Trhlina ve zdi. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie (detail). © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 363)

Obrázek 11. Mistr z Osservanzy (1425–1450), Sestup do předpekli (asi 1440–1444). Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Paul J. Sachs, „A testimonial to my friend Edward W. Forbes“, 1922.172. Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College. (s. 367)

Obrázek 12. Křičící dítě. Paolo Uccello, Znesvěcení hostie (detail). © Erich Lessing Archive, Galleria delle Marche, Urbino, Italy. (s. 371)

Obrázek 1. Carlo Crivelli (asi 1430/1435 – asi 1495), Zvěstování se sv. Emídiem (1486). © The National Gallery, London 2014. (s. 399)

Obrázek 2. Canaletto (1697–1786), Horní tok Velkého kanálu (1738). © The National Gallery, London 2014. (s. 400)

Obrázek 3. Jan van Eyck (asi 1395–1441), Svatba manželů Arnolfiniových (1434). © The National Gallery, London 2014. (s. 403)

Obrázek 4. Diego da Silva Velázquez (1599–1660), Dvorní dámy (1656). © Madrid, Museo Nacional del Prado. (s. 409)

Obrázek 1. Reklama na Hudsonovo mýdlo. The Graphic, 1. srpna 1891. (s. 540)

## JMENNÝ REJSTŘÍK

Aarseth, Espen 95  
 Aarsleff, Hans 479  
 Abercrombie, Nicholas 652  
 Acton, William 544  
 Adorno, Theodor W. 33, 198, 332, 448–450, 504, 507–512, 644, 650, 651  
 Agnew, Jean-Christophe 334, 525  
 Akalaitis(ová), JoAnne 441  
 Alberti, Leon Battista 393, 406, 409  
 Alderson, David 570  
 Allen, Steve 431, 432  
 Almereyda, Michael 442  
 Alpers(ová), Svetlana 295, 331  
 Althusser, Louis 9, 11, 43, 55, 64, 111, 113, 115, 160, 332, 379, 559, 597, 626, 643, 645, 647, 649–651, 657, 659, 666  
 Altman, Robert 658  
 Alžběta I., anglická královna 424  
 Anaximenés 62  
 Andersen, Hans Christian 625  
 Anderson, Lindsay 660  
 Anderson, Perry 155  
 Appadurai, Arjun 299  
 arcibiskup z Canterbury (v roce 1865 Charles Longley) 549  
 arcibiskup z Yorku (v roce 1865 William Thomson) 549  
 Arden(ová), Alice 60  
 Aristotelés 131, 284, 308, 431, 458, 464, 465, 471, 476, 501, 510, 657

Armstrong, Richard A. 584  
 Armstrong(ová), Nancy 334, 379  
 Arnold, Matthew 20, 21, 24, 27, 28, 156, 566, 569, 580  
 Arnolfini, Giovanni 403, 404  
 Aronberg Lavin(ová), Marilyn 341–344, 346, 348, 354, 362, 369, 371  
 Arrow, Kenneth J. 222  
 Artuš, král 429  
 Attila 432  
 Auerbach, Erich 88, 455, 465  
 Augustinus, Aurelius 340, 477, 487  
 Austen(ová), Jane 383, 387, 389, 506  
 Austin, Alfred 567  
 Bacon, Francis 62, 177, 458, 466–468, 470–474, 476, 481, 482, 496, 506  
 Badiou, Alain 150, 626, 628  
 Bagehot, Walter 616  
 Bachtin, Michail Michajlovič 37, 38, 58, 160, 459, 525, 533  
 Baker(ová), Sarah 93  
 Balibar, Étienne 634, 635, 644, 672, 673  
 Balibar(ová), Renée 152, 153  
 Baltrušaitis, Jurgis 311  
 Balzac, Honoré de 112, 122, 123, 150  
 Barber, Cesar Lombardi 293, 306

Bárbola, Mari 410  
 Barker, Francis 53, 379  
 Barker, Chris 34  
 Baron(ová), Maureen 268  
 Barrett Browning(ová), Elizabeth 431  
 Barrett(ová), Michèle 651  
 Barrie, J(ames) M(atthew) 422  
 Barry, William Francis 570  
 Barša, Pavel 83  
 Barthes, Roland 27, 28, 117, 127, 379, 384, 405, 626, 647  
 Bartlett, Neil 585, 590, 591  
 Bataille, Georges 58, 601  
 Bate, Jonathan 429  
 Bateson, Gregory 492  
 Baudelaire, Charles 120, 507–509, 512, 526, 542, 543, 579  
 Bazalgette, Joseph 549  
 Beadle, Erastus Flavel 251, 252, 257  
 Beadle, Irvin Pedro 251, 252, 257  
 Beasley-Murray, Jon 212  
 Beaumont, Francis 313  
 Becker, Gary S. 211, 217, 248  
 Beckett, Samuel 51, 52, 201  
 Beckson, Karl 575, 591  
 Behn(ová), Aphra 334  
 Becher, Johann Joachim 177  
 Bell(ová), Vanessa 569  
 Belsey(ová), Catherine 9, 11, 13, 20, 21, 53, 60, 61, 91, 379–384, 422  
 Bembo, Pietro 347  
 Bender, John 379  
 Benhabib(ová), Seyla 646  
 Benjamin, Park 253  
 Benjamin, Walter 33, 81, 428, 462, 463, 494, 507–512

Bennett, Tony 23  
 Bentham, Jeremy 540, 546, 667  
 Bentley, Gerald Eades 314  
 Berger, David 373  
 Berger, Harry, ml. 340, 362  
 Berkeley, George 479  
 Berman(ová), Phyllis 278, 279, 281  
 Bernardino z Feltre 372  
 Bernardino ze Sieny 360  
 Bernays, Edward L. 495, 496  
 Bernstein, Richard 426  
 Bersani, Leo 58  
 Bierce, Ambrose 575  
 Biernacki, Richard 27  
 Bílek, Petr A. 7, 8, 16  
 Birkett, Norman 618, 619  
 Biron, Chartres 613, 614, 616, 618  
 Bisseret(ová), Noëlle 56  
 Blake, William 179  
 Blazwick(ová), Iwona 433  
 Bloch, Joseph 36  
 Bloch, Marc 76, 293  
 Bloom, Harold 454  
 Bloy, Léon 601  
 Bodden, William Michael 259  
 Bodkin, Archibald 618  
 Bodley, J(ohn) E(dward) C(ourtenay) 572  
 Bogart, Leo 272  
 Bolter, Jay David 95, 463  
 Bolton, Jonathan 7, 54, 80, 296, 335  
 Bonfil, Robert 361  
 Bonnell(ová), Victoria E. 27  
 Bonnycastle(ová), Mary 279  
 Booth, Howard J. 621  
 Booty, John E. 341  
 Borges, Jorge Luis 112



Borsi, Franco 371  
 Borsi, Stefano 371  
 Bourdieu, Pierre 8, 9, 11, 12, 14,  
 16, 27, 56, 82, 115, 137, 160,  
 208–212, 229, 293, 321, 323, 335,  
 454, 525, 653  
 Bourke, John Gregory 536  
 Bouts, Dirck 346  
 Bowlby(ová), Rachel 622  
 Boxer(ová), Sarah 433  
 Boyd, Michael 442  
 Bracciolini, Poggio 299  
 Bradstreet(ová), Anne 435–438  
 Braidotti(ová), Rosi 67  
 Brand Philip(ová), Lotte 342  
 Brandist, Craig 525  
 Brannigan, John 53, 55, 57, 91,  
 92, 558  
 Braudel, Fernand 76  
 Brecht, Bertolt 638  
 Breton, Albert 228  
 Briggs, Asa 475  
 Bristol, Michael D. 525  
 Bristow, Joseph 563, 567, 588,  
 590, 591  
 Brod, Max 294  
 Brooks, Cleanth 69  
 Browe, Peter 358  
 Browitt, Jeff 53  
 Brown, Jonathan 411  
 Brown, Richard 611  
 Browne, Hablôt K. (Phiz) 408, 413  
 Browning, Robert 571  
 Brunelleschi, Filippo 392–398,  
 400–402, 406, 409, 413  
 Brutus (Marcus Iunius Brutus)  
 440, 441  
 Bryant, Levi R. 67, 95

Buci-Glucksmann(ová), Christine  
 333  
 Buchanan, George 546  
 Bulwer-Lytton, Edward 254  
 Burckhardt, Jacob 27, 28, 70, 83  
 Burckhardt, Sigurd 440  
 Burgess, Glenn 70  
 Burke, Edmund 22  
 Burke, Kenneth 87  
 Burke, Peter 475  
 Burney(ová), Frances 334  
 Burton, Robert 176  
 Butcher, S(amuel) H(enry) 465  
 Butler(ová), Judith 382, 457, 626  
 Butzkamm, Aloys 372  
 Byron, George Gordon 570  
  
 Calhoun, Craig 22, 57  
 Camden, William 437  
 Campbell, George 484, 485  
 Camus, Albert 152  
 Canaletto (Giovanni Antonio  
 Canal) 400–402  
 Carey, Mathew 251  
 Carlyle, Thomas 23  
 Carroll(ová), Margaret D. 372  
 Cassirer, Ernst 38  
 Cassius (Gaius Cassius Longinus)  
 441  
 Castells, Manuel 502  
 Castiglione, Baldesar 346, 347  
 Céline, Louis-Ferdinand 601  
 Cenami(ová), Jeanne 403, 404  
 Certeau, Michel de 9, 67, 293,  
 335  
 Cervantes Saavedra, Miguel de  
 431  
 Cicero (Marcus Tullius Cicero) 370

Cinthio (Giovanni Battista Giralaldi)  
 312  
 Cixous(ová), Hélène 9  
 Claiborne, Ross 282  
 Clark(ová), Katerina 525  
 Clinton(ová), Hillary 434  
 Clough(ová), Sue 427  
 Cobbett, William 22, 156  
 Coffey(ová), Nancy 269, 270  
 Cohen, Ed 576, 583, 589, 592  
 Cohen, Jeremy 344  
 Cohen, Walter 53  
 Cohen, William A. 591  
 Colebrook(ová), Claire 53, 89,  
 159  
 Coleman(ová), Kathleen 430  
 Coleridge, Samuel Taylor 23  
 Collini, Stefan 336  
 Comfort, Alex 589  
 Compaine, Benjamin 258, 261,  
 263, 272, 286  
 Condell, Henry 437  
 Condorcet, Antoine 467, 468,  
 470, 471, 512  
 Corbin, Alain 333  
 Cortés, Hernando 297  
 Coser, Lewis A. 276  
 Coward, Noël 591  
 Coward(ová), Rosalind 37  
 Cranmer, Thomas 342  
 Crescas, Hasdai 373  
 Crivelli, Carlo 398, 399, 402  
 Croce, Benedetto 83  
 Culler, Jonathan 33, 34, 93, 457  
 Curtius, Ernst Robert 455  
  
 Čajkovskij, Petr Iljič 430  
 Čínátlová, Blanka 8

Dahan, Gilbert 365, 366, 373  
 Daly, Macdonald 39  
 Damisch, Hubert 392, 394, 396,  
 406, 413  
 Daniel, Ondřej 8  
 Daniell, David 440, 441  
 d'Annunzio, Gabriele 601  
 Danson, Lawrence 591  
 Darbel, Alain 137, 208  
 Darnton, Robert 67  
 Darwin, Charles 432  
 Davidson(ová), Cathy 242  
 Davies, Alastair 58  
 Davies, John, sir 538  
 Davis, Kenneth C. 269, 270, 274,  
 282, 286  
 Davis, Lennard 334  
 Dayton, E. N. 274  
 Debord, Guy 504, 653  
 Defoe, Daniel 112  
 Degas, Edgar 486  
 Degler, Carl N. 267  
 DeLanda, Manuel 67  
 Deleuze, Gilles 67, 95  
 Dellamora, Richard 571, 578, 587  
 de Man, Paul 456, 647  
 DeMille, Cecil B. 428, 429  
 Deml, Jakub 601  
 Démokritos 62  
 Demoor(ová), Marysa 381  
 Dennett, Daniel 63  
 Derkson(ová), Carmen 93  
 Derrida, Jacques 9, 28, 37, 60, 73,  
 112, 294, 379, 384, 397, 421, 435,  
 459, 492, 497, 597, 626, 642,  
 643, 649, 661, 670–672  
 Desmond, Peter 430  
 Dews, Peter 644

Dickens, Charles 20, 333, 407, 408, 526, 536, 547, 616  
 Dickinson(ová), Emily 432  
 Dietrich(ová), Marlene 430  
 Disraeli, Benjamin 333  
 Dobrovský, Josef 24  
 Doeblér, Paul D. 271  
 Dollimore, Jonathan 11, 14, 15, 35, 53, 55, 58–61, 66, 81, 91, 92, 160, 379, 523, 558, 559, 597–603, 611, 615, 621, 622  
 Donne, John 21, 60, 381, 599  
 Douglas, Alfred Bruce, lord 586, 590, 592  
 Douglas, James 613–616, 618  
 Douglas, John, devátý markýz z Queensberry 592  
 Douglas(ová), Ann 246, 247, 568  
 Douglas(ová), Mary 525  
 Drakakis, John 53, 55  
 Draper, Ronald P. 615  
 Dryden, John 526, 538  
 Du Bartas, Guillaume de Salluste 437  
 Duccio ze Sieny 392  
 Ducrot, Oswald 647  
 Duffy, Eamon 345  
 Duffy(ová), Martha 265  
 Duncan I., skotský král 429  
 Dürer, Albrecht 77, 78, 372  
 During, Simon 34, 525  
 Durkheim, Émile 44, 194  
 Durych, Jaroslav 601  
 Durych, Václav Fortunát 24  
 Dutton, Richard 91  
 Duval, Jacques 77  
 Dworkin, Dennis L. 34  
 Dyos, Harold James 533

Eagleton, Terry 22, 26, 42, 55, 61, 64, 160, 434, 435, 443, 625, 627, 652, 653  
 Eco, Umberto 470, 491, 612  
 Edgerton, Samuel Y., ml. 371  
 Edgeworth(ová), Maria 334  
 Edward Sasko-Výmarský, princ 549  
 Egan, Gabriel 63  
 Egan, Pierce 545  
 Einstein, Albert 668, 669  
 Eisenhower, Dwight 500  
 Eisenstein(ová), Elizabeth 67  
 Elias, Nobert 335, 525  
 Eliot, T(homas) S(earns) 21, 22, 32, 43, 155, 380  
 Eliot(ová), George 333  
 Ellis, John 37  
 Ellmann, Richard 572, 575, 578, 582  
 Emerson, Ralph Waldo 421, 445, 446  
 Emidius, sv. 398  
 Empson, William 87  
 Engels, Friedrich 36, 39, 63, 146, 198, 216, 535–538, 642, 659, 664  
 Engelstein(ová), Laura 333  
 Ensor, James 428  
 Epikúros 62  
 Erickson(ová), Carolly 430  
 Escarpit, Robert 248, 256, 257, 262, 263  
 z Essexu, Robert Devereux, hrabě 424, 431  
 Eyck, Jan van 402–406, 413, 416, 500

Fanon, Frantz 598  
 Farr, William 538, 539  
 Farrar, Dean 588  
 Febvre, Lucien 76, 293  
 Fekete, John 169  
 Felski(ová), Rita 571  
 Fénelon, François 431  
 Fennell, P(atrick) J(ohn) 284  
 Ferguson(ová), Frances 295  
 Fernie, Ewan 93  
 Fido, Martin 574  
 Fichte, Johann Gottlieb 23  
 Filip IV. Španělský, král 409–412  
 Fineman, Joel 74, 88, 89, 292, 295  
 Finer, S(amuel) E(dward) 531  
 Fish, Stanley 241, 382  
 Fiske, John 612  
 Flanagan Behrendt(ová), Patricia 575, 591  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de 431  
 Forster, E(dward) M(organ) 569, 571, 572, 613  
 Foucault, Michel 9, 17, 27, 28, 42, 45, 49, 55, 60, 71, 72, 74, 75, 81, 83, 91, 112, 160, 292, 293, 296, 316, 331, 333, 334, 379, 383, 411–414, 422, 540, 559, 562, 597, 599, 650  
 Fox, William Johnson 571  
 Fra Angelico 401  
 Francastel, Pierre 362  
 Freeman, Don 432  
 Frege, Gottlob 492  
 Freud, Sigmund 113, 138, 382, 391, 434, 435, 526, 527, 541, 547, 548, 550, 551, 553, 563, 599, 639, 667, 674, 675

Frith, John 355, 356  
 Frobisher, Martin 297  
 Fromm, Erich 62, 63  
 Frye, Northrop 83  
 Fukuyama, Francis 629  
 Fulka, Josef 16, 83  
 Funkenstein, Amos 335  
  
 Gadamer, Hans-Georg 422, 490  
 Gagnier(ová), Regenia 575, 579, 584, 591  
 Galilei, Galileo 431, 432  
 Gallagher(ová), Catherine 11, 13, 27–31, 40, 67, 73, 74, 85, 88, 90, 93, 292, 295, 308, 331–337, 379  
 Garaudy, Roger 132  
 Garber(ová), Marjorie 8, 11, 13, 66, 81, 308, 419–422  
 Garnham, Nicholas 53, 56, 160  
 Garrido(ová), Carmen 411  
 Gaskell(ová), Elizabeth 333  
 Gassendi, Pierre 62  
 Gee, John 364, 366  
 Geertz, Clifford 27, 75, 85–87, 89, 91, 293  
 Genet, Jean 598, 601  
 Genette, Gérard 464  
 Gent, Joos van 13, 335, 339–347, 349–351, 355, 357–363, 372  
 Gergely(ová), Nikoletta 382  
 Giddens, Anthony 502, 506  
 Gide, André 598, 599  
 Gilbert, W(illiam) S(chwenck) 576, 577  
 Giotto di Bondone 392  
 Girard, René 381, 489  
 Gitelman(ová), Lisa 462, 463  
 Goes, Hugo van der 339, 340

Goldberg, Jonathan 72, 73, 292, 379  
 Goldmann, Lucien 39, 42, 44, 46, 160, 194, 197  
 Gombrowicz, Witold 134  
 Gorak, Jan 55  
 Gorkij, Maxim 132  
 Gouldner, Alvin Ward 454  
 Goux, Jean-Joseph 67, 334  
 Graff, Gerald 456  
 Graff, Robert de 257–260  
 Gramsci, Antonio 41, 42, 47, 48, 53, 54, 64, 159, 160, 560  
 Grant, Michael 430  
 Grant, Ulysses S. 432  
 Grassby, Richard 237  
 Grazia(ová), Margreta de 67, 70, 524  
 Green, James N. 524  
 Greenblatt, Stephen 7, 11–13, 40, 54, 57, 68, 72–80, 82, 84–89, 93, 292–299, 308, 314, 331, 334–336, 348, 371, 379, 420, 454, 527, 536, 558  
 Greenslade, Henry 544  
 Greg, W(illiam) R(athbone) 539  
 Griswold, Rufus Wilmot 253  
 Gross, Alan G. 470  
 Gross, Gerald 265, 266  
 Grossberg, Lawrence 33, 34  
 Gruber, Frank 264  
 Grusin, Richard 463  
 Guillory, John 8, 14, 41, 56, 176, 212, 454–460, 467, 468  
 Gunn, Giles 525  
 Habermas, Jürgen 492, 502, 503, 646

Hadrián (Publius Aelius Hadrianus) 430  
 Haley(ová), Janet 457  
 Hall, Donald E. 561  
 Hall, Edwin 403  
 Hall, Stuart 32–34, 155, 156, 525  
 Hall(ová), Radclyffe 606, 612, 614, 617–619  
 Halliwell, Stephen 465  
 Halperin, David 562  
 Hamilton, Paul 40, 69, 70, 85, 86  
 Hamsun, Knut 601  
 Hanč, Jan 602  
 Hansen, Mark B. N. 510  
 Hansen(ová), Miriam 511  
 Haraway(ová), Donna 67, 95  
 Hardy, Thomas 21  
 Harman, Graham 95  
 Harper, James 251  
 Harper, John 251  
 Harriot, Thomas 77–79  
 Harris, Frank 567  
 Harris, Jonathan Gil 67  
 Harris, Roy 497  
 Harsnett, Samuel 77, 78  
 Hartman, Geoffrey H. 23, 28  
 Hathaway(ová), Anne 445  
 Hatton, biskup 550  
 Haug, Wolfgang Fritz 650, 651  
 Hauser, Michael 16, 63  
 Havel, Václav 25  
 Hawk, Ethan 442  
 Hawkes, David 62, 63  
 Hawthorne, Nathaniel 255  
 Hayek, Friedrich August von 645  
 Hazlitt, William 443  
 Heath, Malcolm 465

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 63, 70, 83, 115, 382, 435, 459, 489–491, 503, 504, 508, 626, 628, 630, 644, 645  
 Heidegger, Martin 115, 667  
 Heinzelman, Kurt 334  
 Heisey, W. Lawrence 279–281  
 Heminge, John 437  
 Hennessy(ová), Rosemary 66  
 Hennock, E(rnest) P(eter) 531  
 Henri de Gand 366  
 Hensley(ová), Jeannine 436  
 Henslowe, Philip 312  
 Herbert, A(lan) P(atrick) 616  
 Herder, Johann Gottfried von 23, 24, 40, 156, 293, 299  
 Herrstein Smith(ová), Barbara 456  
 Hesmondhalgh, David 56, 93  
 Hicklin, Benjamin 619  
 Higginson, Thomas Wentworth 575  
 Hill, Stephen 652  
 Hilská, Kateřina 585  
 Hilton, Boyd 336  
 Hitchcock, Alfred 665  
 Hněvkovský, Šebestián 25  
 Hobbes, Thomas 62, 470, 472–475  
 Hobsbawm, Eric 443  
 Hodrová, Daniela 379  
 Hoggart, Richard 9, 31, 32, 34, 156  
 Holderness, Graham 53, 58, 61  
 Holinshed, Raphael 312, 429  
 Holquist, Michael 525  
 Holt(ová), Victoria 266, 268  
 Homér 493

Honey, J. R. de S. 588  
 Hoogstraten, Samuel van 400  
 Hopkins(ová), Ellice 544  
 Horatius (Quintus Horatius Flaccus) 431  
 Horkheimer, Max 33, 504  
 Howard(ová), Jean 66, 88  
 Howard, Philip 430, 431  
 Howell, Wilbur Samuel 470  
 Hrabal, Bohumil 601  
 Hrbata, Zdeněk 16, 379  
 Hsia, R. Po-chia 372  
 Hugo, Victor 468, 526, 547–550  
 Hunt(ová), Lynn 27, 295  
 Hurley, Michael 566  
 Husajn, Saddám 637  
 Huysmans, Joris Karl 578–580, 584, 587  
 Hvíždala, Karel 25, 26  
 Hyde, H. Montgomery 588, 592  
 Chadwick, Edwin 526, 531, 532, 536, 537, 546, 547  
 Chambers, E(dmund) K(erchever) 306, 314  
 Charim(ová), Isolde 650, 665  
 Chartier, Roger 67, 76, 524  
 Charvat, William 248, 249, 254  
 Chaucer, Geoffrey 488  
 Chrétien de Troyes 381  
 Christ(ová), Carol 567  
 Churchland, Paul 63  
 Churchland(ová), Patricia 63  
 Ibsen, Henryk 579  
 Inglis, David 92  
 Innis, Harold 492

Irigaray(ová), Luce 9  
 Isserman, Maurice 427  
 Izák (Sixtus) 341, 344–347, 359  
  
 Jakobson, Roman 459, 492, 496, 498–501  
 Jakub I. Stuart, anglický král 424  
 James, Henry 568  
 James, (Montague Rhodes?) 255  
 Jameson, Fredric 57, 254, 504, 633, 653  
 Jan, evangelista 341, 364  
 Janáček, Pavel 8, 599, 600  
 Janklow, Morton 277  
 Janko, Richard 464  
 Jankovič, Milan 32  
 Jardine(ová), Lisa 66, 447  
 Jauss, Hans Robert 422  
 J. Bernlef (Hendrik Jan Marsman) 52  
 Jedlička, Josef 602  
 Jedličková, Alice 8  
 Jenkyns, Richard 572, 573  
 Jensen(ová), Margaret 279  
 Ježíš Kristus (Spasitel) 191, 314, 339–342, 344, 346, 348–350, 354–357, 363–365, 367–369, 373, 374, 428, 439, 487  
 Jidáš Iškariotský 359, 360  
 Jindřich VIII. Tudor, anglický král 366, 429  
 Jindřich Suso 365  
 Johanka z Arku 431  
 Johnson, Samuel 421  
 Jonson, Ben 318  
 Jones, Paul 92  
 Jones(ová), Ann Rosalind 66, 67, 93, 524, 527, 528

Josef, sv. 428  
 Joyce, James 424, 609–612  
 Joynson-Hicks, William 613, 614, 617  
 Julius Caesar (Gaius Iulius Caesar) 440, 441  
 Jung, Carl Gustav 667  
 Justi, Karl 411, 414  
 Juvenalis (Decimus Iulius Iuvenalis) 430, 431  
  
 Kadushin, Charles 276  
 Kafka, Franz 294  
 Kahn(ová), Coppélia 66  
 Kakutani(ová), Michiko 285  
 Kalvín, Jan (Jean Calvin) 60  
 Kamps, Ivo 53, 64, 82  
 Kant, Immanuel 70, 115, 215, 382, 656  
 Kaplan(ová), Caren 299  
 Kastan, David Scott 66, 524  
 Kateřina II. Veliká, ruská carevna 430  
 Katz, Jonathan 575  
 Kavka, Tomáš 8  
 Kay(ová), Sarah 627  
 Kayman, Martin 410  
 Keating, Peter John 545  
 Keats, John 381, 572  
 Keith, William M. 470  
 Kemp, Martin 392, 394, 397, 410  
 Keynes, John Maynard 569  
 Kieślowski, Krzysztof 659  
 Kingsley, Charles 333, 570  
 Kinkad-Weekes, Mark 615, 621  
 Kittler, Friedrich 95, 501

Kleopatra, egyptská královna (Kleopatra VII. Filopator) 232, 429, 431  
 Kliger, Samuel 429  
 Klíma, Ladislav 602  
 Knapp, Steven 295  
 Kneale, Nick 600  
 Koleta z Corbie 364  
 Kolumbus, Kryštof 297  
 Korda(ová), Natasha 67  
 Koselleck, Reinhart 308  
 Kott, Jan 447  
 Kreckel, Reinhard 16, 209, 214  
 Kristeller, Paul Oskar 493  
 Kristeva, Julia 9, 379, 597, 599  
 Kroutvor, Josef 379  
 Kundera, Ludvík 638  
 Kundera, Milan 25  
 Kyd, Thomas 313, 319  
  
 Labouchère, Henry 578  
 Lacan, Jacques 9, 13, 15, 115, 379, 384, 388, 389, 391, 394, 416, 421, 444, 445, 597, 626, 627, 634, 648, 655, 661, 662, 670–672, 674  
 Laclau, Ernesto 626, 645, 648, 663  
 Laing, Stuart 34  
 Lamos(ová), Colleen 599  
 Landor, Walter Savage 431  
 Landrum, Larry 264  
 Lane, Christopher 611  
 Langland, William 158  
 Laqueur, Thomas W. 74, 90, 292, 295, 332, 333, 420  
 Latour, Bruno 67, 95  
 Lavoisier, Antoine 177  
 Lawrence, D(avid) H(erbert) 20, 608, 615, 619–622

Lawrence, Henry 488  
 Leavis, F(rank) R(aymond) 20–22, 32, 41–43, 155–157, 569, 615, 620, 622  
 Le Bon, Gustave 674  
 Lefort, Claude 674  
 Le Goff, Jacques 76  
 Lehmann-Haupt, Hellmut 248, 256  
 le Marcis, Marin 77, 78  
 Lenin, Vladimir Iljič 198  
 Lennox(ová), Charlotte 334  
 Leonardo da Vinci 394, 396, 406  
 Lerer, Seth 298  
 Lessing, Gotthold Ephraim 493  
 Lever, Julius Walter 293  
 Levinson(ová), Marjorie 379  
 Lévi-Strauss, Claude 27, 492, 668–670  
 Lewis, C(live) S(taples) 76  
 Li, Zuzana 16  
 Liddle, John 546  
 Lina, paní 552  
 Lipking, Lawrence 493  
 Liu, Alan 91  
 Liu(ová), Lydia H. 499  
 Locke, John 421, 458, 459, 475–484, 486, 487, 492, 500, 645  
 Lodge, David 380  
 Lombroso, Cesare 578  
 Longinos (Pseudo-Longinos) 612  
 Longley, Clifford 427  
 Lopez, Roderigo 424  
 Loužil, Jaromír 24  
 Lovell, Terry 53, 160  
 Lucretius (Titus Lucretius Carus) 62, 299, 431  
 Ludvík XIV., francouzský král 46

Luhmann, Niklas 492, 502, 503  
 Luhrmann, Baz 442  
 Lukács, György 39, 42, 46, 169,  
 187, 197, 332, 333, 643, 657  
 Luther, Martin 432, 439  
 Luzzato, Gino 372  
 Lyotard, Jean-François 293, 382  
  
 Macura, Vladimír 8, 24, 25, 379  
 Madison, Charles A. 248, 256, 258  
 Machek, Jakub 8  
 Macherey, Pierre 8, 9, 11, 12, 28,  
 55, 111–116, 148, 381, 559  
 Machiavelli, Niccolò 431, 439  
 Mailer, Norman 622  
 Majerová, Marie 601  
 Malkki(ová), Liisa 299  
 Mallarmé, Stéphane 124, 127,  
 484–486  
 Malory, Thomas 381  
 Malthus, Thomas Robert 334, 336  
 Mandelbaum, Maurice 70  
 Mandeville, John 297  
 Manetti, Antonio di Tuccio  
 392–397  
 Mankiewicz, Joseph L. 430  
 Manley(ová), Delarivier 334  
 Mannheim, Karl 84  
 Manovich, Lev 501, 502, 510  
 Mao Ce-tung 198  
 Marcus Aurelius (Marcus Aurelius  
 Antoninus) 430  
 Marcus, Steven 535  
 Marcuse, Herbert 33  
 Margarita Teresa, španělská  
 infantka 410, 411, 414  
 María Agustina Sarmiento de  
 Sotomayor 414

Mariana Habsburská, španělská  
 královna 410–412  
 Marie Antoinetta, francouzská  
 královna 432  
 Markert, John 243  
 Markéta Navarrská, francouzská  
 královna 312  
 Marlowe, Christopher 60, 72, 296  
 Martianus Capella (Martianus  
 Minneus Felix Capella) 465  
 Martin, Robert K. 575  
 Martini, Simone 224  
 Marx, Karl 39, 61–63, 70, 83, 113,  
 134, 142, 145, 193, 194, 198,  
 211, 212, 216, 332, 432, 434,  
 435, 457, 491, 502, 504, 528,  
 531, 534, 535, 626, 633, 640,  
 642–644, 658–661, 664, 667,  
 670, 672  
 Maryles(ová), Daisy 277, 283, 284  
 Massinger, Philip 313, 319  
 Masson, Jeffrey 639  
 Masten, Jeffrey 524  
 Masterman, Charles 539  
 Matouš, evangelista 344  
 Maudsley, Henry 588  
 du Maurier, George 574  
 du Maurier(ová), Daphne 265  
 Mauss, Marcel 528  
 Maxwell(ová), Catherine 381  
 Mayer, Hans 587, 588  
 Mayhew, Henry 334, 526, 531,  
 533–535, 537, 538, 546, 547,  
 550, 554  
 McEachern(ová), Claire 425  
 McGann, Jerome 74, 293  
 McKeon, Michael 334  
 McLane(ová), Maureen 462

McLuhan, Marshall 177, 463, 492,  
 500  
 McLuskie(ová), Kathleen 53, 66  
 McManus(ová), Yvonne 270  
 McRobbie(ová), Angela 34  
 Meadows(ová), Jayne 432  
 Mehring, Franz 36  
 Melinkoff(ová), Ruth 355  
 Melville, Herman 255  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix  
 430  
 Mentz, Steve 93  
 Merleau-Ponty, Maurice 226  
 Meyer, Peter 269  
 Meyer-Kalkus, Reinhart 299  
 Michaels, Walter Benn 295, 334  
 Michelangelo Buonarroti 587, 589  
 Michelet, Jules 83  
 Milano, Attilio 372  
 Mill, John Stuart 484–486  
 Miller, D. A. 333  
 Miller, Jacques-Alain 626  
 Miller, Jonathan 414  
 Millett(ová), Kate 622  
 Milner, Andrew 34, 35, 42, 53,  
 159, 558  
 Milošević, Slobodan 637  
 Milton, John 21, 379, 431  
 Mistr Bertram 355  
 Mistr Eckhart 628  
 Mistr z Osservanzy 367  
 Mitgang, Herbert 434, 435, 443  
 Mitchell, W(illiam) J(ohn)  
 T(homas) 95, 511  
 Modleski(ová), Tania 243  
 Moi(ová), Toril 9  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin)  
 431

Monmouth, Jindřich 429  
 Montaigne, Michel de 78, 431,  
 587  
 Montefeltro, Emilia Pia da 346  
 Montefeltro, Federico da 341, 345,  
 346, 348, 357  
 Montefeltro, Guidobaldo da 348  
 Montesquieu, Charles-Louis de  
 Secondat 156  
 Montrose, Louis A. 74, 80–82,  
 91, 292  
 Moore, Robert 211  
 Moore, R(ober) I(an) 359  
 More, Thomas 72, 296, 356, 381,  
 432  
 Morris, William 156, 180  
 Mouffe(ová), Chantal 645, 663  
 Mráz, Milan 458, 464  
 Mukařovský, Jan 29, 170–173,  
 194  
 Mullaney, Steven 66, 73, 525  
 Müller, Richard 8, 69, 455  
 Mussolini, Benito 47, 651  
 Myers, Tony 626  
 Myrer(ová), Patricia 265, 266  
  
 Nabokov, Vladimir 426, 427  
 Nashe, Thomas 323  
 Nelson, Cary 33, 34  
 Newstok, Scott L. 462  
 Nezval, Vítězslav 601  
 Nice, Richard 209, 214  
 Nieto Velázquez, José 411, 413  
 Nietzsche, Friedrich 71, 83, 113,  
 140, 142, 424, 435, 579, 599  
 Nightingale(ová), Florence 432  
 Nochlin(ová), Linda 432  
 Nora, Pierre 76

Nordau, Max 579, 580, 582–584, 615  
 Novák, Jiří Zdeněk 585  
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 23  
 Novosad, František 38  
 Nyíri, Pál 299

O'Brien, Conor Cruise 607  
 Ong, Walter J. 492  
 Orgel, Stephen 74, 293, 419  
 Ormond(ová), Leonée 574  
 Orrom, Michael 156  
 Orwell, George 22, 156  
 Osteen, Mark 67  
 Owen Hughes(ová), Diane 344

Padoa Rizzo(ová), Anna 343, 351  
 Paglia(ová), Camille 586, 623  
 Paine, Thomas 431  
 Painter, George D. 117  
 Palomino, Antonio 410, 413, 414  
 Panna Maria 348, 364, 398, 428, 439, 549  
 Pannewick(ová), Friederike 299  
 Panofsky, Erwin 404  
 Papoušek, Vladimír 7  
 Paré, Ambroise 437  
 Parikka, Jussi 95  
 Parmentier, Richard J. 492  
 Parsons, Talcott 503  
 Parvini, Neema 53, 92  
 Pascal, Blaise 46, 628, 649  
 Pater, Walter 572, 573, 587  
 Paterson, Lee 379  
 Paul(ová), Heike 299  
 Pavel z Tarsu, apoštol 344  
 Pavese, Cesare 123

Pavličková, Zuzana 239  
 Pêcheux, Michel 647, 648  
 Peirce, Charles Sanders 348, 459, 489, 491, 492  
 z Pembroke, Mary Herbert(ová), hraběnka 424  
 Pepper, Stephen C. 84  
 Percy, Jindřich 429  
 Perkins Gilman(ová), Charlotte 381  
 Perl, Jed 433  
 Pertusato, Nicolas 410, 411  
 Peters, John Durham 495  
 Peterson, Theophilus B. 251, 252, 257  
 Pfaller, Robert 665, 667  
 Philpot, Terry 427  
 Piaget, Jean 46  
 Picasso, Pablo 22  
 Piero della Francesca 351  
 Pieters, Jürgen 381  
 Pietz, William 528  
 Pinkney, Tony 51  
 Pittaluga(ová), Mary 371  
 Platón 126, 137, 381, 432, 470, 574, 577, 589, 657, 660  
 Plett, Heinrich F. 371  
 Poe, Edgar Allan 381, 445  
 Pokorná, Magdaléna 600  
 Poovey(ová), Mary 333, 336, 462, 568  
 Pope, Alexander 440, 526  
 Pope-Hennessy, John 351  
 Popper, Karl Raimund 69  
 Porter, B. 277  
 Porter(ová), Carolyn 294  
 Posner, Michael 279, 281  
 Pound, Ezra 601, 610

Pound, Marcus 628  
 Powell, Walter W. 276  
 Praed(ová), Rosa 566  
 Proctor(ová), Pam 266  
 Procházka, Martin 7, 8, 69, 75, 379  
 Proust, Marcel 117, 566  
 Pugin, A(ugustus) W(elby) N(orthmore) 156  
 Puttonham, George 307, 308

Quilligan(ová), Maureen 70, 524  
 Quintilianus (Marcus Fabius Quintilianus) 308, 370, 484, 485

Rabelais, François 115  
 Racine, Jean 46, 232  
 Radcliffe(ová), Ann 429  
 Radel, Nicholas F. 93  
 Radway(ová), Janice 8, 12, 34, 239–243  
 Rajewsky (Rajewská), Irina O. 95  
 Raleigh, Walter 437  
 Ranke, Leopold von 70, 83  
 Ratgeb, Jörg 355  
 Reade, Brian 576  
 Reagan, Ronald 57  
 Redfield, Marc 455  
 Reeder, David Alec 533  
 Rembrandt van Rijn 414, 433  
 Renault(ová), Mary 573, 574  
 Rey, Michael 581  
 Ricardo, David 336  
 Ricoeur, Paul 422  
 Rich(ová), Adrienne 437  
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 430

Rivers, J(ulius) E(dwin) 566  
 Robbins, Derek 57  
 Robbins, Tim 426  
 Rockwell, Norman 433  
 Rogers, Filip 445  
 Rogers(ová), Rosemary 270  
 Rolph, C. H. (Cecil Rolph Hewitt) 619, 620  
 Roosevelt, Theodore 431  
 Rorty, Richard 651  
 Rose(ová), Jacqueline 525, 639, 640  
 Rosetti, Dante Gabriel 571  
 Rossini(ová), Manuela 95  
 Rostas(ová), Susanna 410  
 Rothko, Mark 433  
 Rotman, Brian 30  
 Rousseau, Jean-Jacques 22  
 Rubin(ová), Miri 372  
 Rushdie, Salman 611  
 Ruskin, John 156, 175, 549  
 Ryle, Gilbert 86

Sade, Donatien Alphonse François, markýz de 582  
 Said, Edward 160  
 Salecl(ová), Renata 637  
 Sallustius (Gaius Sallustius Crispus) 429  
 Sallustius (filosof, 4. stol.) 165  
 Salmi, Mario 351  
 Sand(ová), George 542  
 Sapir, Edward 498  
 Sartre, Jean-Paul 152, 198, 509  
 Saussure, Ferdinand de 496–498  
 Scaliger, Julius Caesar 308  
 Scarron, Paul 431

Scarry(ová), Elaine 90, 333, 375  
 Sconce, Jeffrey 495  
 Sedgwick(ová), Eve 93  
 Segal, Alan F. 430  
 Sellars, Peter 441  
 Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 431  
 Sexton(ová), Kay 277  
 Sforza, Battista 343, 348  
 Shakespeare, William 10, 12, 53, 54, 60, 72, 73, 78, 81, 232, 295, 296, 298, 302–304, 306–310, 312, 313, 315, 317, 318, 321, 323, 325, 379, 380, 419, 424, 426–430, 434, 435, 437–443, 445–447, 449, 495, 559, 560, 587, 598  
 Shannon, Claude 459, 499  
 Sharp(ová), Rachel 56  
 Shaw, George Bernard 569, 577  
 Shell, Marc 67, 334  
 Shelley, Percy Bysshe 570  
 Shepherd, David 525  
 Showalter(ová), Elaine 588  
 Shuger(ová), Deborah 358  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Josef 628, 661, 671  
 Schick, Frank L. 252, 253, 256–258  
 Schiebinger(ová), Londa 333  
 Schiller, Friedrich 23  
 Schlegel, August Wilhelm 439  
 Schleiermacher, Friedrich 490  
 Schmidt, Siegfried J. 95  
 Schoenwald, Richard Lee 546  
 Schopenhauer, Arthur 599  
 Schumpeter, Joseph A. 222  
 Siddons(ová), Sarah 443

Sidney, Phillip 60, 78, 308, 424, 437, 575  
 Siegel, Ed 427  
 Siegert, Bernhard 95  
 Silver, Rollo G. 248, 256  
 Simonsohn, Shlomo 344  
 Sinfield, Alan 11, 12, 14, 35, 53, 55–61, 66, 81, 91, 92, 160, 379, 523, 558–563, 567, 568, 571, 572, 574, 585, 591, 598  
 Sinfield, Mark 577  
 Siskin, Clifford 462  
 Sixtus IV., papež 341  
 Sloggett, (Arthur Thomas?) 544  
 Smith, Adam 30, 179, 211, 336, 470  
 Smith, Datus Clifford, Jr. 258  
 Smith, Francis Shubael 251  
 Smith, Roger H. 258, 260, 261, 271, 273  
 Snyder, Richard 276, 285  
 Sokolová, Věra 600  
 Sókratés 424, 431, 599  
 Sontag(ová), Susan 577  
 Sorel(ová), Agnès 431  
 Součková, Milada 602  
 Souhami(ová), Diana 613, 617  
 Southwell, Robert 532  
 Spencer, Charles 442  
 Spenser, Edmund 72, 296, 381, 431, 538  
 Spiegel(ová), Gabrielle 88  
 Spillane, Frank Morrison (Mickey) 265  
 Spinoza, Baruch 95, 115, 128, 129, 142  
 Spivak(ová), Gayatri Chakravorty 63, 457  
 Sprat, Thomas 479

Srnicek, Nick 95  
 Stallybrass, Peter 11, 14, 53, 66, 67, 70, 91, 93, 419, 523–529, 532  
 Stearns, David Patrick 441  
 Stedman Jones, Gareth 541, 545  
 Stejskal, Jakub 8  
 Stephens(ová), Vivien 282  
 Stephenson(ová), Ann 252  
 Sternberg, Josef von 430  
 Stokes, John 582  
 Stoll, Elmer Edgar 434  
 Stone, Oliver 426  
 Street, Francis Scott 251  
 Sugiyama(ová), Michelle 63  
 Summers, Claude J. 590  
 Sunjatsen (Sun Ti-siang) 431  
 Susenbrot, Joannes 308  
 Swift, Jonathan 20  
 Swinburne, Charles 572, 574  
 Sylvester, David 432, 433  
 Sylvester, Joshua 437  
  
 Šámal, Petr 8, 600  
 Šklovskij, Viktor 123  
 Šmejkalová, Jiřina 8, 16, 94  
 Štráchalová, Hana 239  
  
 Tarantino, Quentin 665  
 Taymor(ová), Julia 441  
 Tebbel, John 248, 250, 252, 253  
 Tennenhouse, Leonard 54, 80, 558  
 Tennyson, Alfred 381, 559, 571  
 Thackeray, W(illiam) M(akepeace) 616  
 Thalés z Milétu 62  
 Thatcher(ová), Margaret 57  
 Therborn, Göran 652

Thomas, Brook 68  
 Thomas, Donald 614  
 Thomas, Kendall 457  
 Thomas(ová), Julia 410  
 Thompson, Denys 20  
 Thompson, E(dward) P(almer) 32, 155, 233  
 Thompson, John B. 502  
 Thring, Edward 588  
 Tillyard, E(ustace) M(andeville) W(etenhall) 54, 76  
 Timpanaro, Sebastiano 65  
 Toaff, Ariel 344  
 Tocqueville, Alexis de 83  
 Todorov, Tzvetan 297, 477  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 123, 579  
 Tomáš, apoštol 364  
 Tomáš Akvinský 342, 431  
 Travis, Alan 613, 617, 619  
 Trávníček, Jiří 8  
 Trávníčková, Olga 79  
 Treichler(ová), Paula A. 33, 34  
 Trockij, Lev Davidovič 198  
 Troeltsch, Ernst 69, 70  
 Trudgill, Eric 543  
 Tsur, Reuven 63  
 Turner, Bryan 652  
 Turner, Graeme 34  
 Turner(ová), Alice K. 269  
 Twain, Mark 429  
 Tyler, Tom 95  
 Tyndale, William 296  
  
 Uccello, Paolo 13, 335, 340, 343, 344, 350–360, 362, 363, 365–374  
 Uzun Hasan 341, 343  
  
 Valente, Joseph 611

Valéry, Paul 486  
 Van Zutphen van Dedem(ová), A. E. 542  
 Vančura, Vladislav 601  
 Vanderham, Paul 609, 611  
 Vápeník, Rudolf 638, 639  
 Veaser, H. Aram 73  
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 409–415  
 Vergilius (Publius Vergilius Maro) 429  
 Verne, Jules 112, 147, 148  
 Versehoorovi, nizozemská rodina 542  
 Vickers(ová), Nancy J. 524  
 Vico, Giambattista 23, 40, 156, 293  
 Vojvodík, Josef 16  
 Vološinov, Valentin Nikolajevič 37, 38  
 Voltaire (François-Marie Arouet) 432  
 Vygotskij, Lev Semjonovič 498  
  
 Wagner, Richard 430, 579, 599  
 z Walesu, Albert Edward, princ (pozdější britský král Edward VII.) 549  
 Walker Bynum(ová), Caroline 364, 372  
 Walkowitz(ová), Judith 539, 543, 544  
 Walters, Ray 281, 282  
 Warner, William 462  
 Watts, Isaac 578  
 Wayne, John 430  
 Weaver, Warren 499  
 Weimann, Robert 306

Weiner, Richard 602  
 Welles, Orson 665  
 Wells, H(erbert) G(eorge) 569  
 Wells, Robin Headlam 70  
 Whannel, Paddy 32  
 White, Allon 14, 53, 523, 524, 526, 527, 532  
 White, Hayden 27, 83, 84, 86, 293  
 Whitehead, Alfred North 95  
 Whiteside, Thomas 271–273, 275–277  
 Whitman, Walt 575  
 Whitney(ová), Phyllis 265, 266, 268  
 Whorf, Benjamin 498  
 Wickham, Glynne 306, 320  
 Wiener, Norbert 492, 496  
 Wilde, Oscar 15, 560–563, 566, 567, 572, 574, 575, 577–580, 582–592, 598, 599, 606, 609, 610, 614  
 Wilder, Thornton 429  
 Wilkins, John 459, 479–483, 485, 500  
 Willey, Basil 76  
 Williams, Jeffrey J. 454  
 Williams, Raymond 7–9, 11, 12, 17–24, 26–32, 35–56, 58–61, 64–66, 75, 81, 82, 88, 89, 91–93, 155–160, 164, 169, 170, 174, 176, 180, 183, 187, 190, 194, 198, 201, 248, 292, 293, 333, 335, 337, 458, 488, 490, 503–506, 558–560, 597  
 Willis, Nathaniel 568  
 Wilson, John Dover 441  
 Wilson, Richard 91  
 Wilson, Scott 53

Wimsatt, William K. 74, 304, 305  
 Winckelmann, Johann Joachim 573, 587  
 Winch, Donald 336  
 Wittgenstein, Ludwig 435, 498  
 Wohl, Anthony S. 538, 539, 546, 549  
 Wolf, Werner 95  
 Wolff(ová), Janet 53, 160  
 Wolfram, Dietmar 492  
 Wood(ová), Helen 240  
 Woodbridge(ová), Linda 67  
 Woodiwiss(ová), Kathleen 269, 270  
 Woodmansee(ová), Martha 67, 334  
 Woolf, Leonard 613  
 Woolf(ová), Virginia 569, 613  
 Woolsey, John M. 609  
 Wordsworth, William 531, 532  
 Wouters, Cas 542

Wright, Lawrence 538  
 Wroth, Lawrence C. 248, 256  
 Wyatt, Thomas 296  
 Wymer, Rowland 70

Yeats, William Butler 607  
 Young, Edward 179  
 Young, James 283  
 Young, seržant 544

Zahrádka, Pavel 8  
 Zemon Davis(ová), Natalie 67  
 Ziha, Charles 358  
 Zinsser, Hans 550  
 Zola, Émile 579

Žižek, Slavoj 8, 15, 72, 382, 625–630, 634, 639, 642, 649, 653, 660  
 Županov(ová), Ines G. 299



## VĚCNÝ REJSTŘÍK

aberantní kódování 612  
 abjekce 598  
 absence 138–143, 153, 405, 663  
 absorpce (*containment*) 79, 80, 294, 346, 357, 625  
 abstraktní negativita 630  
*actor-network theory* 67  
 adresát  
     obrazu (divák) 405, 412–415  
     vyprávění 405  
 akcidents 346, 350, 360, 361, 374  
 akcidentální podobnost 336, 358  
 akumulace 214, 219–223, 234–235  
 anachronismus (*viz též*  
     chronologie) 13, 420–422, 428–444, 448, 450  
 andělé 354, 359, 360, 666  
 androcentrismus 243  
 androgynie (oboupohlavnost) 570  
 antagonismus  
     politický 635  
     sexuální 665, 666  
     sociální 639, 662, 663, 665, 666, 668, 672, 673  
 antisemitismus 343, 359, 372, 373, 446, 601, 629  
 antropologická konstanta 65, 66, 644  
 antropologie 23, 27, 85, 91, 131, 336  
     koloniální 536  
 aporie 362, 375

argumentace 647  
 architektura 388–392, 401, 525, 526, 532, 549  
 aristokracie 79, 533, 569, 579, 585  
 aristokratické tituly 217  
 Arrowův efekt 222  
 artikulace 202–205  
*Aufhebung* (*sublation*, zrušení) 645, 666, 667  
 autenticita 443, 599, 658  
 autonomie  
     estetická (*srov. heteronomie*) 159, 307  
     individuální 70, 190, 192, 193  
     literárního díla 54, 68, 87, 111, 117–119, 125, 294, 600–602  
     poezie 568  
     relativní 64, 82, 225, 226  
     umění (*srov. heteronomie*) 54, 73, 315  
 autoportrét 414, 415  
 autor (*viz též* spisovatel,  
     autorství) 133–138, 190–198, 248, 249  
 autorita 191  
 autorka (*srov. čtenářky*) 334, 438, 614  
 autorství 43–45, 197, 334, 438, 526  
 ážio 30  
 bartolomějský jarmark (*srov. karnevalismus*) 531

bezpohlavnost 573  
 bisexualita 419, 420, 570, 611, 616, 621  
*body criticism* 90, 333, 334  
 bohéma 534  
 bratrstvo Božího těla 341, 343  
 Britské impérium 539  
 buržoazie (střední třída/stav,  
     *viz též* identita, buržoazní,  
     subjekt, buržoazní) 525, 531, 532, 535, 537, 541, 542, 545, 546, 551–555, 664  
 buržoazní klasifikace psaní (*srov. literatura*) 164–167  
 buržoazní kultura *viz* kultura, buržoazní  
 buržoazní pohled (*viz též*  
     sociální reformismus,  
     panoptikon) 533, 537, 540, 541, 545  
 buržoazní pojetí individua (*viz též* individuum, subjekt,  
     buržoazní) 192–194, 216  
 buržoazní teorie umění (*literatury*) 167–172, 185  
 byzantské umění 339  
*camp* 577  
 Centrum současných kulturních studií 9, 31, 33, 34, 240  
 cenzura 15, 599–602, 606–609, 611–620, 623  
 cirkulace (oběh, *srov. konverze*,  
     směna) 8, 30, 31, 57, 94, 159, 337, 357–359, 361, 562, 566  
 kapitálu (*viz též* konverze,  
     směna) 239

společenské energie (*srov. konverze*, směna) 85, 294, 296, 297, 307–325  
 šatů 527  
 citacionalita 421  
 citát 420, 421  
 civilizace 22, 23, 535, 614, 637  
*clinamen* 199  
*close reading* 305, 447, 558  
*Condition of England Debate* 333  
*containment viz* absorpce,  
     ohraničení konceptu literatury  
*contingency viz* nahodilost,  
     podmíněnost  
*cross-dressing* (*viz též* trans-  
     vestitismus) 419, 420, 528  
*cultural studies viz* kulturní studia  
*cultural criticism viz* myšlení  
     o kultuře  
 čas  
     a nadčasové (*viz též*  
         anachronismus) 342, 344, 346, 355, 357, 401, 402, 428, 442, 443  
     gramatický 402, 405–407, 415  
     jako univerzální hodnota 220, 234–236  
 čtenář 133–138, 249, 306, 307, 405, 627  
 čtenářky 241–243, 247, 266, 267, 270, 276–278, 283–288  
 čtenářstvo (čtenářská obec) 12, 114, 133–138, 242, 249–255, 260–268, 270, 271, 274–278, 280–289  
 masové 247, 252, 255, 257, 266, 267, 285, 286

čtení 241–243, 438, 524  
 proti srsti (*srov.* materialismus, historický) 346, 612  
 symptomální 55, 56, 645

ďáblí 354, 359, 360  
 dandy(smus) 583, 584  
 degeneracionistická rétorika (filosofie) 578–580, 582, 583, 615, 617  
 dějiny (*viz též* historie) 81, 145–148  
 alternativní *viz* kontrahistorie (kritických) ohlasů (*viz též* literární kritika, dějiny působení) 57, 606–609, 615  
 politické 424, 425  
 působení 422  
 těla 333, 334  
 dekadence 578–583  
 dekonstrukce 69, 89, 421, 454, 456, 599, 626, 647  
 dematerializace 18, 30, 31, 523, 524  
 deskripce (*viz též* popis) 164, 647  
 detektivky 264  
 determinace (*srov.* kauzalita) 52, 114, 425, 443, 448  
 determinismus, technologický 501, 502  
 diachronní souvislost 46, 80, 84, 211, 336, 345, 358, 379, 597  
 dialektická logika 627, 635  
 dialektická metoda 628, 642, 645, 667  
 dialektické protiklady 627  
 dialektický paradox 663, 664  
 dialektický vztah 36, 41, 193, 225, 422

dialektika (*viz též* triáda, hegelovská, *Aufhebung*) 63, 71, 114, 142, 296, 424, 447, 466, 489, 490, 504, 508, 633  
 diferance 626  
 difference 30, 31, 389, 555  
*digital humanities* 464  
 disciplinizace 332, 525, 650  
 disidence 59, 561, 562, 568  
 sexuální 559, 598, 599  
 umělecká (kulturní) 568–570, 583  
 disidentní sexualita (*viz též* disidence, sexuální) 66, 597, 611  
 disidentní umění 611  
 diskontinuita dějin 71, 75, 83  
 diskontinuita myšlení 448–450  
 diskurz 42, 61, 72, 78, 509, 510, 598, 654, 656  
 femininní *viz* femininní  
 diskurz  
 iluze *viz* řeč iluze  
 literární (*viz též* literární dílo, literatura) 120, 121, 124–126, 130, 150–153  
 neliterární (neliterární text, neliterární formy psaní; *srov. též* řeč iluze) 87, 127, 128, 130, 164–168, 294  
 panské moci (*master discourse*) 304  
 sociální 332  
 těla 61, 90, 552  
 vědecký 92, 120, 121  
 diskurzivní analýza 422, 646–648, 654, 655

diskurzivní formace 75, 336  
 diskurzivní praktiky 72  
 diskurzivní prostředky 646, 647  
 diskurzivní regulace (kontrola) 71, 421  
 diskurzivní režimy 76, 333  
 dispozitiv 42, 72  
 distancování 506  
 distinkce 221  
 distribuce  
 knižní 247, 252–260, 262, 263, 267, 277, 279, 281, 284–286  
 masová knižní 256, 260, 279, 281, 284–286  
 divadelní hra 63, 80, 168, 201  
 divadelní text *viz* dramatický text  
 divadlo 63, 76, 81, 310, 362, 439, 442, 443, 561  
 anglické renesanční 73, 74, 81, 182, 293, 296, 297, 306, 307, 311–325, 418, 422, 439, 441, 528  
 dlouhá revoluce 156  
 doktrína (*viz též* ortodoxie) 340, 343, 346–350, 354, 356, 358, 366, 370, 371, 373, 374, 644, 645, 653  
 doktrína, víra, rituál (*viz též* triáda, hegelovská) 630, 644, 645, 651  
 doktrínární formalismus 336, 343–345, 347, 356–359  
 dokument 17  
 dominantní prvky kultury (*viz též* hegemonie, *srov.* třída, dominantní) 49–51, 59, 82, 164  
 dotek reálna 84, 85, 89  
*doxa* 643, 657  
 dramatický text 63, 66, 164, 440

druh, literární 183, 185, 188  
 Druhý (Jiný) 297, 532, 650, 670, 672, 673  
 duchové 317, 434, 495, 528, 642, 660, 661, 671

efekt reálného 383  
 ekologická katastrofa (krize) 633, 635  
 ekologické hnutí 569  
 ekologie 648  
 ekonomie (*viz též* teorie, ekonomická, nová ekonomická kritika) 336, 637  
 politická 336, 568, 642, 644, 653, 659, 660  
 ekonomika (*srov.* kapitál, ekonomický, obecná nauka o ekonomice praxí, kapitál) 8, 27, 36, 41, 64, 67, 90, 146, 209, 215, 216, 218, 234, 323, 334, 336, 504, 523  
 emergence, estetická (*viz též* tvořivost, emergentní) 51, 52  
 emergentní prvky kultury 49–52, 61, 62, 159, 164, 202, 203  
*enargeia* 308, 370, 371  
*energeia* 308, 371  
 energie (*viz též* společenská energie, moc, *srov.* kapitál) 307, 308, 350  
 epistéma 42, 45, 71, 75, 83, 160, 293, 458  
 epistēmē 660  
 erotika (erotismus) 270, 315, 420, 551, 562, 587, 611  
 estetická obhajoba umění 609–612, 618–623

estetično (*viz též* moc, estetická, umění) 168, 169, 173–175, 567  
 estetika (*srov. též* autonomie, estetická, autonomie umění, autonomie literárního díla, nezainteresovanost, funkce, estetická, emergence, estetická) 23, 75, 76, 79, 85, 87, 120, 132, 167, 168, 208, 336, 610  
 barokní 126  
 romantická (*viz též* romantismus) 69  
 estétství (estetismus) 567, 572–583, 586  
 etablování literární kritici 606–608  
 etnické komunity 634  
 etnografie 86, 87  
 eucharistie 335, 336, 342, 346, 349, 355, 361, 363–365, 370, 373–375  
 exorcismus (*srov. ďábli*) 77, 78, 293, 296, 313  
 fabiánská společnost 569  
 fantazmatická struktura 634  
 fašismus 633, 644, 648, 650, 651  
*faultlines* (linie zlomu, *viz též* disidence, *srov. subverze*, kontrahegemonie) 59, 561  
 femininní (ženský) (*srov. zženštilost*) 268, 566, 567, 570–572  
 femininní diskurz (psaní) 665, 666  
 feminismus 242, 243, 246, 331, 421, 427, 569, 622

katolický 628  
 fetiš 528, 529, 660  
 fikce (*viz též* potlačení nedůvěry, *srov. též* iluze, řeč iluze) 127–130, 133, 137, 165–167  
 symbolická (*viz též* symbolično [symbolický řád]) 662, 670  
 filosofie (*srov. literatura a filosofie*) 23, 36, 62–65, 67, 70, 95, 113, 457, 462, 474, 483, 484, 486, 489, 491, 492, 626, 657, 667  
 dějin 69, 70, 72, 83, 84  
 idealistická *viz* idealismus  
 materialistická *viz* materialismus  
 médií (*srov. mediace*, medialita) 95  
 morální 336  
 posthumanistická *viz* posthumanismus  
 renesanční 198  
 flâneur 542  
 forma 144, 190, 197, 215, 585  
 hodnoty 62  
 formace 197  
 diskurzivní 336  
 kulturní 44, 174, 197, 608  
 sociální (společenská) (*viz též* třída, sociální) 41, 46–48, 51, 52, 61, 62, 197, 228, 551, 552  
 formalismus 169–171, 304  
 formální uspořádání (*composition*) 167, 188, 189  
 formy, literární (formy psaní) 164, 166, 167, 186, 190

frankfurtská škola 32, 33, 157, 331, 642, 643  
 františkáni 343  
 funkce 29, 170  
 estetická 170–173  
 fatická 499, 500  
 parodická 119, 125, 126  
 poetická 499, 500  
 referenční 501  
 fyzikální (*viz též* hmotné [hmota], substance, fyzická, materialita; tělo, tělesnost) 38, 40, 63, 65, 356, 499, 661  
 gay kultura 559, 567, 587, 590  
*gay studies* 58, 559–563  
 gender 28, 59, 61, 90, 241–243, 372, 419, 420, 422, 528, 563, 568, 571  
 genderová studia 49, 331, 380, 421, 598  
 genealogie 83  
 globalizace 94, 299  
 gotický milostný román 266–269  
 gramotnost 31, 32, 156, 157, 162, 250, 456  
 habitus 210, 211, 220, 223, 224  
 harlekýnky *viz* milostný román  
 hegemonie (*viz též* dominantní prvky kultury, *srov. třída*, dominantní) 47–49, 159, 343, 558, 664–666  
 hegemonizace 629, 635, 648, 649  
 hermeneutika 490  
 heteronomie 73, 117, 294  
 heteronormativita 59, 61, 561, 611

heterosexualita 566, 582, 620–622  
 Hicklinův test 619  
 hierarchie 525, 527, 551  
 historicismus 69  
 historická korektnost 13  
 historie (*viz též* dějiny) 17, 55, 343–348, 355, 358, 415, 422, 424–426, 428–443, 445–448, 450, 568  
 umění 433  
 historie vs. dějiny 425  
 historismus 40, 66, 69–71, 76, 77, 421, 422, 424, 446  
 historka 86–89, 335  
 hmotné (hmota; *viz též* fyzikální, materialita, substance, fyzická; tělo, tělesnost) 29, 30, 37, 39, 40, 65, 150, 159, 181, 198, 223, 224, 227, 311, 317, 323, 390, 524, 529, 660, 661  
 hodnota 20, 24, 26, 29, 30, 57, 62, 70, 144, 168, 173–175, 220–222, 225, 226, 234, 237, 309, 313, 334, 337, 447, 448, 456, 497, 522, 528, 529, 566, 601, 615, 653, 664, 668  
 estetická (*viz též* estetika, umění) 75, 172  
 směnná 62, 233  
 užitná 62, 322  
 homoerotismus 575, 577, 620–622  
 homosexualita 14, 561–563, 566, 567, 572–578, 582, 586–592, 598, 599, 613–618, 620  
 homosocialita 587, 621  
 hostie 336, 340, 349, 354, 358, 361–367, 369, 373–375

- humanismus 65, 67, 95, 130–133, 599  
 hustý popis 85–89
- chléb a hry 430  
 chléb  
   kvašený 340, 341, 350  
   nekvašený 340, 343, 350, 365, 367  
 chronologie (*viz též*  
   anachronismus) 428, 433, 439, 443  
 chudina 535–538, 541, 545, 546
- idealismus 38, 660, 661  
 ideje 476, 477  
 identita, buržoazní (*viz též*  
   buržoazie, buržoazní pohled)  
   526, 543, 551, 552, 554, 555  
 ideologická kritika (kritika  
   ideologie, *viz též* teorie  
   ideologie) 629, 630, 636, 637,  
   641, 642, 645, 647, 652, 655,  
   656, 659  
 ideologické státní aparáty 43,  
   644, 649, 650, 656, 657, 659,  
   666  
 ideologické výroky 150  
 ideologie 8, 9, 12, 15, 56, 57, 81,  
   82, 112, 125, 126, 131, 145, 146,  
   173, 316, 321, 322, 343, 347,  
   385, 505, 561, 628–630,  
   633–675  
   buržoazní 643  
   dominantní 652  
   fašistická 651  
   „o sobě a pro sebe“ 651–654,  
   656, 657
- „o sobě“ 644, 649, 656  
 proletářská 643  
 „pro sebe“ 649–651, 656  
 ikona 348–350, 366  
 ikoničnost 350, 361, 374, 375  
 iluze 121, 126–130, 133, 137, 340,  
   366, 374, 383, 391, 396, 397,  
   402, 405, 422, 640, 672  
 imaginace 165  
 individualismus 635  
 individuum 192, 193, 305–307, 332,  
   523, 599  
 industrialismus 333  
 instituce 17, 33, 35, 43, 44, 60, 75,  
   76, 81, 131, 173, 215, 226, 229,  
   242, 317–319, 321, 341, 343, 357,  
   380, 579, 649  
 kulturní (*viz též* kapitál,  
   institucionalizovaný  
   kulturní) 455  
 politické 43, 232, 319  
 vzdělávací 455, 456, 471, 625  
 institucionální struktury 340–  
   343, 347, 356, 357  
 instrumentální rozum 642–644  
 intence (záměr) 73, 86, 114, 121,  
   145, 165, 167, 173–175, 199, 204,  
   216, 322, 421, 429, 430, 447,  
   507, 646  
 estetická (*viz též* funkce,  
   estetická) 170, 174, 199  
 intencionalita 447  
 interakce 502  
 interpelace 647, 649, 650  
 interpretace (*srov. též* čtení) 29,  
   61, 69, 73, 86, 130, 148, 152, 153,  
   181, 246, 305, 316, 345, 346,  
   433, 437, 508, 509, 606, 612
- interpretant 491  
 intertextovost (intertextualita) 80,  
   114, 438  
 intervence 57, 81  
 investice 233  
 Irové 537, 538
- jarmark (*viz též* bartolomějský  
   jarmark, *srov.* karnevalismus)  
   545  
 jazyk (řeč, *viz též* produkce,  
   řečová) 37, 38, 183, 201, 311,  
   312, 471, 473–476, 478, 482,  
   484, 485, 492, 497, 498  
 jednání (*viz též* praxe) 40, 56, 65,  
   171, 172, 183, 233, 296, 321, 465,  
   488, 525  
 komunikativní 503  
*jouissance* 629, 630  
 judaismus 342, 360
- kalendář  
   církevní 342, 402  
   gregoriánský 440  
   juliánský 440  
 kanál, komunikační 499, 500  
 kapitál (*srov.* energie,  
   společenská, moc) 209, 211,  
   212, 214, 215, 217–238  
 ekonomický 210, 217, 223, 224,  
   226, 228, 232, 237  
 institucionalizovaný kulturní  
   210, 211, 217–219, 225, 226  
 kulturní 12, 14, 209–212,  
   217–228, 316, 455, 456  
 lidský 217–219  
 objektivizovaný kulturní 210,  
   211, 217, 222–225
- sociální 210, 227–233, 235–237  
 symbolický 210, 217  
 ztělesněný kulturní 210, 211,  
   217, 219–225  
 kapitalismus (kapitalistická  
   společnost) 21, 36, 42, 62, 66,  
   158, 169, 172, 179, 181, 215, 239,  
   323, 504, 509, 541, 628–630,  
   633, 639–641, 644, 658, 659,  
   664  
 liberální 633, 648  
 pozdní *viz* pozdně  
   kapitalistická společnost  
   raný 67, 523, 528, 652  
 karnevalismus 525, 526, 532, 535,  
   542, 554  
 katolictví 341  
 kauzalita (příčinnost) 64, 78, 149,  
   357, 358, 425, 426, 450, 490, 508  
 knihtisk 458, 466–469, 472–474,  
   512, 524  
 knižní průmysl *viz* vydavatelský  
   průmysl, trh, knižní  
 knižní výroba *viz* výroba, knižní  
 kód 459, 499  
 kodex 441  
 kolonialismus 89, 296, 538  
 koloniální (Severní) Amerika 248,  
   435, 437, 523, 524  
 kolonizace 89, 297  
 komoditní fetišismus *viz* zboží  
   fetišismus  
 komplexita 152, 153  
 komunikace 457, 458, 469–492,  
   498–501, 506–512  
 literární 133, 134  
 komunikativní jednání 503  
 komunismus 643, 644

komunismus absconditus 628  
konstruktivismus, kulturní 382  
kontext (*viz též* text) 77–79, 87, 88, 297, 558  
kontrafaktová historie 335  
kontrahegemonie 49, 59  
kontrahistorie 88, 89, 335, 346, 347, 641  
kontrakultura 600  
konverze (*viz též* směna, *srov.* cirkulace společenské energie) 226, 232–238  
korektnost  
historická 13, 421, 422, 426, 428, 435  
politická 13, 421, 422, 426–428, 433  
korporál 340  
kostnická škola 422  
krása a harmonie *viz sweetness and light*  
krásno (*viz též* estetično) 120  
kreativita *viz* tvořivost  
kritická teorie *viz* teorie, kritická kritika  
historismu 71  
ideologična 112, 132  
ideologie *viz* ideologická kritika  
kryší muž 550–553  
krysy 550–553  
křesťanství (křesťané) 342, 360, 367, 371–375, 614  
kultura 21–31, 40, 156, 157, 292, 396, 398, 504, 523, 536  
a společnost 19–25, 156, 157  
buržoazní 162, 196, 216, 525, 526

hmotná 524  
lidová 356, 359  
literární 570  
masová (*viz též* čtenářstvo, masové, produkce, masová knižní, distribuce, masová knižní) 32, 33  
populární (popkultura, *viz též* popularita milostné beletrie) 32, 33, 240, 241, 627  
vysoká (*viz též* umění, vysoké) 32, 155, 240, 356, 359  
kulturalismus (*viz též* kultura a společnost) 33, 42  
kulturně materialistické přístupy k literatuře 7, 35, 92–96  
kulturní materialismus 7–12, 14, 27–31, 35–62, 91–93, 155, 158–160, 337, 385, 523, 558, 559  
kulturní mobilita 93, 299  
kulturní obrat 9, 10, 27, 28  
kulturní přenos (*viz též* směna, kulturní mobilita, *mobility studies*) 292, 293, 310, 315–318, 324, 506  
kulturní regulace (*srov.* cenzura) 319–325  
kulturní studia 8, 18, 19, 31–35, 92–94, 240  
kulturní teorie *viz* teorie, kulturní

leavisismus 20, 21, 41, 42, 155, 569  
legendy o zázračné hostii 354, 370  
lesbická kultura 559

*LGBT/LGBTI studies* (teorie) 421, 561, 597  
liberalismus 645, 653  
liberálnědemokratický univerzalizmus 635  
liberální demokracie 635  
libidinózní ekonomie 674  
libido 639, 667  
*libido sciendi* 219  
lidská práva 642, 643  
lingvistický obrat 425  
lingvistika 38, 117, 170, 459, 496  
linie zlomu *viz faultlines*  
literární dílo 113, 116–153, 609, 611  
literární diskurz 523  
literární historie (dějiny literatury) 74–89, 294, 424–426, 428, 433–440, 443, 445–451, 606, 607  
literární kánon 455, 456, 602  
literární konvence 183, 184  
literární kritika (*viz též* dějiny [kritických] ohlasů) 149, 163, 608  
literární studia (*literary studies*) 459, 460, 463  
literární teorie (*viz též* myšlení o literatuře) 129, 130, 153, 159, 162, 379, 380, 457, 612  
literatura 17, 121, 125–127, 162–168, 445, 448, 463, 464, 510, 560, 563, 568, 584, 601, 609, 611, 616, 617  
a filosofie 112, 113  
a ideologie 11, 12, 55–57, 59, 73, 112, 117–119, 125, 126, 129, 130, 144, 145, 147, 148,

150, 153, 173, 202, 204, 205, 321, 322, 332, 598  
*lous besis* 227  
lumpenproletariát 531, 534, 535  
magické (*srov. též* náboženství, praxe, estetično, umění) 169  
*make-believe* (napodobivá hra, *srov.* potlačení nedůvěry, iluze) 366, 374  
malířství (*viz též* perspektiva zobrazení, umění, výtvarná) 65, 178, 355, 390–393, 404, 413, 465, 466, 472, 486, 493, 542  
marketing 248  
knižní 248, 262, 263, 272, 273, 278–285  
marxismus 42, 60, 61, 64, 155, 159, 331, 332, 523, 524, 628, 633, 643, 664, 670, 672–674  
strukturalistický 11, 111  
západní 20, 39, 42, 64, 111, 643, 644  
masy 24, 534, 535, 674  
materialismus 17, 18, 61–67, 113, 114, 299, 528, 628  
dialektický 63  
eliminativní 63  
feministický 66  
historický 62, 81, 672, 673  
kulturní (Geertz; *srov.* kulturní materialismus) 85, 86  
mechanický 63  
materialistická teologie 627  
materialita (*viz též* hmotné [hmota], fyzikální, substance, fyzická; tělo, tělesnost) 17, 29–31, 36–41, 65, 159, 174,

181, 247, 336, 422, 480, 482, 523, 528, 644, 650, 657, 661, 673  
 materiální procesy 181, 182  
 materie 30, 31, 40, 41, 523  
 mecenát 44, 191  
 média 31, 32, 95, 157, 177–183, 459, 462, 463, 475, 494–496, 509, 637  
 masová 31–33, 156, 652–654  
 mediace (*mediation*, *těž* zprostředkování, *srov.* remediace) 458, 488, 489  
 medialita 95, 96, 459  
 mediální studia 458–460, 463, 502, 503  
 médium  
 (komunikační) 177, 178, 457, 458, 462, 466, 469, 472, 478, 480, 482–484, 489, 491, 493, 494, 496, 499, 500, 507, 509, 512  
 materiální (fyzické) 177, 178, 181, 182, 480, 482, 492, 499  
 (prostředí) 176, 177, 668, 669  
 (slovo) 14, 176–178, 180, 458, 462, 464, 465, 467, 469, 471, 472, 494, 495  
 technické (*srov.* nová média) 14, 181, 182, 463, 466, 472, 475, 480, 482, 499, 502, 503, 509, 511  
 menippská satira 431  
 město 14, 73, 122, 158, 360, 361, 398, 401, 526, 527, 531, 535, 536, 541–552, 554, 555, 654  
 metafora 297, 313, 314, 537, 538, 555

metahistorie 83, 84  
 metanarativ 332  
 metonymie 297, 315, 537, 538  
 mikropolitika (*viz též* moc, mikroprocesy moci) 332  
 mikroprocesy moci (*viz též* moc, mikropolitika) 650  
 milostný román 241–243, 246, 252, 253, 265–271, 278–288  
*mimesis* 458, 464, 465  
 misogynie 562  
*mobility studies* 299  
 moc (*viz též* mikropolitika, mikroprocesy moci) 72, 298, 303, 304, 307–310, 650  
 estetická 307–310  
 mocenské struktury (vztahy) 635, 640  
 modernismus 68, 183, 433, 569, 610  
 Monte di Pietà 343  
 morálka 609, 610, 614, 620  
 mše svatá (římskokatolická, *viz též* eucharistie) 319, 341, 343, 359  
 myšlení o kultuře (*cultural criticism*) 13, 60, 83, 93, 381  
 myšlení o literatuře (*viz též* literární teorie, literární studia, literární historie, literární kritika) 18, 92, 94, 95, 443, 457, 486  
 náboženství (*viz též* víra [náboženská], katolictví, protestanství, rituál) 27, 28, 36, 63, 64, 79, 132, 159, 169, 194, 299, 313, 325, 343, 359, 436, 468, 534, 569, 644

náboženství umění 132  
 nadstavba 36, 41, 155, 486, 675  
 nadvláda vs. hegemonie 47, 48  
 nadvláda, společenská 642, 644, 651, 658  
 nahodilost (možnost, kontingence) (*contingency*) 30, 94, 322, 384, 636, 637  
 nakladatelství 241, 250–266, 270–288  
 námět 188, 189  
 narativ 89, 343–346, 351, 358–360, 363, 368, 373  
 fikční 86, 388, 405, 408  
 historický 73, 74, 86, 343, 345–347, 350  
 historiografický 295  
 kontrahistorický 88, 331, 641  
 legendární 336, 355–358, 370, 373, 374  
 literární 76, 405  
 ustavující (*srov.* rituál, ustavující, *viz též* institucionální struktury) 342  
 narativita 83, 182, 306, 361, 362, 368–371, 374, 375  
 narativizace 83  
 narcismus 577, 588, 590  
 nečistota 525, 526, 535–555  
 nemravnost 608, 609, 613, 616, 618, 619  
 neomaterialismus 67, 95, 96  
 nevědomí 673  
 nevědomí díla (textu) 145–148, 381, 447  
 New Age 659, 665

nezainteresovanost (*srov.* zájem) 12, 43, 56, 208, 209, 215, 216, 233, 323, 454  
 nomádi 533, 534  
 nomádský kapitalismus (*viz též* pozdně kapitalistická společnost, kapitalismus) 160  
 nominalismus 666, 667  
 utilitární 653  
 nová ekonomická kritika 67, 334  
 nová kritika 68, 69, 456  
 nová levice 19, 33, 155, 427, 569  
 nová média (*srov.* médium, technické) 459, 463, 494, 497, 507, 510, 511  
 Nové fórum 640, 641  
 nový historismus (*viz též* poetika kultury) 7, 11–13, 27–31, 68–93, 292–299, 331, 334, 335, 420, 422, 425, 426, 523  
 Nový zákon 401  
 nynějšek (*Jetztzeit*) 81, 441  
 obecná nauka o ekonomice praxí 216  
 objekt (*viz též* předmět [materiální], *srov.* subjekt) 527, 528  
 objektově orientovaná ontologie 67  
 obraz (zobrazení, *viz též* re-prezentace) 119–126, 472  
 obscénnost 613  
 očištec 298  
 odcizení 61, 131, 180, 183, 187, 202, 504  
 ohraničení konceptu literatury 163

oltář (viz též retábl, predela) 314,  
335, 336, 340, 350–352, 355,  
357, 360, 365, 372–374  
ontologie neúplnosti (ontologie  
*non-all*) 627, 628, 672  
opozice, binární 73, 332, 359,  
420, 483, 603  
organicistní populismus 635  
organické společenství 20  
ortodoxie (viz též doktrína) 36, 37,  
63, 78, 79, 91, 322, 355, 363,  
364, 427, 635  
osvěcenství 69, 70, 237, 467, 512,  
646, 658  
ovládání aktéři 215  
označované 385, 397, 497, 655  
označování židů (viz židé [Židé])  
344  
označující (značitel) 30, 37, 38,  
336, 348, 350, 396, 397, 406,  
413, 416, 497, 551, 555, 629, 655  
plovoucí 629, 648  
prvotní 655

pakt vs. smlouva 133–138  
paměť 524, 525, 528  
pán a rab (Hegel) 659  
panoptikon 540, 541  
paperback 239, 241, 242, 246, 256,  
259, 264, 270  
paralaxní pohled 628  
performance 202, 203  
performativita 211, 226, 649, 651,  
657, 662  
perspektiva  
narativní 386, 387, 408  
zobrazení 340, 362, 383, 388,  
390–416

pesach 343  
písmo 459, 466, 471–474, 480,  
497, 524  
podmíněnost (*contingency*) 304,  
305  
poetika (viz též funkce, poetická)  
94, 95, 142, 446, 458, 465  
poetika kultury (viz též nový  
historismus) 19, 68, 75, 80,  
292, 293, 296, 324  
poetika, individuální (viz též  
autor) 45  
poezie (viz též funkce, estetická,  
funkce, poetická) 21, 63,  
164, 179, 439, 462, 463, 465,  
472, 485, 486, 493, 500, 510,  
567–569, 572  
„pohlavní inverze“ (srov. *queer*,  
homosexualita) 563, 567, 617,  
618  
pole, sociální 208, 211  
*political criticism* 597, 612  
politická ontologie 628  
politické myšlení (politické teorie)  
90, 323  
politické představy (politická  
ideace; viz též nadstavba) 36,  
64  
politicko-ekonomická kritika 627  
politický řád (systém) 79, 91, 92  
politika (politično, politický  
postoj; viz též korektnost,  
politická, ekonomie, politická,  
moc) 9, 10, 14, 33–35, 43, 47,  
48, 54, 55, 57, 60, 76, 82, 173,  
215, 242, 294, 331, 334, 443,  
457, 459, 504, 558, 568, 601,  
602, 612, 640, 641, 674

emancipační 66  
genderová 14, 622  
sexuální (*sexual politics*) 14,  
600, 602, 611  
popis (viz též deskripce) 388  
popularita milostné beletrie  
246–248, 267, 268, 276, 278,  
280, 285, 287  
pornografie 609, 610, 623, 634  
portét 390, 391, 402–407, 409–416  
Poslední večere 340, 342, 343, 346  
posthumanismus 67, 95  
postideologická společnost 629,  
630, 653  
postkoloniální teorie  
(postkolonialismus) 66, 90,  
160, 297, 331, 335, 421, 457, 598  
postmarxismus 42, 159, 382, 523,  
645, 651  
postmoderna (postmodernismus)  
51, 160, 425, 442, 501, 658  
poststrukturalismus 60, 314, 379,  
385, 492, 626  
potence (Burckhardt) 27, 28  
potlačení nedůvěry (viz též fikce,  
iluze, řeč iluze) 361, 363  
pověření 230–232  
pozdně kapitalistická společnost  
(srov. kapitalismus) 57, 160,  
633, 652, 653, 657  
pozorování 668, 669  
práce  
akumulovaná 214  
mechanická 179  
tvůrčí (srov. praxe, tvůrčí,  
tvoření a produkce) 47, 93,  
132, 155, 179–181  
praktické vědomí 180, 181

praktické vs. magické 169  
prase 554, 555  
praxe 159, 216  
interpretační 346, 347  
konstitutivní 37, 183  
sociální (společenská) 56, 57,  
178–183, 307, 311–315, 317,  
322, 323  
tvůrčí (srov. tvoření a produkce,  
práce, tvůrčí) 198–205  
umělecká 316  
predela 335, 350–356, 358, 359,  
361, 372  
preemergence 52  
prézentismus 435, 446  
produkce  
divadelní 12, 13  
knižní viz výroba, knižní  
kulturní 181, 190, 208, 494,  
560  
literární 111, 113, 116–153, 182,  
190, 199–205  
masová knižní 252–258, 266,  
284–288  
řečová 119–121, 124–126  
umělecká 172  
profesionalizace studia literatury  
456  
proletariát viz třída, pracující  
prostituce 591  
prostitutky 539, 542–545  
prostor  
fyzický 66, 76  
prázdný 13, 388–392, 394, 398  
veřejný (viz též město)  
525–527, 539, 542  
zobrazený (ztvárněný)  
388–394, 396–416

- protestanti 318, 319, 355, 364  
 protestantská etika 652  
 protestantství 41, 59, 78, 439, 440, 528, 559, 652  
 předeterminovanost 664, 666  
 předkapitalistické společnosti 528, 529  
 předmět (materiální) 524, 528, 529  
 přesvědčování 467, 469  
 příběhy s tajemstvím 264, 265  
 přízrak (viz též duchové) 642, 660–662, 670, 671  
 psaní 39, 77, 127, 136, 137, 162–168, 174, 182, 192, 198, 204, 205, 485, 524  
 (vs. mluvená řeč) 466, 469, 472, 480, 481, 492, 497, 510  
 psychoanalytická terapie 637  
 psychoanalýza 381, 382, 526, 625, 627, 639, 640, 673–675  
 pud smrti (viz též smrt) 58, 598, 599, 620, 622, 639  
  
*queer* (viz též homosexualita, srov. „pohlavní inverze“) 567, 572, 582, 586, 587, 589, 590, 592, 598, 611  
*queer* čtení 59, 560  
*queer studies* 58, 559, 561–563  
  
 realismus 165, 166, 333, 383, 392, 393, 404, 407, 410, 411, 413, 615, 616  
 realita 126, 171, 199, 392, 396–398, 410, 425, 433, 498, 505, 628, 654, 656, 661, 662, 668, 672, 675  
 sociální (společenská) 37, 41, 52, 88, 203, 243, 630, 636, 639, 644, 653, 656, 662, 663, 668–670, 672, 675  
 reálná přítomnost Krista 354–356, 363–365, 368, 374  
 reálno 13, 381–383, 389–391, 394, 398, 406, 407, 416, 421, 444, 445, 628–630, 633, 636, 639, 648, 661–663, 665, 668–670, 672  
 reálný socialismus 634, 640, 657–659  
 recepce knih (viz též čtení, dějiny [kritických] ohlasů) 12  
*re-connaissance* 227  
 reference (viz též sebereference) 163, 174, 438, 501, 506  
 reformace (viz též protestanství, protestanti) 380, 429, 502  
 reformační teologie (viz též protestantství, protestanti) 528  
 remediace 458, 463, 466, 494  
 renesance (raný novověk) 67, 70, 71, 78, 120, 295, 307, 308, 310, 321, 458, 524, 561  
 renesanční (raně novověká) kultura 66, 79, 184, 188, 191, 306, 311, 323, 363, 371, 401, 419, 428, 436, 457, 471, 478, 488, 523, 524, 527, 528, 560  
 renesanční divadlo/drama (anglické) 60, 73, 74, 297, 306, 315–325  
 renesanční společnost (anglická) 54, 60, 77, 295, 303, 317, 528  
 renesanční studia 53, 66, 70, 74, 160, 293, 419, 424, 425, 436, 454  
  
*representamen* 491, 492  
 reprezentace (politická) 456  
 reprezentace (sociální) viz pověření  
 re-prezentace (reprezentace, viz též obraz) 8, 9, 12, 13, 67, 77, 78, 93, 94, 295, 297, 313, 315, 336, 341, 342, 344–347, 349–350, 361–363, 366–375, 383, 385, 391–416, 422, 425, 527, 590, 598, 630, 636, 640, 662, 670, 673  
 reprezentační režimy (mody) (viz též doktrinární formalismus, narativ, narativ, historický, narativ, legendární) 76, 313, 336, 343, 355–359  
 reprodukce  
 ideologická 81, 82  
 kapitálu 222, 223, 236–238  
 kulturní 14, 76, 202, 525  
 literární 114  
 sociální struktury 219  
 sociálního kapitálu 227–230  
 společenská (sociální) 45, 644, 645, 652, 653  
 retábl 342, 343, 346, 350, 354, 356, 358, 359  
 rétorika 13, 76, 84, 167, 296, 307, 308, 370, 371, 438, 457, 463, 466–470, 472, 484, 485, 617  
 reziduální prvky kultury 49, 50, 164  
 rezonance 89  
 rituál (viz též doktrína, víra, rituál, srov. praxe, instituce) 74, 226, 293, 296, 297, 313, 320, 342, 344, 359, 365, 432, 644, 645, 648, 651, 653, 656  
 ustavující (srov. narativ, ustavující) 229, 342  
 román 123, 164, 168, 185, 186, 199, 201, 202, 306, 307, 334, 386, 390, 405, 408, 431, 460, 502, 506, 507, 510, 512, 526, 531, 567, 591, 622  
 anglický 20, 52  
 industriální anglický 332, 333  
 milostný viz milostný román  
 realistický viz realismus  
 rodinný 252  
 viktoriánský 336  
 románský kostel 340  
 romantismus 42, 49, 69, 70, 120, 179, 190, 439, 485, 486, 567–569, 579, 618  
 rozkol viz disidence  
 rozrůzněnost psaní 164–167  
 rukopis viz písmo  
  
 řeč viz jazyk  
 řeč iluze (viz též iluze, srov. fikce) 126–130  
  
*sacra conversazione* 428  
 sadomasochismus 599  
 saphismus viz sexualita, lesbická  
*sassairole* 344  
 sebeformování (*self-composition*) 203–205  
 sebeorganizace 657  
 sebereference 415  
 sebereflexivita 42, 57, 69, 89, 374, 500, 501, 603



sebetvoření (*self-creation*) 198  
 sebutváření (*self-fashioning*) 72,  
 73, 295, 296, 583  
 selektivní tradice 43  
 sémiotika (sémiologie) 459, 491,  
 496  
 semióza, neomezená 491  
 sen 128, 305, 324, 450, 675  
 sexualita (*viz též* heterosexuality,  
 homosexualita,  
 heteronormativita) 58, 72, 90,  
 333, 404, 559, 570, 573, 574,  
 576, 580, 582, 591, 599, 600,  
 620–622, 633, 634, 660, 667  
 lesbická 612–619  
 signifikace *viz* značení  
 situace vypovídání 188  
 skatologie 536  
 skopofilie 535  
 slum 533–542, 545  
 směna 216, 217, 229, 230, 258,  
 293, 296, 297, 311–317, 334,  
 503, 507, 527, 553  
 smrt (*srov.* pud smrti) 298, 299,  
 309, 336, 359, 361, 375, 389,  
 507, 599, 611, 639  
 sociální reformismus 526, 527,  
 530–547, 549, 550, 552, 554  
 sociologie 23, 34, 51, 56, 160,  
 189, 208, 209, 240, 246, 293,  
 454, 502, 525  
 kultury 26, 92, 136, 460, 503  
 literatury 52, 58, 248  
 „sodomie“ 582, 592, 620  
 specializace konceptu literatury  
 163  
 spektrální analýza 626, 630  
 spiritismus 495

spisovatel (*viz též* autor, autorství)  
 120, 121, 124–125, 137, 191  
 společenská energie (*srov.*  
 kapitál, moc) 235, 296, 297,  
 307–309, 318, 324, 527  
 společenská totalita (celek) 37,  
 187, 459, 490–492, 503, 504,  
 508, 509, 639, 663, 664, 672,  
 673  
 společensko-materiální pohyb 38,  
 40, 173  
 Starý zákon 341, 401  
 stejnopohlavní (*same-sex*)  
 orientace *viz* homosexualita  
 stoka 547–550, 552, 554, 555  
 stopa  
 akustická 85, 309  
 textová (verbální) 84, 85, 294,  
 302–305, 307, 310  
 vizuální 85, 309, 356  
 struktura 111, 113  
 strukturalismus 170, 459, 492,  
 496, 601  
 marxistický 193  
 struktury zakoušení 44–47, 157,  
 158  
 subjekt 60, 61, 70–73, 295,  
 296, 332, 389–391, 527, 598,  
 629, 630, 638–640, 645, 657,  
 664, 673, 674  
 buržoazní 526, 537, 555  
 kolektivní 44, 45, 194  
 subjektivita 60–62, 73, 166, 332  
 subjekt-objekt 169  
 substance  
 fyzická (*viz též* fyzikální,  
 tělesnost, tělo) 30  
 (nefyzická) 495, 664

subverze 79–82, 294, 322, 599,  
 611, 625  
 superego 660  
 suplement 420, 649, 661, 672  
 surrealismus 120  
 světový názor *viz* vidění světa  
*sweetness and light* 20, 566, 568  
 symbolická ekonomie 674  
 symbolická moc (*srov.* kapitál,  
 symbolický) 82  
 symbolický systém 547, 551  
 symbolično (symbolický řád)  
 15, 421, 444, 627–630,  
 646–648, 655, 656, 661, 662,  
 669, 674  
 synchronní souvislost 80, 336,  
 345, 358  
 šaty (oblečení) 527–529  
 škola Annales 75, 76, 293, 335  
*ta epiktéta* 221  
*ta patróa* 221  
 talit 344  
*techné* 465, 493  
 technologický determinismus 177  
 technologie 181, 182, 463, 466,  
 469, 480–483, 524  
 komunikační (*viz též* médium,  
 technické, médium,  
 materiální, médium,  
 komunikační) 481, 482,  
 495, 499  
 knižní výroby (*viz též* výroba,  
 knižní) 246, 250, 258, 259,  
 276, 277  
 tělesné dole (nižší tělesná sféra)  
 526, 551

tělesnost 90, 174, 333, 334, 525,  
 597, 661  
 tělo (*srov.* tělo Kristovo) 333, 334,  
 495, 525, 527, 531, 532, 550, 551,  
 555, 634, 650, 661  
 buržoazní 551, 552  
 tělo Kristovo (*též* Boží tělo, *viz též*  
 hostie, eucharistie) 340, 341,  
 342–344, 346, 349, 350, 355,  
 356, 363–365, 369, 373  
 teologie 342, 344, 355, 356  
 teorie  
 ekonomická 215–219, 331, 336  
 estetická 172, 611  
 ideologie (*viz též* ideologická  
 kritika) 673–675  
 informace 492, 499  
 komunikace 167, 478, 484, 487,  
 489, 494, 496, 499  
 kritická 116, 163, 381, 419, 459  
 kultury (kulturní teorie) 35,  
 49, 86, 95, 157, 162, 167,  
 168, 208, 299, 419, 502–504,  
 508, 510, 524, 625  
 literární *viz* literární teorie  
 médií (*viz též* mediální studia)  
 459, 465, 469, 505  
 sociální 17, 57, 159, 167, 185,  
 187, 203, 490, 492, 503, 504  
 systémů 492  
 žánrů 184–190  
 text (*viz též* kontext) 84, 87, 88,  
 121–125, 294, 297, 438, 440,  
 656  
 textová analýza 55, 558  
 tiskaři 248, 250, 258, 259  
 topografie města (*viz též* město)  
 534–537, 543, 548, 551, 552

topologie, sociální 14  
 touha 381–384, 389, 390,  
     404–407, 416, 489, 542, 546,  
     610, 629, 639  
 tragédie 187, 188  
 transgrese 523, 525, 620, 660  
 transnacionalita 635  
 transsubjektivita  
     (transindividualita) 44, 45,  
     194–196  
 transsubstanciace (viz eucharistie,  
     reálná přítomnost Krista,  
     hostie, tělo Kristovo) 365, 374  
 transvestitismus (viz též *cross-*  
     *-dressing*) 419, 420, 422  
 trh 221  
     knižní 44, 191, 239, 252–288  
     manželský 217, 221  
     vzdělávací 218–220  
 triáda, hegelovská (viz též  
     ideologie „o sobě“, ideologie  
     „pro sebe“, ideologie „o sobě  
     a pro sebe“) 629, 630, 644,  
     645  
 třetí cesta 640, 641  
 třída  
     dominantní (vládnoucí, viz též  
     dominantní prvky kultury,  
     srov. hegemonie) 216, 217,  
     237, 343  
     pracující (dělnická, viz též  
     chudina) 32, 534, 535, 544,  
     545, 664  
     sociální (společenská) 28, 43,  
     48, 51, 60, 61, 66, 157, 185,  
     196–198, 201, 212, 218–220,  
     225, 227, 230, 312, 315, 333,  
     541, 552, 569, 585, 664–666

třídní boj (třídní antagonismus,  
     srov. antagonismus, sociální)  
     662–666, 672  
 tvoření (tvorba) a produkce  
     130–133, 172, 179, 199–205, 306,  
     316, 446, 485  
 tvořivost (kreativita) 165, 198–205,  
     566  
 emergentní 202, 203  
 tvůrčí činnost viz práce, tvůrčí  
 úběžník perspektivy 392,  
     394–401, 413, 415  
 umělecké dílo (viz též literární  
     dílo) 9, 45, 78, 79, 84, 87, 119,  
     169, 170, 172, 180, 181, 224, 296,  
     305, 309, 384, 462, 494, 503,  
     507, 609, 611, 613  
 umění 169, 171, 172, 179, 306, 332,  
     391, 415, 468, 471, 494, 503,  
     511, 584, 585, 608–610, 612, 615  
     krásná 460, 463–465, 493,  
     494, 503  
     mechanická 179, 460, 466,  
     468, 493  
     svobodná 179, 460, 466, 468,  
     493  
     vysoké (viz též kultura, vysoká)  
     612  
     výtvorná (viz též malířství,  
     srov. obraz, re-prezentace)  
     390, 466  
 univerzální jazyk 479, 480  
 utilitarismus 562, 566, 568, 571, 582  
 utlačované vrstvy (srov. chudina,  
     třída, pracující) 628  
 utopie 381, 525, 640, 641  
 úžas (údiv) 89, 297, 372

vědomí  
     aktuální 46, 47, 197  
     kolektivní 44, 194  
     možné 46, 47, 197  
     společenské 658  
 velká tradice 20  
 velká vyprávění 295, 335  
 velký zápach („the Great Stink“)  
     546  
 venkov (*country*) 158  
*Vermittlung* (viz též  
     zprostředkování) 489  
 vidění světa 46, 47  
 víra (náboženská, srov. doktrína,  
     víra, rituál) 13, 22, 169, 336,  
     341–343, 349, 354, 364, 366,  
     370, 373–375, 546, 644, 645,  
     649, 660  
 víra (věření) 133, 135, 137, 169,  
     224, 292, 363, 368, 427, 445,  
     600, 601, 608, 616, 641, 653,  
     657, 658  
 vlčí muž 547  
 vydavatelský průmysl 248, 251,  
     253, 264, 270–288  
 vydavatelství viz nakladatelství  
 vyjednávání 319–325  
 vypovídání a výpověď 641, 642,  
     665  
 výroba, knižní 246, 250, 254–266,  
     269–288  
 vytěsnění 170, 314, 382, 551, 670,  
     672  
 vzdělávací systém 218–220, 222,  
     236–238  
 western 252

zájem (srov. nezainteresovanost)  
     79, 85, 117, 179, 208, 209, 215,  
     216, 248, 252, 254, 255, 258, 274,  
     289, 305, 316–320, 322, 323,  
     375, 566, 574, 580, 581, 643,  
     646, 656  
     bezzájmový viz  
     nezainteresovanost  
 základna 36, 41, 155, 504  
 zbožní (komoditní) fetišismus  
     528, 644, 645, 653, 657,  
     659–661  
 zkušenost 41, 93  
 značení (signifikace) 28–31, 40,  
     336, 337, 389, 477, 506  
 znak 29, 30, 38, 369, 391, 407, 421,  
     476–480, 491, 492  
 zpola programované vydání 256,  
     257, 262, 263  
 zprostředkování (též *mediace*,  
     *Vermittlung*) 458–460, 486–512  
 způsoby zápisu (*notations*) 176  
 zvláštnost estetická 169  
 zženštilost (srov. femininní  
     [ženský]) 561–563, 567,  
     569–572, 574–578, 580–585,  
     591  
 žánrová literatura 257–258,  
     261–263  
 žánry (literární) 184–190  
 ženské psaní viz femininní  
     diskurz  
 ženský viz femininní  
 židé (Židé) 336, 341, 343, 344,  
     354, 356, 360, 361, 366–373  
 životopis (autobiografie) 73, 117,  
     166, 196, 446

RICHARD MÜLLER – JOSEF ŠEBEK (eds.)

---

## **Texty v oběhu**

### **Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře**

Vydalo Nakladatelství Academia,  
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.,  
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

Grafická úprava PERGAMEN Trnava, s. r. o.  
Obálka Michaela Blažejová  
Odpovědní redaktoři Alena Fialová a Pavel Šidák  
Technická redaktorka Monika Chomiaková

Vydání první, Praha 2014  
Ediční číslo 11306

Sazba Vladimír Fára  
Tisk Těšínská tiskárna, a. s.,  
Štefánikova 1828/2, 737 01 Český Těšín

ISBN 978-80-200-2447-3

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na  
[www.academiaknihy.cz](http://www.academiaknihy.cz)  
[www.academiabooks.com](http://www.academiabooks.com)  
[www.eknihy.academia.cz](http://www.eknihy.academia.cz)