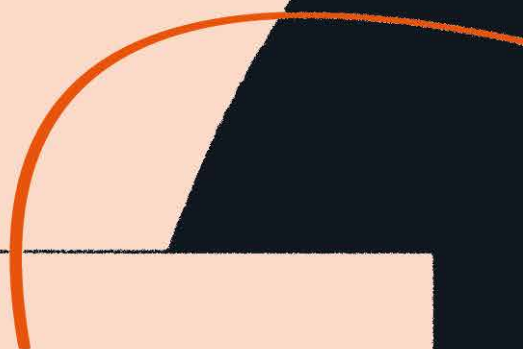
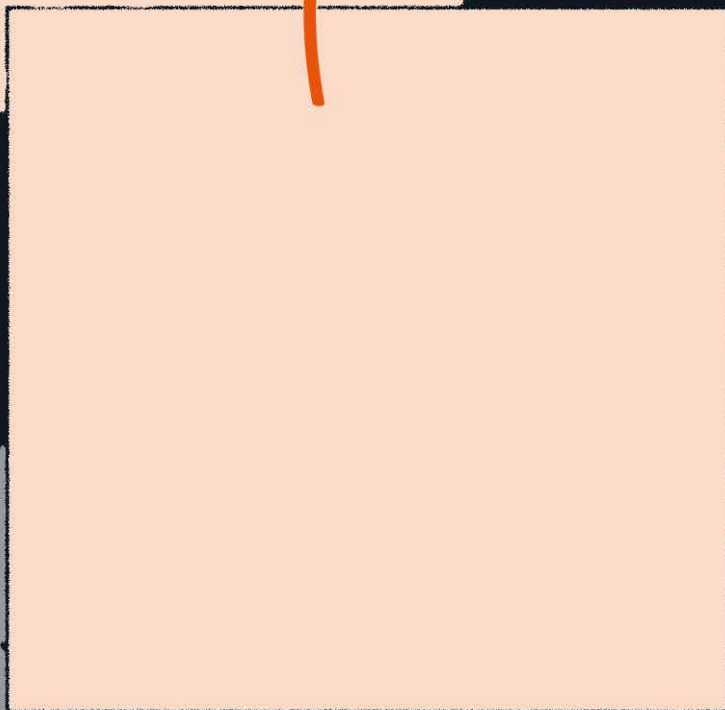


Společenské vědy
a audiovize
Helena Bendová,
Matěj Strnad *(eds.)*





Jmeno: Vaclav Magid
Objednavka: 221356

Nasledujici text vznikl za prispeni editora, grafika, sazece, korektora a mnoha dalsich. Vsichni vam spolecne s autorem dekujeme za zakoupeni teto knihy.

Pokud jste se k textu dostali bez zaplacení a kniha se vám libila, podporte prosim vznik publikace zakoupenim jedne kopie na www.eReading.cz.

Společenské vědy
a audiovize
Helena Bendová,
Matěj Strnad *(eds.)*



Společenské vědy a audiovize
Helena Bendová a Matěj Strnad (eds.)

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Vědecká redakce NAMU:

prof. Dorota Gremlicová, prof. Jan Bernard, prof. Jan Císař

Rukopis recenzovala prof. PhDr. Milena Bartlová, CSc.

Vydání v elektronickém formátu první (podle 1. vydání v tištěné podobě)
Praha 2015

© Akademie múzických umění v Praze, 2014

© Helena Bendová a Matěj Strnad (eds.), 2014

Graphic design© Linda Dostálková, 2014

Translation© František Čermák, Petr Dyrtrt, Jiří Fiala, Ota Friedman, Helena Giordanová, Antonín Handl, Michael Hauser, Miloš Kopal, Oldřich Kuba, Jakub Marek, Miroslav Petříček, Tomáš Pivoda, Martin Pokorný, Stanislav Polášek, Karel Thein, Milan Váňa, Vojtěch Zachník, Štěpán Zbytovský, 2014

Editoři a redakce překladů: Helena Bendová, Matěj Strnad

Konzultanti doslovů: Radim Brázda, Kamil Činátl, Dana Fajmonová, Bohumil Fořt, Josef Fulka, Petra Hanáková, Michael Hauser, Tomáš Marvan, Irena Reifová, Martin Soukup, Csaba Szaló, Miloš Vojtěchovský, Vlastimil Zuska

Jazykové korektury: Jana Křížová

Produkce a licence: Ivana Rybanská, Štěpánka Součková


Redakční spolupráce: Andrea Slováková

ISBN 978-80-7331-346-3 (EPUB)

ISBN 978-80-7331-347-0 (MOBI)

ISBN 978-80-7331-348-7 (PDF)

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze, kde byla podpořena z prostředků vnitřní grantové soutěže FAMU v roce 2014.

Kniha vznikla i díky laskavé podpoře odboru médií a audiovize MŠMT ČR a Státního fondu kultury ČR. 

e-shop: www.namu.cz

Obsah

Helena Bendová, Matěj Strnad——Úvod
7

Ferdinand de Saussure——Předmět lingvistiky a Povaha jazykového znaku
15

Doslov——Ferdinand de Saussure, sémiologie a strukturalismus
34

Sigmund Freud——Něco tísnivého*
41

Doslov——Sigmund Freud a psychoanalýza
72

Frederic Bartlett——Teorie vzpomínání
77

Doslov——Frederic Bartlett, schémata a kognitivní věda
100

Karl Popper——Přehled některých základních problémů
107

Doslov——Karl Popper, metodologie a filozofie vědy
132

Antonio Gramsci——Sešity z vězení, úryvky*
139

Doslov——Antonio Gramsci, ideologie a hegemonie
155

Jan Mukařovský——Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*
161

Doslov——Jan Mukařovský, ruský formalismus a český strukturalismus
193

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer——Kulturní průmysl: osvícenství jako masový podvod*	199
Doslov——Adorno a Horkheimer, kulturní průmysl a frankfurtská škola	225
Maurice Merleau-Ponty——Oko a duch*	231
Doslov——Merleau-Ponty a fenomenologie	258
Louis Althusser——Ideologie a ideologické státní aparáty (Poznámky k výzkumu)*	265
Doslov——Louis Althusser, ideologie, subjekt a státní aparáty	293
Arthur Danto——Umělecká díla a skutečné věci	299
Doslov——Arthur Danto a definice umění	319
Kendall L. Walton——Strach z fikce	325
Doslov——Kendall L. Walton, teorie fikce a emoce recipientů	353
Victor Turner——Rámec, plynutí a reflexe: rituál a drama jakožto veřejná liminalita*	359
Doslov——Victor Turner, rituál, performance a hra	384
Pierre Bourdieu——Úvod ke knize Distinkce: sociální kritika soudnosti	391
Doslov——Pierre Bourdieu a otázka vkusu	402
Michel Foucault——Subjekt a moc	407
Doslov——Michel Foucault, diskurz a archeologie vědění a moci	432

- Janice A. Radwayová——Jak ženy čtou milostné romány:
interakce textu a kontextu
437
Doslov——Janice A. Radwayová, kulturní studia a aktivní recipienti
467
- Hayden White——Otázka vyprávění v současné teorii historie*
473
Doslov——Hayden White, historiografie a teorie
502
- Pierre Nora——Mezi pamětí a historií, problematika míst
509
Doslov——Pierre Nora, místa a podoby kolektivní paměti
539
- Donna Harawayová——Kyborgský manifest:
Věda, technologie a socialistický feminismus*
545
Doslov——Donna Harawayová a posthumanismus kyborgů a opů
578
- Daniel C. Dennett——Já jako narativní těžiště
585
Doslov——Daniel C. Dennett, vědomá mysl a narativní identita
603
- Judith Butlerová——Subjekty pohlaví/genderu/touhy*
609
Doslov——Judith Butlerová a performativní gender
645
- Friedrich Kittler——Počítačový analfabetismus
651
Doslov——Friedrich Kittler a média psaní
669
- Miroslav Petříček——Doslov: Úvod do společenských věd
675

* *krácená verze*

Helena Bendová,
Matěj Strnad
———Úvod

Svět, ve kterém žijeme, je výrazně spoluutvářen audiovizuálními médii: z filmů, televize, počítačových her či videí na internetu z velké míry skládáme svoje povědomí o naší současnosti i minulosti. Obrazy a příběhy z audiovizuálních médií nás, aniž bychom si toho často povšimli, navykají na to, co je normální, excesivní, nepřijatelné, co je dobré a špatné. Audiovize nám přináší zábavu, umělecké zážitky a zároveň i určité praktické dovednosti a znalosti, estetické či sociální normy, role, které uplatňujeme v běžném životě a které spolupůsobí na to, kým jsme či kým bychom chtěli být. Abychom pochopili, jak a proč na nás audiovizuální média působí, jak fungují na estetické, ale také psychologické, filozofické či sociálně-kulturní rovině, nestačí je zkoumat čistě v rámci jich samých, z hlediska jejich vlastní historie, tematiky a formální poetiky.

Tento sborník vychází z myšlenky, že film, televizi a další audiovizuální média můžeme skutečně poznat a prozkoumat pouze v rámci interdisciplinárního výzkumu. Naše úvodní čítanka má proto sloužit jako vstupní seznámení s různými obory humanitních a společenských věd a s rozličnými metodami a koncepty, které tyto obory během posledního století vynalezly a jež mohou být velice produktivní, když je přeneseme z jejich mateřského oboru na pole myšlení o audiovizualitě. Naším poněkud paradoxním cílem bylo sestavit sborník zakladatelských, velmi vlivných textů, potažmo autorů z různých společenskovědních kontextů, které jsou podle nás klíčové pro porozumění audiovizi – aniž by však dané texty audiovizi explicitně tematizovaly či většinou i jen zmiňovaly. Domyšlení toho, jak daný vědecký přístup aplikovat třeba na film či internet, jsme ovšem neoponechali pouze na důmyslném čtenáři, ale pokusili jsme se ony možné spoje mezi společenskovědními koncepty a audiovizí alespoň lehce naznačovat v doslovech za jednotlivými texty.

Vysvětlující doslovy jsme do sborníku umístili také s ohledem na to, že naším cílovým čtenářem není primárně vědec už zběhlý v oborech, jež tu prezentujeme – cílíme naopak spíše na začínající vysokoškolské studenty a obecněji veřejnost, jež má

zájem o sofistikovanější, odbornější způsoby uvažování o společnosti a kultuře, aniž by to ale předpokládalo, že se čtenáři v jednotlivých vědách, jež jsou v tomto sborníku zastoupeny – od psychologie, sociologie, přes literární vědu až třeba po filozofii –, orientují. Náš cíl byl edukativní a popularizační: ukázat na konkrétních příkladech slavných textů, respektive autorů, šíři, pestrost a praktickou užitečnost myšlenek, jež se dodnes používají ve společenských vědách, a inspirovat tak čtenáře k dalšímu samostatnému ponoru hlouběji do jednotlivých témat či oborů. Doslovy se snaží čtenáři usnadnit četbu u textů, kde mu jeho případná prozatímní neobeznámenost s daným vědním oborem a jeho specifickými termíny komplikuje pochopení. Doslovy jednotlivé texty zasazují do historického kontextu, vysvětlují jejich metodu a komplikovanější teze, snaží se vyzdvihnout hlavní klady a inovace daného textu, stejně jako upozornit na možné problémy a omezení, jež v sobě ten který přístup skrývá. Neusilovali jsme o nějaké intelektuálně ambiciózní a originální dovětky – doslovy jsou pojaty spíše jako srozumitelně napsaná encyklopedická hesla a je jen na čtenářích, jestli se rozhodnou doplňovat si četbu i doslovy, nebo je úplně vynechají a pustí se do vlastního dobrodružství interpretace jednotlivých statí. Pro usnadnění pochopení jsme také do textů u odborných či nezvyklých termínů občas vložili vysvětlující poznámky pod čarou.

Výběr podkladů do sborníku, jenž si vzal za úkol představit relativně komplexně vědecké uvažování společenských věd, nebyl samozřejmě lehký. Místo oněch konkrétních dvaceti tří textů, jež jsme nakonec vybrali, by jistě bylo možné zvolit i zcela jiné materiály od jiných autorů, které by přitom stejnému účelu – úvodnímu seznámení s klíčovými společenskovědními koncepty minulého století – posloužily stejně dobře. Pro výběr jednotlivých textů, mezi nimiž jsou samostatné články, ale také kapitoly vyjmuté z knih, jsme si nakonec stanovili celkem osm kritérií:

1. Vybírali jsme převážně zakladatelské, dodnes vlivné texty ze společenských a humanitních věd, které byly a stále jsou využitelné

a inspirativní při myšlení o audiovizi. Náš výběr tak byl významně ovlivněn naším předběžným statistickým průzkumem toho, jaké jsou kořeny současného myšlení a psaní o audiovizuální kultuře, tedy kteří autoři jsou nejčastěji citováni v odborných publikacích.

2. Vzhledem k tomu, že tato čítanka je určena primárně studentům vysokých škol z uměleckých a kulturních oborů zaměřených na audiovizi a širší veřejnosti, je pojata jako vstupní seznámení s širokým rejstříkem interdisciplinárních konceptů a metod. V knize se tak setkávají texty z víceméně všech v tomto kontextu relevantních společenskovědních oborů: estetiky, filozofie, literární vědy, sociologie, gender studies, kulturních studií, psychologie, politologie, lingvistiky a antropologie.

3. Jak už bylo zmíněno, hledány byly texty z věd, které se nezabývají primárně audiovizí – nebrali jsme tedy prvotně v potaz texty z mediálních studií, filmové vědy či herních studií, obecně texty, v nichž jsou přímo analyzovány filmy, televizní pořady, videa atd. Zajímaly nás teorie odjinud, které jsou nicméně přenositelné a využitelné i při analyzování audiovize. (Tři texty nakonec v našem výběru filmy či televizi zmiňují – jedná se o texty Baudrillarda, Waltona a Adorna s Horkheimerem, jejich hlavním tématem jsou vždy nicméně určité obecnější teorie, proto jsme je i tak do sborníku umístili.)

4. Podstatné pro nás bylo, aby vybrané texty představily některé (i když samozřejmě ne všechny) klíčové koncepty humanitních a společenských věd 20. století využitelné pro myšlení o audiovizi – ve sborníku jsou tak články a úryvky z knih, které zavádějí či inovativně aplikují pojmy, jako jsou: subjekt, ideologie, gender, znak, jazyk, instituce, autor, kultura, postmoderna, svět umění, kulturní průmysl, fikce, narace, kognitivní schéma, aktivní recepce atp. (Určitým vodítkem k tomu, jaké pojmy a metody se tento sborník snaží představit, jsou názvy doslovů za jednotlivými texty.) Vedle toho lze na textech nepřímo dokumentovat i mnohé z takzvaných obrátů, jimiž si myšlení minulého století prošlo (obrat k jazyku, obrat k naraci, performativní obrat atd.). Konečně

z hlediska úvodního seznámení pro nás bylo důležité vybrat takové texty, které by sloužily jako příklady velmi různých způsobů myšlení/psaní co do stylu, rétoriky a argumentace (řekněme od analytického, přísně logického psaní např. Poppera až po metaforický, esejistický styl kupř. Baudrillarda).

5. Vzhledem k obrovské šíři možných textů jsme se omezili na ty, jež ovlivnily myšlení posledních dvou desetiletí, a tudíž jsou už o něco starší – jinak řečeno, hledali jsme nikoli současné texty, ale texty staré dvacet a více let.

6. Upřednostňovali jsme takové texty, které navzdory svému vlivu nebyly ještě nikdy přeloženy do češtiny. Celkem 14 z 23 textů tak přinášíme v původním českém překladu. Až na dva texty jde přitom o vůbec první české překlady – výjimkou je text Donny Harawayové, který sice v krácené verzi již vyšel, my jsme si však mohli dovolit mnohem reprezentativnější a rozsáhlejší úryvek, a tak jsme se uchýlili k novému překladu; námi vybrané úryvky ze zápisníků Antonia Gramsciho vyšly jen částečně, proto jsme se i v tomto případě rozhodli pro nový překlad. Zbylé texty již sice někdy někde vyšly, většinou se ale jedná o hůře dostupné články z časopisů apod., proto nám jejich znovuutištění a navíc umístění do komentovaného kontextu takovéto úvodní čítanky připadá také užitečné.

7. Hledali jsme především „primární“ texty přinášející nějaký originální myšlenkový posun, nikoli „následné“ texty, které komentují, shrnují, interpretují teorie někoho jiného.

8. Obecným, i když těžko splnitelným cílem pro nás byla pestrost (konceptů, stylů, vědeckých oborů, národností pisatelů) a zároveň vyváženost (v tom smyslu, aby určitá metoda anebo téma příliš nepřevážily v rámci sborníku nad jinými).

Určitý nedostatek předkládaného sborníku plyne z protínajících se ambicí, které se snaží naplnit – chce být nejen čtenářsky přístupný a přitom relativně komplexní ve své snaze podat co možná pestrý obrázek o společenských vědách, ale zároveň i prakticky dostupný z hlediska rozsahu a objemu knihy a její ceny.

Proto jsme se na některých místech uchýlili ke krácení – většinu textů jsme se snažili udržet v rozsahu zhruba 30 stran. (Výjimkou je text Jeana Baudrillarda, u něhož nám nakladatelství, jež na něj vlastní práva, odmítlo poskytnout svolení ke krácení, proto je text o něco delší než ostatní.) Ke krácení jsme se nicméně snažili přistupovat velmi racionálně a s respektem, texty nemrzačit, ale zprostředkovat, ponechat v nich jejich hlavní myšlenky a logiku argumentace. Rozvažování kladů a záporů takového řešení bylo bolestné a lze jen doufat, že nakonec převáží pozitivní přínos sborníku jakožto pozvánky k dalšímu čtení, myšlení i reflektované tvorbě.

Při výběru textů jsme se snažili být si vědomi svých vlastních determinací, geografického, jazykového i sociálně-politického kontextu naší práce, a proto musíme být s konečným výběrem do značné míry i v tomto ohledu – věčně – nespokojeni. Genderové, jazykové i ideologické nevyváženosti jsme se snažili vystříhat, kritériem výběru však nebyla pouze obecná kvalita, ale i samotný vliv – a ten se často v dějinách, bohužel, odvíjel i od jazyka, rasy, pohlaví a sociálního postavení autorů. Nelze si tedy nevšimnout nepoměru mezi počtem ženských a mužských autorů nebo dominance anglicky, francouzsky a německy psaných textů. Stejně jako jednotlivé texty lze tak i celý sborník a výběr textů číst proti srsti, vypořádávat se ne tolik s tím, co říká, ale co neříká, s jeho bílými místy a klást si otázku po zařazení konkrétního textu s ohledem na to, jak a proč se konstituovala naše současná myšlenková východiska.

Navzdory tomuto sebekritickému upozornění na limity výsledného tvaru sborníku si za jeho podobou stojíme. Texty, které jsme zvolili, nejsou vždy bezchybné, ne vždy se zcela ztotožňujeme s jejich metodou a výslednými tezemi, ale všechny jsou podle nás velice zajímavé a inovativní ve své tvorbě nových konceptů a pohledů na skutečnost. Každý z nich považujeme za užitečný a produktivní při rozpohybování našeho myšlení, i když je to někdy třeba i zásluhou kritického nesouhlasu s některými jeho

myšlenkami. Své doslovy jsme nekoncepovali pouze encyklopedicky, ale i s vědomím nutně subjektivního pohledu, který byl posléze ve vzájemné diskusi korigován. Nabízíme tak úhel, který je – jakkoliv editorsky konsenzuální – pouze jeden z možných. Přáli bychom si proto, aby námi vybrané, redigované a doslovené, respektive ctěnými překladateli a překladatelkami zprostředkované, texty podnítily jak samostatné studium, tak cíleně vedenou a kritickou četbu či pedagogickou práci. K takovému přání nás ostatně motivovalo mnoho jednotlivců i několik institucí, klíčových pro iniciování, podporu i realizaci tohoto sborníku.

Poděkování patří na prvním místě Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (FAMU), na jejíž půdě se obdobně motivovaný kurz pod názvem Úvod do společenských věd už několik let vyučuje a která nám je domácím pracovištěm (konkrétně Centrum audiovizuálních studií). FAMU poskytla velkou část potřebné finanční podpory v rámci svého vnitřního grantu. Vznik knihy byl vedle toho umožněn také díky prostředkům zajištěným granty od Státního fondu kultury a odboru médií a audiovize Ministerstva kultury ČR. Náš dík dále patří Vítu Janečkovi za iniciační myšlenku společenskovědního sborníku, Miroslavu Petříčkovi, Jakubu Vrbovi a Matouši Turkovi za užitečné konzultace, Mileně Bartlové za recenzi celé knihy. O věcnou kontrolu našich doslovů jsme požádali několik odborníků, kteří se na rozdíl od nás na dané vědecké oblasti specializují – za připomínky k doslovům proto děkujeme Radimu Brázdovi, Kamilu Čínátlovi, Daně Fajmonové, Bohumilu Fořtovi, Josefu Fulkovi, Petře Hanákové, Michaelu Hauserovi, Tomáši Marvanovi, Ireně Reifové, Martinu Soukupovi, Csabovi Szalóovi, Miloši Vojtěchovskému a Vlastimilu Zuskovi. V neposlední řadě je pak třeba poděkovat Nakladatelství AMU, v němž tato kniha vznikla. Bez neutuchající povzbudivé energie jeho ředitelky Andrey Slovákové a až detektivní práce produkčního týmu, kterému se podařilo vypátrat a získat práva ke všem námi požadovaným textům, stejně jako bez pečlivé práce jazykové korektorky, grafičky a sazeče, by tato kniha nikdy nevznikla.

Ferdinand de Saussure
———Předmět
lingvistiky a Povaha
jazykového znaku

Ediční poznámka: Z Kursu obecné lingvistiky Ferdinanda de Saussura byly vybrány dva úryvky: třetí kapitola úvodu a první kapitola první části. V textu byly ponechány poznámky, které byly součástí těla textu, tj. zejména poznámky překladatele Jaroslava Čermáka odkazující často ke kritickému, synoptickému vydání Kursu Rudolfem Englerem (kde přehlednější než paginace je Englerův vlastní systém značení, které zachováváme). Pro kompletní znění bohatého poznámkového aparátu odkazujeme čtenáře k českému vydání.

Předmět lingvistiky

1. Jazyk a jeho definice

Co je integrálním a zároveň konkrétním předmětem lingvistiky? Je to otázka obzvláště obtížná a později uvidíme proč. Spokojme se prozatím s tím, že si tuto obtíž budeme uvědomovat.

Jiné vědy pracují s předměty danými předem, které lze pak nazírat z různých hledisek; v naší oblasti nic podobného není. Někdo řekne francouzské slovo *nu* „nahý“: povrchního pozorovatele to bude svádět k tomu, aby v něm viděl konkrétní jazykový předmět. Avšak pozornější zkoumání v něm odhalí postupně tři či čtyři zcela různé věci podle toho, jakým způsobem se nazírá: jako zvuk, jako výraz určité myšlenky, jako ekvivalent latinského *nudum*¹ atd. Předmět ani zdaleka nepředchází hledisku, a dalo by se říci, že je to právě hledisko, které vytváří předmět; nic nám ostatně předem neříká, že jeden ze způsobů nazírání dané otázky druhým předchází nebo nad nimi převažuje.

Kromě toho, ať už přijmeme jakékoli hledisko, ukazuje nám tento jazykový zjev stále dvě navzájem související tváře, z nichž jedna platí jen skrze druhou.² Například:

(1) Slabiky, jež artikuluje, jsou akustické vjemy vnímané uchem, ale tyto zvuky by bez hlasových orgánů neexistovaly; takto existuje například *n* jen díky vzájemnému vztahu mezi těmito dvěma stránkami. Jazyk tudíž nelze redukovat na zvuk ani oddělovat

zvuk od artikulace v ústech; a naproti tomu zase nelze vymezovat pohyby hlasových orgánů a odhlížet přitom od akustického vjemu.

(2) Pripusťme však, že zvuk je něco jednoduchého: dělá pak řeč ten? Nikoliv, je to jen nástroj myšlenky a neexistuje sám pro sebe. A tak se objevuje nová a znepokojivá souvislost: zvuk jako komplexní akusticko-vokální jednotka tvoří s myšlenkou naopak komplexní fyziologickou a mentální jednotku. A to ještě není všechno:

(3) Řeč má stránku individuální a sociální, a jednu si nelze představit bez druhé. Kromě toho:³

(4) Řeč nepřetržitě implikuje zavedený systém i vývoj zároveň, v každém okamžiku je aktuální institucí i produktem minulosti. Na první pohled se zdá velmi jednoduché rozlišit mezi tímto systémem a jeho historií, mezi tím, co je, a tím, co bylo. Ve skutečnosti vztah, který tyto dvě věci sjednocuje, je tak těsný, že je lze stěží oddělit. Byla by tato otázka jednodušší, kdybychom uvažovali o tomto jazykovém jevu v jeho počátcích a kdybychom začínali například studiem řeči dětí? Nikoliv, protože je vážným omylem se domnívat, že problém počátků se v materii řeči liší od problému trvalých podmínek; ze začarovaného kruhu se tak nedostaneme.

A tak, ať už k naší otázce přistupujeme z kterékoli strany, nikde se nám integrální předmět lingvistiky nenabízí. Všude narážíme na toto dilema: buď se zaměříme na jedinou stránku

1 — Ve svých vlastních poznámkách zde de Saussure opět zdůrazňuje tento málo doceňovaný fakt: „Abychom úhrn svých propozic mohli vhodně představit, je třeba se postavit na pevné a určité stanovisko. Přikloníme se však jen k tomu závěru, že připustit do lingvistiky jen jediný fakt definovaný pouze sám sebou je nesprávné...“ – diskusi kolem stanovení faktu a určení hlediska v lingvistice věnoval v této souvislosti de Saussure řadu stránek poznámek, z nichž editoři tu užili jen několik vět. Srov. Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Tome I. fasc. 1, 2. Édition critique par Rudolf Engler. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967, segment 128 N. Pozn. překl.

2 — V nevydaných poznámkách tu de Saussure mluví o tom, že řeč lze zredukovat na pět šest *dualit* či *párů věcí*, zvláště mezi označovaným–označujícím, individuem–sociální masou, jazykem–mluvou, zvukem–artikulací, zvukem–smyslem, stránkou individuální–sociální, jazykem–jeho historií, jazykem mluveným–psaným. Srov. Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 133n. N. Pozn. překl.

3 — De Saussure tu také připomíná v přednáškách fakt různosti jazyka v různém smyslu: jednak se jazyky od sebe liší (v radikálním smyslu) a jednak je diferenciací i v rámci téhož jazyka (v relativním smyslu, zvláště nářeční). Srov. Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 143 R. Pozn. překl.

každého problému a budeme riskovat, že nepostřehneme onu dvojstrannost naznačovanou výše; anebo, budeme-li řeč studovat z více stránek zároveň, se nám předmět lingvistiky bude jevit jako neuspořádaná změť věcí různé povahy a bez vzájemné souvislosti. Budeme-li takto postupovat, otvíráme tím dveře několika vědám jako psychologie, antropologie, normativní gramatika, filologie atd., které jasně odlišujeme od lingvistiky, které by si však díky chybné metodě mohly na řeč dělat nárok jako na jeden ze svých předmětů. Z těchto potíží je podle našeho názoru jediné východisko: *od samého začátku je třeba se stavět na půdu jazyka a chápat ho jako normu všech ostatních manifestací řeči*. Mezi tolikerou dvojdmostí se jazyk jediný zdá ve skutečnosti přístupný autonomní definici a skýtá oporu, která uspokojuje naši mysl.

Co to však jazyk je? Podle našeho názoru se neshoduje s řečí, jejíž je pouze určitou, třebaže nejdůležitější částí. Je zároveň společenským produktem schopnosti řeči a souborem nutných konvencí, přijatých společenským útvarem proto, aby se užití této schopnosti jednotlivci umožnilo. Jako celek je řeč mnohotvárná a různorodá. Zasahuje zároveň do několika oblastí, fyzické, fyziologické a psychické, a náleží přitom jak do oblasti jednotlivce, tak i společnosti. Nedá se zařadit do žádné kategorie lidských faktů, protože nevíme, jak vymezit její jednotu.

Naproti tomu jazyk je celek sám o sobě a princip klasifikace. Jakmile mu mezi fakty řeči přidělíme místo, zavedeme přirozený řád do souboru, který se žádné jiné klasifikaci nepodvoluje.

Proti tomuto principu klasifikace by se mohlo namítnout, že užívání řeči spočívá ve schopnosti, kterou máme od přírody, zatímco jazyk je cosi nabytého a konvenčního, co by mělo být podřízeno přirozenému instinktu, místo aby nad ním mělo vrch.

Je možné odpovědět toto.

Především není dokázáno, že funkce řeči, jak se manifestuje, když mluvíme, je zcela přirozená, to jest, že naše hlasové ústrojí je určeno k mluvení stejně jako naše nohy k chození. Lingvisté v tomto ohledu nejsou ani zdaleka zajedno. Tak například

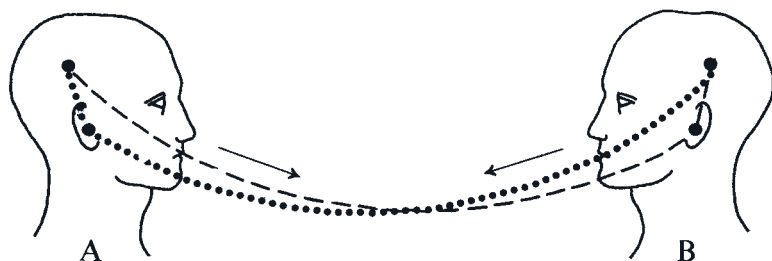
Whitney, který jazyk připodobňuje k jedné z několika společenských institucí, je toho názoru, že svého hlasového ústrojí jako nástroje jazyka užíváme jen náhodou, protože nám to vyhovuje. Lidé by si mohli stejně tak dobře zvolit gesto a místo obrazů akustických užívat obrazů vizuálních. Jeho teze je rozhodně příliš absolutní. Jazyk není společenská instituce podobná jiným ve všech ohledech; mimoto Whitney zachází příliš daleko i v tom, když tvrdí, že naše volba padla na hlasové orgány náhodou, že nám byla svým způsobem přírodou vnucena. Avšak v základním ohledu se zdá, že tento americký lingvista pravdu má: jazyk je konvence a je lhostejné, jaká je povaha dohodnutého znaku. Otázka hlasového ústrojí je tedy v problému řeči sekundární.

Tuto myšlenku by mohla potvrdit i jedna definice toho, co se nazývá *artikulovaná řeč*. V latině *articulus* znamená „článek, člen, pododdělení ve sledu věcí“ a se zřetelem k řeči může artikulace označovat buď členění mluveného řetězu na slabiky, nebo členění řetězu významů na významové jednotky; v tomto smyslu se pak v němčině říká *gegliederte Sprache*, „článkovaná řeč“. Přidržíme-li se tohoto druhého vymezení, můžeme prohlásit, že pro člověka přirozená není mluvená řeč, ale schopnost vytvářet jazyk, tj. systém zřetelných znaků odpovídajících zřetelným idejím. Broca zjistil, že schopnost mluvení je umístěna v třetím mozkovém závitku vlevo vpředu a o jeho zjištění se opíráme výše, když řeči přiřazujeme přirozenou povahu. Víme však, že toto místo je uvedeno do souvislosti se vším, co se k řeči vztahuje, včetně písma. Zdá se, že tato zjištění spolu s pozorováními, k nimž se dospělo u různých forem afázie dané poškozením center lokalizace, naznačují: (1) že různé poruchy ústní řeči jsou vzájemně propletené s poruchami psané řeči stovkami způsobů; že u všech případů i afázie a agrafie je zasažena spíše schopnost evokovat znaky pravidelné řeči nějakým určitým nástrojem, ať už je jakýkoli, než schopnost produkovat ty či ony zvuky nebo psát ty či ony znaky. To vše nás vede k domněnce, že za funkcí různých orgánů existuje obecnější schopnost, která tyto znaky řídí a která je schopností jazykovou

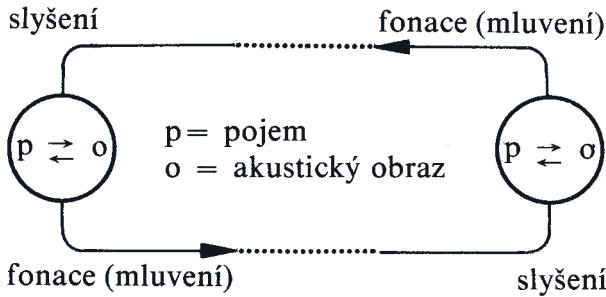
par excellence. A tak dospíváme ke stejnému závěru jako výše.⁴ Pro přiřazení prvního místa ve studiu řeči jazyku můžeme konečně uvést ještě ten argument, že tato schopnost artikulovat slova, ať už přirozená, či nikoliv, se uskutečňuje jen za pomoci nástroje vytvářeného a poskytovaného společenstvím. Není proto žádnou smyšlenkou tvrdit, že jednotu dodává řeči právě jazyk.

2. Místo jazyka ve faktech řeči

K tomu, abychom v úhrnu řeči mohli nalézt sféru, která odpovídá jazyku, musíme se zaměřit na individuální akt, který umožňuje rekonstruovat okruh mluvy. Tento akt předpokládá aspoň dva jedince, což je minimum nutné k tomu, aby tento okruh byl úplný. Uvažujme dvě osoby A a B, které spolu hovoří:



[Výchozí bod okruhu je v mozku jednoho, například A, kde jsou fakta vědomí, která nazýváme pojmy, asociována s reprezentacemi jazykových znaků čili akustickými obrazy sloužícími k jejich vyjadřování. Předpokládejme, že daný pojem vyvolá v mozku odpovídající akustický obraz a tento čistě psychický jev pak je následován fyziologickým procesem: mozek předává fonačním orgánům impuls odpovídající tomuto obrazu. Dále pak se zvukové vlny šíří od úst A k uchu B, což je proces čistě fyzický. A konečně okruh pokračuje v B v obráceném pořadí: z ucha do mozku, což je fyziologický přenos akustického obrazu, a v mozku pak psychická asociace tohoto obrazu s odpovídajícím pojmem. Když pak mluví B, sleduje nový akt – od jeho mozku k mozku A – přesně stejný postup jako první a prochází postupně týmiž fázemi, což si můžeme znázornit takto:]⁵



Tato analýza si nedělá nárok na úplnost; bylo by možné ještě odlišit čistý akustický vjem, identifikaci tohoto vjemu s latentním akustickým obrazem, svalový obraz fonace atd. Zahrnuli jsme jen ty prvky, které jsme považovali za základní, avšak náš náčrt dovoluje jedním rázem odlišit části fyzické (zvukové vlny), fyziologické (fonaci a slyšení) a psychické (verbální obrazy a pojmy). Nejdůležitější je však uvědomit si, že se verbální obraz se zvukem samým neshoduje a že je ve stejné míře psychický jako pojem, který je k němu asociován.

Okruh, který jsme tu znázornili, se dá ještě dělit:

a) na vnější část (vibrace zvuků jdoucích od úst k uchu) a vnitřní část zahrnující vše ostatní

b) na psychickou část a část nepsychickou, přičemž nepsychická zahrnuje stejně tak fyziologické fakty, jejichž sídlem jsou orgány, jako vnější fyzické fakty jednotlivce

c) na aktivní část a část pasivní: vše, co přechází z centra asociace jednoho z mluvících do ucha druhého, je aktivní, a vše, co jde z ucha druhého do jeho centra asociací, je pasivní

V psychické části umístěné v mozku lze konečně nazvat vše, co je aktivní ($p \rightarrow o$), exekutivním, a vše, co je pasivní ($o \rightarrow p$), receptivním.

4 — Z dochovaných poznámek autorových (Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 188) se dozvídáme, že tu de Saussure o schopnosti produkce řeči uvažuje ve spojitosti s afázíí (viz text) a užívá tu přitom i svůj pozdější termín *signologie* (do vydání nepojatý), který nakonec ve prospěch *sémiologie* opustil. Snaha zavést *signologii* vedle *signifiant* (označujícího), *signifié* (označovaného) a *signe* (znaku), zhruba ze stejné doby jako označované a označující, měla pochopitelný cíl celou terminologii sjednotit na jediném základu. Pozn. překl.

5 — Srov. Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 197. Pozn. překl.

Je třeba dodat ještě schopnost asociace a koordinace, která se projevuje, jakmile už nejde o izolované znaky. Právě tato schopnost hraje největší úlohu v organizaci jazyka jako systému. K dobrému pochopení této úlohy je třeba opustit individuální akt, jenž je pouhým zárodkem řeči, a přistoupit k faktu sociálnímu.

Mezi všemi jednotlivci takto řečí spojenými vzniká jisté vyrovnání: všichni reprodukuji – i když ne jistě přesně, ale jen přibližně – tytéž znaky sjednocené s týmiž pojmy.

Jaký je původ této sociální krystalizace? Která z částí tohoto okruhu tu za to může?

Je totiž velmi pravděpodobné, že se jí neúčastní všechny okruhy stejně.⁶

Fyzickou část můžeme zavrhnout rovnou. Když slyšíme mluvit jazykem, který neznáme, vnímáme sice zvuky, ale zůstáváme vně sociálního faktu, protože nerozumíme.

Ani psychická část se tu příliš neúčastní: exekutivní (realizační) stránka zůstává mimo, neboť k jejímu uplatnění nedochází nikdy hromadně. Je vždy individuální a je pod kontrolou jednotlivce; nazveme ji *mluvou*.

Skrze fungování receptivní a koordinativní schopnosti se u mluvčích tvoří vjemy, které jsou zřetelně u všech stejné. Jak lze tento sociální produkt znázornit, aby vynikl jazyk oproštěný od ostatního? Kdybychom mohli obsáhnout úhrn verbálních obrazů uchovávaných u všech jednotlivců, dospěli bychom k sociálnímu svazku, kterým je jazyk vytvářen. Je to zásobnice, kterou praxí své mluvy členové téhož společenství naplňují, je to gramatický systém, který existuje v mozku každého, či přesněji v mozcích souhrnu jednotlivců. Jazyk totiž v žádném z nich není úplný a dokonale existuje jen v mase.

Oddělujeme-li jazyk od mluvy, oddělujeme zároveň i: (1) to, co je u jednotlivce sociálního; (2) to, co je podstatné, od toho, co je podružné a více či méně náhodné.

Jazyk není funkcí mluvčího. Je to produkt, který jedinec registruje pasivně, který nikdy nepředpokládá předchozí záměr

a úvaha o něm přichází na řadu až při provádění klasifikace, o níž bude řeč dál⁷.

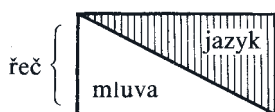
Mluva je naopak individuální akt vůle a inteligence, a je v ní vhodné rozlišovat:

(1) kombinace, jejichž prostřednictvím mluvčí užívá kódu jazyka k vyjádření své vlastní myšlenky; (2) psychickofyziologický mechanismus, jenž mu umožňuje tyto kombinace navenek vyjádřit.

Je třeba dodat, že jsme definovali věci, a nikoliv slova, a stanovené distinkce nejsou tudíž nikterak postiženy jistými nejednoznačnými termíny, které se od jazyka k jazyku nekryjí. Tak například německé *Sprache* znamená jak „jazyk“, tak i „řeč“ a *Rede* odpovídá zhruba „mluvě“, ale přibývá tu ještě zvláštní význam „promluvy“. Latinské *sermo* znamená spíše „řeč“ i „mluvu“, zatímco *lingua* označuje „jazyk“ atd. Žádné slovo neodpovídá přesně žádnému z pojmů, které jsme si upřesnili výše, a proto je každá definice slova marná. Vycházet při definici věcí od slova je tedy metoda špatná.

6 — Geneze pojetí jazyka (langue) prošla řadou fází, v nichž se autor snažil sám sobě ujasnit, zda k jazyku lze najít nějakou analogii jinde, srov. i jeho vlastní poznámky, jež následují. Vrhá to i zvláštní světlo na arbitrárnost, o níž se u znaku tolik diskutovalo a diskutuje. „Existuje v úhrnu známých věcí něco, co by se dalo k jazyku přesně přirovnat? – Je třeba hned zkrájat poznamenat, že tato rozhodně obtížná otázka by pro nás nijak neměla mít ten vágní smysl, který má pro všechny ty, kteří se jí snažili rozřešit, aniž by aspoň jednou předběžně řekli, co si o samotném jazyce myslí. – Z našeho hlediska tato otázka přechází v nutnost se ptát na cosi zcela odlišného od toho všeho, co by se jí dalo chápat. Přechází v nutnost se ptát, zda existuje něco, nějaký lidský a společenský fakt, co by bylo konvenční; nějaký fakt společenského života, který je zredukovatelný na takovou formuli, jež by byla v libovolný moment, kdy se k ní uchylujeme, (1) konvenční, a tedy arbitrární, zcela zbavená přirozeného vztahu ke svému objektu a se zřetelem k němu absolutně nezávislá a bez zákonitosti; (2) sám o sobě není tento produkt vzhledem k tomu, co v tomto směru předcházelo, arbitrární a nezávislý. (A) Život skrze společnost, (B) život vnitřní. – Je tudíž třeba dodat, (3) že tato věc nesmí být přetřžitá, ani v rozmezí čtyřiašedesáti hodin, a že každý její prvek je za tuto dobu nesčetněkrát opakován...“ Srov. Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Tome II: fasc. 4. Édition critique par Rudolf Engler. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1974, segment 3296. Pozn. překl.

7 — Editoři tu vynechali vlastní autorovo schéma (Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 244 D–S–J–C). Pozn. překl.



Shrňme si tedy charakteristiky jazyka:

1. Je to dobře vymezený objekt v různorodém souboru faktů řeči. Lze ho lokalizovat do určité části okruhu, ve které se auditivní obraz počíná asociovat s určitým pojmem. Je sociální částí řeči, vnější vůči jednotlivci, jenž ho sám o sobě nemůže ani vytvářet, ani modifikovat. Existuje jen díky určité předchozí úmluvě mezi členy společenství. Jednotlivec naproti tomu musí projít učením, má-li poznat jeho funkci; dítě si ho osvojuje postupně. Je to cosi tak výrazného, že i člověk zbavený možnosti užívání mluvy si jazyk zachovává, pokud rozumí vokálními znakům, které slyší.

2. Na rozdíl od mluvy je jazyk objekt, který lze studovat odděleně. Mrtvými jazyky již nemluvíme, ale jejich jazykový organismus si můžeme osvojit velmi snadno. Věda o jazyce se bez jiných prvků řeči může nejenom obejít, ba není ani možná, jsou-li tyto jiné prvky do ní přimíšeny.

3. Zatímco řeč je různorodá, je takto vymezený jazyk stejnorodý: je to systém znaků, v němž to nejpodstatnější je jednota smyslu a akustického obrazu, a v němž obě části znaku jsou ve stejné míře psychické povahy.

4. Jazyk není konkrétním objektem o nic méně než mluva, což je velkou výhodou při jeho studiu. I když jsou jazykové znaky v podstatě psychické, nejsou abstraktní; asociace utvrzované kolektivním konsenzem, jejichž souhrn tvoří jazyk, jsou realitami, které mají své sídlo v mozku. Kromě toho jsou znaky jazyka tak říkajíc hmatatelné a písmo je může fixovat v konvenčních obrazech, zatímco akty mluvy by ve všech detailech bylo nemožné fotografovat. Vyslovení i sebekratšího slova představuje velké množství svalových pohybů, jež je nesmírně obtížné rozpoznat a znázornit. Naproti tomu v jazyce je pouze akustický obraz a ten lze přeložit stálým vizuálním obrazem. Neboť odhlédneme-li od tohoto množství pohybů, kterých je třeba k realizaci akustického obrazu v mluvě, uvidíme, že žádný akustický obraz není nic jiného než úhrn omezeného počtu prvků čili fonémů, které lze zase evokovat odpovídajícím počtem znaků v písmu. A právě tato možnost

fixovat věci týkající se jazyka způsobuje, že ho slovník a gramatika mohou zobrazovat věrně, neboť jazyk je zásobnice akustických obrazů a písmo je konkrétní formou⁸ těchto obrazů.

3. Místo jazyka v lidských faktech, sémiologie
Tyto rysy jazyka nám odkrývají ještě jeden další a důležitější. Jazyk, takto vymezený v souboru faktů řeči, lze řadit mezi lidské fakty, zatímco řeč nelze.

Viděli jsme tedy, že jazyk je sociální instituce; řadou rysů se však od jiných, tj. politických, právních a dalších institucí liší.⁹ Abychom porozuměli jeho zvláštní povaze, je třeba sem zahrnout celý nový řád faktů.

Jazyk je znakový systém vyjadřující ideje, a je tak srovnatelný s písmem, abecedou hluchoněmých, symbolickými rituály, zdvořilostními formami, vojenskými signály atd. Je však z těchto systémů nejdůležitější.

Lze si tedy představit vědu, která studuje život znaků v životě společnosti. Tvořila by část sociální psychologie a v důsledku toho i obecné psychologie; nazveme ji sémiologie¹⁰ (z řeckého *sēmeion* „znak“). Ukázala by nám, z čeho sestávají znaky a které zákony je řídí. Protože zatím neexistuje, nelze říci, čím bude; má však právo na existenci a její místo je již předem vytyčené. Lingvistika je pouze částí této obecné vědy a zákony objevené sémiologií bude možné uplatnit i na lingvistiku. Ta se tak ocitne v oblasti jasně vymezené v souboru lidských faktů.

8 — Engler tento odstavec považuje za méně jasný. Má za to, že de Saussure snad chtěl především říci to, že akustický obraz umožňuje slovo skrze fonaci realizovat okamžitě, i když na to popis artikulačních pohybů neukazuje. Srov. Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 263. Pozn. překl.

9 — V přednáškách de Saussure vztah jazyka a dalších společenských institucí různě rozváděl, srov.: „Ale tyto instituce se týkají jen určitých jedinců v určitých okamžicích. Žádná jiná než jazyk však není určena všem a nevyžaduje, aby se jí každý účastnil a měl na ni vliv. Většinu institucí lze zkorigovat a pozměnit promyšleným a vědomým zásahem. U jazyka to možné není, ani pro akademie.“ Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 273 D. Pozn. překl.

10 — Je třeba se vyhnout směšování *sémiologie* se *sémantikou*, která studuje změny významů a které de Saussure soustavný výklad nevěnoval. Pozn. ed. *Kursu*, tj. Ch. Bally a A. Sechehaye.

Na psychologovi je, aby určil přesné místo sémiologie;¹¹ úkolem lingvisty je definovat to, co tvoří z jazyka v souboru sémiologických faktů zvláštní systém. K této otázce se vrátíme později; zatím si zapamatujme jedno: jestliže jsme teď poprvé mohli lingvistice přiřadit místo mezi vědami, pak jen proto, že jsme ji uvedli do souvislosti se sémiologií.

Proč není dosud sémiologie uznána za autonomní vědu se svým vlastním předmětem jako všechny ostatní vědy? Bloudíme tu v kruhu: na jedné straně není pro pochopení povahy tohoto sémiologického problému nic vhodnějšího než jazyk, na druhé straně však je pro jeho správnou formulaci třeba studovat jazyk sám o sobě. Dosud byl jazyk totiž téměř vždy pojímán v souvislosti s něčím jiným, z jiných hledisek.

Především existuje povrchní představa široké veřejnosti: vidí v jazyku pouhou nomenklaturu, což brání jakémukoli zkoumání jeho skutečné povahy.

Dále je tu hledisko psychologa, který se zabývá mechanismem znaku u individua; je to metoda nejsnadnější, ale nevede dále než k individuálnímu provedení a nepostihuje znak, který je svou podstatou sociální.

Anebo, i když si uvědomíme, že znak je třeba ze sociálního hlediska studovat, můžeme si všimat – víceméně v závislosti na své vůli – jen těch rysů jazyka, které ho spojují s ostatními institucemi. Takovým způsobem svůj cíl mineme a zanedbáme charakteristiky, které patří pouze sémiologickým systémům obecně a jazyku zvlášť. Podstatnou vlastností znaku, jež se však na první pohled jeví nejméně zřetelně, je totiž to, že se vždy do určité míry vymyká vůli jednotlivce i společnosti.

Tak se tato vlastnost projevuje zřetelně až v jazyce, manifestuje se však ve věcech, které se studují nejméně, a v důsledku toho si pak nutnost či zvláštní užitečnost sémiologické vědy dobře neuvědomujeme. My však naopak tento jazykový problém chápeme jako především sémiologický, a všechny naše vývody vděčí za svůj význam tomuto důležitému faktu. Chceme-li odhalit

pravou povahu jazyka, musíme se především chopit toho, co má společného se všemi ostatními systémy téhož řádu, a jazykové faktory, které se na první pohled jeví velmi důležité (například funkce hlasového ústrojí), stačí uvažovat až v druhé řadě, pokud neslouží k rozlišení jazyka od jiných systémů. Touto cestou tento jazykový problém nejenom objasníme, ale při uvažování o rituálech, zvycích atd. jako znacích vyvstanou tyto fakty, jak doufáme, v novém světle a vyvolají potřebu je zahrnout do sémiologie a vykládat je skrze zákony této vědy.

[..]

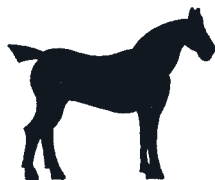
Povaha jazykového znaku

1. Znak, označované, označující

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



: ARBOR



: EQUOS

atd.

atd.

Takovéto pojetí lze v řadě ohledů kritizovat. Předpokládá hotové ideje existující ještě před slovy; neříká nám, zda určité jméno je vokální, či psychické povahy, protože takové latinské *arbor* „strom“ lze uvažovat jak z toho, tak i onoho hlediska; a konečně

11 — Srov. Naville, Adrien. *Classification des science*. Genève: H. Georg, 1888, s. 104.

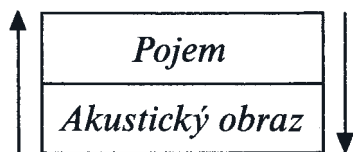
naznačuje, že spojení sjednocující jméno s věcí je zcela jednoduchá operace, což není ani zdaleka pravda. Avšak i tento prostoduchý pohled nás může přiblížit k pravdě tím, že nám ukáže, že jazyková jednotka je cosi dvojitého, vzniklého sblížením dvou termínů.

Při uvažování o okruhu mluvy jsme na s. 18 viděli, že oba termíny zahrnuté v jazykovém znaku jsou psychické a v našem mozku jsou sjednocovány asociativním svazkem. Toto podtrhujeme.

Jazykový znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz.¹² Akustický obraz není materiální zvuk, něco čistě fyzického, ale psychický otisk tohoto zvuku, reprezentace, o které nám poskytují svědectví naše smysly; je smyslový, a nazveme-li ho tu a tam „materiálním“, pak jen v tomto smyslu a v protikladu k druhému termínu této asociace, pojmu, jenž je obecně abstraktnější.

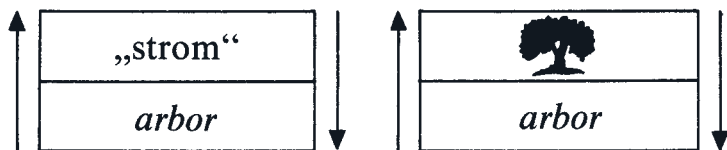
Psychická povaha našich akustických obrazů¹³ vyvstává, když pozorujeme svou vlastní řeč. Můžeme mluvit sami se sebou nebo si v duchu přeříkávat veršovaný úryvek bez pohybu rtů či jazyka. Protože slova jazyka jsou pro nás akustické obrazy, nelze ve výkladu hovořit o „fonémech“, z nichž jsou složena. Tento termín, který implikuje představu vokální činnosti, lze uplatnit pouze na mluvené slovo, na realizaci vnitřního obrazu v projevu. Tomuto nedorozumění se můžeme vyhnout, budeme-li mluvit o zvucích¹⁴ a slabikách slova, a budeme-li si pamatovat, že jde přitom o akustický obraz.

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



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

jazykem se nám jeví odpovídajícími realitě a jakákoli jiná, jež by nás mohla napadat, zavrhneme.



Tato definice klade důležitou terminologickou otázku. *Znakem*¹⁵ nazýváme kombinaci pojmu a akustického obrazu, avšak v běžném úzu tento termín obecně označuje akustický obraz sám, například slovo (*arbor* atd.). Zapomíná se na to, že když *arbor* nazýváme znakově, je to jen proto, že v sobě nese pojem „stromu“, stejně jako představa smyslové stránky implikuje představu celku.

Tato nejednoznačnost mizí, označíme-li všechny tři pojmy zde přítomné názvy, které se vzájemně předpokládají a zároveň spolu tvoří protiklad.¹⁶

12 — Termín akustický obraz se snad může zdát příliš úzký, protože vedle reprezentace hlásek slova jde i o reprezentaci jeho artikulace, o svalový obraz fonacního aktu. Pro F de Saussura je však jazyk hlavně zásobnice, cosi obdrženého zvnějšku. Akustický obraz je především přirozená reprezentace slova jakožto faktu virtuálního jazyka stojícího mimo jeho jakoukoli realizaci v mluvě. Tak se může motorický aspekt implikovat, nebo může aspoň vůči akustickému obrazu zaujímat vedlejší místo. Pozn. ed. *Kursu*, tj. Ch. Bally a A. Sechehaye.

13 — Pojetí znaku jako akustického obrazu, a tedy označujícího (v soudobé terminologii *pojetí unilaterální*), je běžné především v autorových vlastních poznámkách k přednáškám a občas se vyskytuje i v jednotlivých kurzech. Před zavedením novější distinkce a pohledu na znak jako na arbitrární vztah mezi označujícím a označovaným (v soudobé terminologii *pojetí bilaterální*) však váhal, srov.: „Přiznám se, že nemohu rozřešit jednu otázku, a to, jak si udělat jasno v tomto ohledu: Máme znakově nazývat celek, kombinaci pojmu a obrazu? Anebo lze znakově nazývat sám akustický obraz, materiálnější polovinu? Nicméně nazývá-li se znakově *arbor*, pak vždy jen potud, pokud nese pojem. Bylo by třeba mít k dispozici dvě odlišná slova.“ Třetí autorovo pojetí znaku se do přednášek nedostalo: znak jako jakákoli materiální věc (entita), kterou asociujeme s jinými, tj. která má určitý smysl (Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 1111–1114 J). K zdánlivému rozporu mezi obojím pojetím, tj. prvním a druhým, nechtěně přispěl de Saussure sám, a to nikoli v důsledku vývoje svých názorů, ale přirozeným odklonem svého zájmu o označované jako lingvistice zcela vnější, především z důvodů arbitrárnosti. Pozn. překl.

14 — Výraz *son* francouzského originálu tu (a ovšem i jinde) může česky znamenat *zvuk* nebo *hlásku*. Protože francouzština terminologicky nerozlišuje, je někdy rozpoznání přesného smyslu obtížné. Pozn. překl.

15 — De Saussure užíval dlouho místo znaku (*signe*) termínu *sém* (*sème*) a občas i označení *termín* (*terme*). Sému, tj. konvenčnímu znaku (i nevakálnímu), jak vysvětluje z jeho poznámek, přiznával jednu dobu proti *znaku* dokonce tu výhodu, že nemůže být gestem, tj. *aposém* (*aposème*) a pro sém chápaný systémově, tj. ve vztazích k systému, výraz *parasém* (*parasème*). Srov. Saussure, F de, *cit. 6 / op. cit.*, seg. 3310n. Pozn. překl.

16 — Saussure, F de, *cit. 1 / op. cit.*, seg. 1115. Pozn. překl.

Navrhujeme zachovat slovo *znak* pro označení celku a nahradit *pojem* a *akustický obraz* termíny *označované* a *označující*; ty mají tu výhodu, že označují protiklad, který je jednak odlišuje od sebe a jednak od celku, jehož jsou částmi. Pokud jde o *znak*, spokojujeme se jím proto, že nevíme, čím ho nahradit, ježto obvyklý jazyk jiný termín nenabízí.

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

2. První princip: arbitrárnost znaku

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

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

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

Poznamenejme stranou: až bude sémiologie zorganizována, bude si muset položit otázku, zda jí právem patří výrazové mody spočívající na zcela přirozených znacích, jako je pantomima. A i za předpokladu, že je přijme, bude jejím hlavním předmětem stále souhrn systémů založených na arbitrárnosti znaku. Ve skutečnosti spočívá v zásadě každý výrazový prostředek, přijímaný

určitou společností, na kolektivním zvyku nebo – a to je totéž – na konvenci. Například ani zdvořilostní znaky, často obdařené jistou přirozenou expresivitou (vzpomeňme si na Číňana, který svého císaře zdraví tak, že devětkrát padne tváří až k zemi), nejsou o nic méně vázány určitým pravidlem; právě toto pravidlo, a ne jejich vnitřní hodnota, nás nutí, abychom je užívali. Lze proto říci, že zcela arbitrární znaky realizují ideál sémiologického procesu lépe než jiné, a proto jazyk, nejkomplexnější a nejrozšířenější z výrazových systémů, je také ze všech nejcharakterističtější. V tomto smyslu se lingvistika může stát obecným vzorem celé sémiologie, třebaže jazyk je jen jeden určitý systém z mnoha.

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

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

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

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

dnešního znění či spíše znění, které jim připisujeme, je náhodným výsledkem fonetického vývoje.

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

2. *Zvolání*,¹⁷ těsně spjatá s *onomatopoeii*, mohou opravňovat k obdobným poznámkám a naši argumentaci neohrožují. Mohou svádět k tomu, že v nich budeme vidět spontánní vyjádření reality, diktovaná tak říkajíc přírodou. Většině z nich však můžeme nutný svazek mezi označovaným a označujícím upřít. Stačí v tomto ohledu porovnat dva jazyky, abychom pochopili, nakolik se tyto výrazy z jednoho jazyka do druhého mění (například francouzské *aïe!* „au“ odpovídá německému *au!*). Víme také, že mnohá zvolání vznikla z určitého smyslu slov (srov. francouzské *diable!* „k čertu!“ /*diable* = čert/, *mordieu!* „mordyjé!“ = *mort Dieu* „smrt boha“ atd.). Shrňme-li, *onomatopoeia* a *zvolání* jsou důležitá až druhotně a jejich symbolický původ je zčásti sporný.

3. Druhý princip: Lineární povaha označujícího
Označující je svou povahou auditivní a probíhá pouze v čase, od něhož přebírá tyto charakteristiky:

a) *představuje určitý rozsah* a

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

Tento princip je zřejmý, zdá se však, že jsme jeho zformulování až dosud vždy zanedbávali, bezpochyby proto, že jsme ho shledávali

příliš prostým. Přesto je však základní a jeho důsledky jsou nedozírné; svou důležitostí se vyrovná prvnímu zákonu. Závisí na něm veškerý mechanismus jazyka. Proti vizuálním označujícím (například námořním signálům), která mohou vést ke komplikacím hned v několika dimenzích současně, mají akustická označující k dispozici pouze linii časovou;¹⁸ jejich prvky se představují jeden po druhém, tvoří řetěz. Tento jejich charakter se okamžitě projeví, jakmile je zachytíme písmem a následnost v čase nahradíme prostorovou linií grafických znaků.

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

Překlad František Čermák

Přeloženo z: Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique préparée par Tullio de Mauro.

Paris: Payot, 1972. [1. vydání: Lausanne, Paris: Payot, 1916.]

Česky in: Týž. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007.

© František Čermák

17 — Ze souvislosti je zřejmé, že autor zde mluví především o interjekcích. Pozn. překl.

18 — Starší autorův termín pro lineárnost, jak vysvítá ze zanechaných poznámek, byl *uni-spatialité*, „jednoprostorovost“ (Saussure, F de, *cit. 6 / op. cit.*, seg. 3317.2). Pozn. překl.

Doslov——Ferdinand
de Saussure, sémiologie
a strukturalismus

Kurs obecné lingvistiky není v pravém slova smyslu textem švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura (1857–1913), ale jde o kompilát poznámek frekventantů jeho tří lingvistických kurzů z let 1907–1911. Editoři jednotlivých vydání *Kurs* postupně redigovali a komentovali s tím, jak se objevovaly edice samostatných poznámek z jednotlivých *Kursů* a konečně i původní de Saussurovy poznámky k přednáškám. Zásadním se stal především komentář Tuilla de Maura, jenž je přetištěn i v českém vydání.

Vybrané úryvky by měly stručně reprezentovat obě základní témata, jimž se *Kurs* věnuje: tedy lingvistiku a rodící se sémiologii. Sémiologie, tj. věda o povaze znaků, vychází z potřeby zobecnit nauku o jazyce, de Saussure tedy sémiologii lingvistiky nadřazuje. Samotný jazykozpytný rozměr *Kursu* ale není vhodné opomíjet. Sémiologie se vztahuje k de Saussurovu – lingvisty spíše odmítanému – „synchronnímu“ přístupu, který při studiu jazyka či jakéhokoli fenoménu nebere ohled na historický vývoj a zkoumá ho jako jeden „současný“ celek (de Saussure uvádí příklad šachové partie, kdy pro pochopení aktuální situace na šachovnici nemusíme být obeznámeni s předchozím vývojem konkrétní hry – stačí nám znát pravidla šachu). Podstatná část *Kursu* se však věnuje i historické (tedy „diachronní“) lingvistice, vztahu mezi mluvenou řečí a psaním, otázkám dialektu a jeho zeměpisné dimenzi (geografická lingvistika). Nastolená sémiologická východiska jsou de Saussurovi do velké míry pomůckou k rozvoji vlastních lingvistických témat a zároveň je lingvistické pozadí jeho znakové teorie jasně vidět při srovnání se zastáncem jiného přístupu ke studiu znaků, jeho současníkem, americkým logikem Charlesem Sandersem Peircem (1839–1914). De Saussure sice vynalézá „sémiologii“ a Peirce rozvíjí „sémiotiku“, v dnešní době jsou ovšem tato slova vnímána většinou jako synonyma.

Co je však znak z hlediska těchto dvou (původně lehce odlišných) nauk? De Saussurův znak je vždy podmíněn vztahy ke znakům ostatním a potažmo k celku jazyka, v rámci něhož je existence znaku vůbec možná. Konkrétní „řeč“ či „promluva“

nemohou existovat bez celkové struktury „jazyka“, kterou aktualizují – významy slov jsou dány pouze diferenčně, ve vztahu ke slovům jiným, mají *směnnou*, nikoliv absolutní hodnotu. De Saussure se soustředí zejména na lingvistické a verbální hledisko, znak pro něj snoubí „označované“ (představu, pojem, mentální obraz) i „označující“ (slovo, akustický obraz obrazu mentálního) do bezprecedentní jednoty – jednou ze zcela zásadních tezí je nepůvodnost jednoho ve druhém. Znaky jsou udržovány pomocí úzu a jsou arbitrární, nemotivované, protože například mezi slovem *pes* a skutečným psem není žádná podobnost, žádná přímá souvislost – slovo „pes“, respektive „dog“ nebo „der Hund“, označuje psa na základě společensky přijímané konvence. Současně to však neznamená, že by naše představa „psa“ samotné slovo „pes“ předcházela, tak jako by tomu bylo například v platónském světě idejí – označovaný a označované existují současně a jen díky sobě; pokud bychom nedisponovali slovem „pes“, sestával by náš svět pouze z nediferencované množiny vlků. Obecný význam této – zde velmi zjednodušené – duální povahy jazykového znaku nás vede zejména k nahlédnutí vlivu, jaký má jazyk nejen na možnost *popisu*, ale samotného *vnímání* světa.

Peirce na rozdíl od de Saussura vychází zejména z logiky a filozofie, znakový systém mu slouží obecněji ke zkoumání procesu poznávání a konstrukce významů. Ve svých pracích znak definuje mnohokrát a proměnlivě, povětšinou však velmi široce, jak je tomu i v jeho asi nejslavnější definici, že „znak je něco, co pro někoho něco zastupuje“. Peircův přístup se tak může hodit pro zkoumání i jiných typů znaků a komunikace, než jsou ty primárně jazykové, verbální. Široce uplatnitelná je pro tyto účely zejména jeho triadická typologie znaků, rozlišující je dle vazeb k označovanému předmětu. Peirce tak hovoří o znaku ikonickém (vázaném k předmětu pomocí podobnosti či analogie), indexálním (vázaném pomocí odkazu či stopy) a symbolickém (svázaném pouze konvencí – takové znaky lze ztotožnit s de Saussurovými znaky jazykovými).

Sémiologie během 20. století hrála a dodnes hraje významnou roli ve zkoumání jazyka a kulturní komunikace vůbec. V praktickém ohledu lze využít de Saussurův, respektive Peircův aparát k „sémiologické analýze“ kulturních kódů, mediálních sdělení či konkrétních filmových děl a způsobů, jakými tyto pracují s významy, symboly či ideologií. Konkrétně pak sémiologie filmu, rozvíjená výrazně Christianem Metzem či Umbertem Ecem, může kritikovi poskytnout analytické nástroje a slovník pro rozbor toho, co film „říká“ a především „jak“. Pohled na dílo jako soustavu znaků tak umožňuje vyhnout se tradičním hodnotícím a/nebo estetickým kritériím. Ve své nejvíce elaborované a zároveň nejspekulativnější podobě se filmová sémiologie také snažila postihnout, respektive zkonstruovat samostatnou gramatiku filmové řeči. Sémiotické myšlení pak ve vztahu k vizuálnímu umění obecně legitimizovalo re-prezentace světa jako plnohodnotné výrazové kódy, vyvrátilo jejich často zmiňovaný status jakožto „derivátů skutečností“ tím, že samotnou „skutečnost“ vidělo jako inherentně „znakovou“ (viz popis duálního charakteru znaku výše). Ferdinand de Saussure je zároveň oprávněně považován za předchůdce jednoho z nejpodstatnějších myšlenkových proudů 20. století, strukturalismu. Strukturalismus v mnohém ze sémiologie vychází a v lecčems s ní splývá, jde ale o více než metodu – je to celé myšlenkové paradigma a setkat se s ním lze v mnohých vědách, jeho stopy se jasně otiskly i do velké části textů přítomných v tomto sborníku. Sama de Saussurova lingvistika ostatně bývá označována jako strukturální – ačkoli samotný výraz „struktura“ zaznívá v *Kursu* jen velmi sporadicky, to, co jej charakterizuje, je pohled na jazyk jako systém. Rozvíjení de Saussurových tezí i jejich kritice se věnoval mimo jiné i tzv. Pražský lingvistický kroužek (srov. doslov k textu Jana Mukařovského na s. 192).

Cesta od sémiologie ke strukturalismu bývá ovšem spojována zejména s francouzským antropologem Claudem Lévi-Straussem, který na mýty a celou antropologickou látku pohlédl jako na jazyk, respektive předznamenal zkoumání společenských fenoménů

z jejich strukturálního hlediska a jejich redukci či přeměnu na jazyk, systém znaků nabízející se podobným typům analýzy. Mýty jsou podle Lévi-Strausse podobně jako jazyk vědomě nereflektované (lze jen těžko aktivně hovořit a zároveň myslet na veškerý strukturální základ toho, co dělá naši promluvu srozumitelnou) – přesto sdílejí podobný strukturní základ, který veškeré jednotlivé rituály a vyprávění spojuje (tak jako každá konkrétní promluva má svůj kořen v jazyce). I díky tomu je lze analyzovat podobným způsobem, jako de Saussure naznačuje u verbálních projevů: lze je strukturovat pomocí binárních opozic a vyvozovat jejich význam ze vzájemných vztahů jejich jednotlivých prvků, *mytémů*. Lévi-Straussův projekt měl i určitou de-kolonizační, politickou dimenzi, například přijetím synchronního přístupu (viz s. 536 tohoto sborníku – text Haydena Whitea) jasně zavrhl nahlížení na jiné kultury coby *primitivní* a zamrzlé v čase (a tedy ve vývoji).

Představa kulturních fenoménů strukturovaných po vzoru jazyka, tedy srozumitelných jen díky vzájemné rozdílnosti a vzájemným vztahům, ovlivnila vedle antropologie i literární teorii (zkoumající takto narativní struktury i žánrové klíče) či studium komunikace, včetně té vizuální. Svou analýzou časopisecké či reklamní vizuality tak kupříkladu Roland Barthes odhaloval povahu mýtů současné společnosti a především jejich samotnou přítomnost ve zdánlivě odmytizovaném světě.

De Saussurovy myšlenky se ve francouzském intelektuálním prostředí až do začátku šedesátých let šířily především zprostředkovaně (vzhledem k charakteru *Kursu*, který sám je derivátem, by se dalo hovořit o zprostředkování *z třetí ruky*). Během padesátých a šedesátých let hraje v pracích různých oborů ovšem strukturalistický přístup nezastupitelnou úlohu. Od sedmdesátých let však mnozí ze strukturalistů plynule přechází pod hlavičku poststrukturalismu. V něm již rozvolňují některé aspekty klasického strukturalismu, jako je např. důraz na synchronní pohled na jevy (kritizovaný pro svou ahistoričnost), univerzální platnost binárních opozic nebo primát verbálního jazyka nad psaným projevem.

Redukce kulturních fenoménů na jazyk se tak krom jiného posouvá směrem k *textu*, což umožňuje lépe aplikovat některé z postupů i na primárně ne-jazykové kulturní manifestace (odtud „čtení filmu“). Zároveň se začíná opět více dopřávat sluchu sociálním, politickým a mocenským otázkám našeho světa, které strukturalismus svou pozitivistickou abstrakcí spíše ignoroval. Konečně je pak s přicházející dekonstrukcí a postmodernou zpochybňována i zdánlivě logická a jednoznačná struktura jazyka, předznamenávající naše jen iluzorně srozumitelné a neproblematické *promluvy*. Přesto lze i ve většině poststrukturalistických myšlenek stále slyšet ozvěny de Saussurova *Kursu*, tlumočené nejprve jeho studenty, poté Claudem Lévi-Straussem a potažmo i celou jednou linií myšlení 20. století.

-ms-

Doporučená četba:

- — Černý, Jiří. *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia, 1996.
- — Deleuze, Gilles. *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* Bratislava: Archa, 1993.
- — Hawkes, Terence. *Štrukturalizmus a sémiotika*. Brno: Host, 1999.
- — Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, štruktúra, vyprávění: Výbor z prací francouzského štrukturalizmu*. Brno: Host, 2002.
- — Lévi-Strauss, Claude. *Štrukturální antropologie*. Praha: Argo, 2006.
- — Michalovič, Petr; Zuska, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Akademie múzických umění, 2009.

Sigmund Freud
——Něco tísnivého

Ediční poznámka: Byly vypuštěny slovníkové pasáže, pomocí kterých Freud demonstruje ambivalentní významy uvnitř klíčového „das Unheimliche“ (s. 175–178 a 179–180 českého vydání). Jelikož jde o citace německého výkladového slovníku, rozhodl se je překladatel ponechat v původním znění, a my tak případně zájemce vládnoucí němčinou odkazujeme k českému, německému či anglickému vydání (některé z anglických překladů se snaží výkladové pasáže z němčiny převést, jakkoli jde o značně riskantní krok). Tučně zvýrazněné výrazy byly odznačeny, případně vyznačeny kurzivou.

1.

Psychoanalytik pociťuje jen zřídka popud k psaní estetických studií, ani tehdy ne, když estetiku nezůžeme na učení o krásnu, nýbrž ji popíšeme jako učení o kvalitách našeho citění. Pracuje s jinými vrstvami duševního života a má s cílově zabrzděnými, utlumenými, na tak mnohých doprovodných konstelacích závislými citovými hnutími málo co do činění. Tu a tam se přece jen stane, že se musí o určitou oblast estetiky zajímat, a pak je to obvykle nějaká oblast ležící stranou, odbornou estetickou literaturou zanedbávaná.

Takovou oblastí je „něco tísnivého“¹. Není pochyb o tom, že tento pojem patří k něčemu vyvolávajícímu úlek, strach a hrůzu, a právě tak jisté je, že toto slovo není vždy používáno ve významu, jež by bylo možné přesně určit, takže právě většinou spadá vjedno s tím, co vyvolává strach. Avšak smíme přesto očekávat, že je zde nějaké zvláštní jádro, jež ospravedlňuje užití tohoto slova vyjadřujícího zvláštní pojem. Rádi bychom věděli, jaký je tento společenský kořen, který například dovoluje, abychom v rámci „něčeho vyvolávajícího strach“² rozlišovali „něco tísnivého“.

O tom nenalzáme prakticky nic v obšírných pracích o estetice, jež se vůbec raději zabývají krásnými, velkolepými, při-
tažlivými, tedy kladnými druhy pocitů, jejich podmínkami a těmi

předměty, které je vyvolávají, než těmi opačnými, odpudivými, nepřijemnými. Pokud jde o lékařsko-psychologickou literaturu, znám jen jedno, obsahově bohaté, ale nikoli vyčerpávající pojednání od Ernsta Jentsche.³ Musím se ovšem přiznat, že jsem z důvodů, jež lze snadno uhodnout a které jsou způsobeny dnešní dobou, literaturu k tomuto drobnému příspěvku, zejména tu cizojazyčnou, důkladně nevyhledal, a proto také přicházím s touto statí před čtenáře bez jakéhokoli nároku na prvenství. Jako obtíž při studiu tísnivého Jentsch plným právem zdůrazňuje, že se u různých lidí setkáváme s tak různou citlivostí na tuto kvalitu citů. Ba autor tohoto nového pokusu musí sám sebe obvinít ze zvláštní otupělosti v této věci tam, kde by byla spíše na místě velká citlivost. Nezažil ani nepoznal již dlouho nic, co by na něj bylo mohlo zapůsobit dojmem něčeho tísnivého, musí se nejprve do tohoto pocitu vžít, probudit v sobě jeho možnost. Avšak potíže tohoto druhu se silně projevují také v mnoha jiných oblastech estetiky; nemusíme se proto vzdávat očekávání, že bude možné najít případy, v nichž bude sporný charakter lidí bez odporu uznán.

Můžeme se vydat pouze dvěma cestami: zkoumat jaký význam vývoj jazyka do slova „tísnivý“ vložil, anebo zjistit, jaké osoby a věci, smyslové vjemy, zážitky a situace v nás pocit něčeho tísnivého probouzejí a odhalit zakrytý charakter tísnivého z toho, co je všem těmto případům společné. Prozradím rovnou, že obě cesty vedou k témuž výsledku, že tísnivé je oním druhem něčeho vyvolávajícího úlek, jenž vychází z toho, co je odedávna dobře známé. Jak je to možné, za jakých podmínek se dobře známé může stát něčím tísnivým, působícím úlek, se stane zjevným z dalšího

1 — V německém originále je použit výraz „das Unheimliche“, který zde obvykle překládáme výrazy „něco tísnivého“ nebo „tísnivý účinek vyvolávající“, můžeme jej překládat také jako „něco děsivého“, „něco hrozivého“ nebo „něco cizího, nezvyklého“. Celá stať se zabývá vztahem mezi německými výrazy „das Unheimliche“, resp. „unheimlich“, a „das Heimliche“, resp. „heimlich“ („domácký, útulný“, ale také „tajný, skrytý“) lišícími se pouze přítomností či nepřítomností předpony „un“. Pozn. překl.

2 — V německém originále „innerhalb des Ängstlichen“. Pozn. překl.

3 — Jentsch, Ernst. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906, roč. 8, č. 22 a 23, s. 195–198 a 203–205.

výkladu. Poznamenávám ještě, že tato studie šla ve skutečnosti cestou sběru jednotlivých případů a teprve později našla své postavení ve výpovědi jazykového úzu. Při tomto výkladu však půjdu opačnou cestou.

Německé slovo „unheimlich“ („tísnnivý“) je zjevně protikladem ke slovům „heimlich“ („milý, útulný“), „heimisch“ („domácký, útulný“), „vertraut“ („dobře známý“), a je nasnadě vyvodit závěr, že něco je tísnivé právě proto, že to není dobře známé. Přírozené není ale tísnivé všechno, co je nové a není známé; tento vztah není převratitelný. Můžeme jenom říci, že to, co je nové, začne snadno vyvolávat úlek a stává se tísnivým; některé nové věci jsou tísnivé, vůbec ne všechny. K novému a neznámému se nejprve musí přidružit něco, co je tísnivým učiní.

Jentsch zůstal celkově vzato stát u tohoto vztahu tísnivého k novému, neznámému. Nalézá zásadně důležitou podmínku vzniku pocitu čehosi tísnivého v intelektuální nejistotě. Tísnivé by podle něj bylo vlastně vždycky něco, v čem se člověk tak říkajíc nevyzná. Čím lépe se člověk v okolním světě orientuje, tím méně snadno na něj věci anebo příhody mohou působit dojmem tísnivosti.

Je pro nás snadné usoudit, že tato charakteristika není vyčerpávající, a pokusíme se proto vyjít za rámec rovnice tísnivé = neznámé. Obrátíme se nejprve k jiným jazykům. Ale slovníky, v nichž hledáme, nám neřeknou nic nového, snad jen proto ne, že sami hovoříme cizím jazykem. Ba nabýváme dojmu, že mnoha jazykům slovo pro tento zvláštní odstín něčeho vyvolávajícího úlek chybí.⁴

V latině: „ein unheimlicher Ort“ – *locus suspectus*; „in unheimischer Nachtzeit“ – *intempesta nocte*.

V řečtině: ξενοϋ – tedy cizí, cizorodý, neobvyklý.

V angličtině: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*, o domu: *haunted*, o člověku: *a repulsive fellow*.

Ve francouzštině: *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*.

Ve španělštině: *sospechoso, de mal agüero, lugubre, siniestro*.

Zdá se, že italština a portugalština se spokojují se slovy, jež bychom označili za opisy. V arabštině a hebrejštině spadá tísnivé vjedno s démonickým, děsivým.

Vraťme se proto k německému jazyku.

Ve slovníku německého jazyka⁵ se nacházejí následující údaje ke slovu heimlich, které zde chci nezkráceně opsat a z nichž chci podržením zdůraznit to či ono místo.

[..]

Z tohoto dlouhého citátu je pro nás nejzajímavější, že slůvko „heimlich“ má mezi několikerými odstíny svého významu i jeden, v němž spadá vjedno se svým opakem „unheimlich“⁶. „Das heimliche“⁷ se pak stává tísnivým (unheimlich); srov. příklad von Gutzkova: „Wir nennen das unheimlich, Sie nennen's heimlich.“⁸ Je nám vůbec připomínáno, že toto slovo „heimlich“ není jednoznačné, nýbrž patří k dvěma okruhům představ, jež, aniž by byly protikladné, jsou si přesto značně cizí – představě dobře známého, milého a útulného a představě ukrytého, skrývaného. Výraz „unheimlich“ je obvyklý jen jako protiklad k prvnímu významu, ne také k tomu druhému.

U Sanderse se nedozvíme nic o tom, zda přece jen nemáme předpokládat, že mezi těmito dvěma významy existuje nějaký genetický vztah. Naproti tomu upoutává naši pozornost jedna Schellingova poznámka, která o obsahu pojmu „tísnivý“ („unheimlich“) vypovídá něco zcela nového, na co nebylo naše očekávání jistě nastaveno. Tísnivé (unheimlich) je podle něj všechno, co mělo zůstat tajemstvím a v skrytu a vyšlo na světlo. Část takto vzbuzených pochybností je vysvětlena údaji obsaženými v knize Jacoba a Wilhelma Grimmů⁹:

[..]

4 — Za níže uvedené výňatky jsem zavázán díkem panu dr. Th. Reikovi. [Freud zde citované slovníky pouze naznačuje, a jelikož často nelze dohledat přesné bibliografické údaje, zmínky o nich zcela vypouštíme, pozn. red.]

5 — Sanders, Daniels. *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Díl I. Leipzig: O. Wigand, 1860, s. 729n.

6 — „Tísnivé působící, děsivé“. Pozn. překl.

7 — „Tajné, skryté“. Pozn. překl.

8 — „Pro nás je to *unheimlich*, pro Vás je to *heimlich*.“ Pozn. red.

9 — Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Svazek IV/2. Leipzig, 1877, s. 874n.

„Heimlich“ je tedy slovo, jehož význam se vyvíjí směrem k ambivalenci, až nakonec spadne vjedno se svým opakem „unheimlich“. Pojem „unheimlich“ je nějakým způsobem jistým druhem pojmu „heimlich“. Dejme si tento ještě ne řádně objasněný výsledek dohromady se Schellingovou definicí tísnivého („des Unheimlichen“). Zkoumání jednotlivých případů něčeho tísnivého („des Unheimlichen“) nám učiní tyto náznaky srozumitelnými.

2.

Jestliže nyní přistoupíme k probírání a zkoumání osob a věcí, dojmů, pochodů a situací, jež v nás dokážou vzbudit se zvláštní silou a zřetelností pocit něčeho tísnivého („des Unheimlichen“), pak je zjevně nejbližším požadavkem volba šťastného prvního příkladu. E. Jentsch vyzdvihl jako výborný případ „pochyby o tom, zda nějaká zdánlivě živá bytost má duši, a naopak o tom, zda není například oduševnělý nějaký neživý předmět“, a odvolal se přitom na ten dojem, jímž působí voskové figurky, umělecké loutky a automaty. Přiřazuje k tomu tísnivost, kterou vzbuzuje epileptický záchvat a projevy šílenství, protože jejich prostřednictvím je v divákovi probuzeno tušení automatických – mechanických – procesů, jež mohou být skryty za obvyklým obrazem přítomnosti duše. Aniž bychom byli o tomto autorově vývodu plně přesvědčeni, chceme na něj navázat naše vlastní zkoumání, protože nám ve svém dalším textu připomíná jistého básníka, jemuž se podařilo vyvolávat tísnivý účinek tak dobře jako žádnému jinému.

„Jedna z nejjistějších fint, jak snadno vyvolat vyprávěním tísnivý účinek,“ píše Jentsch, „je pak založena na tom, že ponecháme čtenáře v nejistotě, zda má v určité postavě před sebou nějakou osobu nebo snad nějaký automat, a to tak, že se tato nejistota nedostane přímo do ohniska jeho pozornosti, aby se mu nezavdal podnět k tomu, že by danou věc okamžitě prozkoumal a vyjasnil, protože tím, jak řečeno, zvláštní pocitový účinek snadno zmizí.“

E. T. A. Hoffmann ve svých fantazijních příbězích tento psychologický manévr opakovaně s úspěchem uplatnil.“

Tato jistě správná poznámka míří především na povídku *Večerníček (Der Sandmann)*¹⁰ v *Nokturnech* (třetí svazek Grisebachova vydání Hoffmannových sebraných spisů), z níž se postava loutky Olympie dostala do prvního dějství Offenbachovy opery *Hoffmannovy povídky*. Musím však říci – a doufám, že většina čtenářů toho příběhu se mnou bude souhlasit –, že motiv panenky Olympie, která vypadá jako živá, není v žádném případě jediným, jež musíme učinit odpovědným za nedostižně tísnivý účinek této povídky, ba není ani tím, čemu by měl být tento účinek připsán v první řadě. Tomuto účinku neslouží ani to, že samotný básník obrací epizodu s Olympií zlehka do satirické roviny a využívá jí k tomu, aby si tropil posměch z přečeňování lásky ze strany mladého muže. V centru povídky stojí spíše jiný moment, od něž také odvozuje svůj název a který na rozhodujících místech vystupuje stále znovu do popředí: motiv Večerníčka, jenž dětem vytírá oči.

Student Nathaniel, jehož vzpomínkami z dětství tato fantastická povídka začíná, nedokáže přes své štěstí v současnosti zaplašit vzpomínky, jež se mu vážou k záhadně hroživé smrti milovaného otce. V jisté večery posílávala matka děti včas do postýlky s varováním: Večerníček přichází, a dítě pak skutečně po každé uslyšelo těžký krok nějakého návštěvníka, kterého otec pro tento večer za tím účelem objednal. Když je matka na Večerníčka dotazována, popře sice pak, že někdo takový existuje jinak než v podobě rčení, ale jedna opatrovnice dětí dovede dát hmatatelnější odpověď: „To je zlý muž, jenž přichází k dětem, když nechtějí jít do postýlky, a vráží jim ruce plné písku do očí, takže vyskočí krvavě ke hlavě, ty pak hodíš do pytle a odnese je na půlměsíc k leptání pro své dětičky, ty tam sedíš v hnízdě a májíš křivé zobáky, tak jako sovy, jimiž rozklouvávají oči zlobivých dětí.“

10 — Doslova „písečný mužiček“. Pozn. překl.

Ačkoli byl malý Nathaniel dost starý a rozumný, aby odmítl možnost existence tak děsivých přídavek k postavě Večerníčka, přece jen se v něm usídlil strach před Večerníčkem samotným. Rozhodl se vypátrat, jak vypadá, a schoval se jednoho večera, když byl Večerníček opět očekáván, v otcově pracovně. V návštěvníkovi pak rozpozná advokáta Coppelia, odpudivou osobnost, jíž se děti obávaly, když se příležitostně objevil jako host k obědu, a ztotožní pak tohoto Coppelia s obávaným Večerníčkem. U dalšího pokračování této scény básník již zpochybňuje, zda máme co činit s prvním deliriem strachem posedlého chlapce nebo se zprávou, kterou je ve světě vypodobněném povídkou třeba chápat jako reálnou. Otec a host se činí u plápolajícího krbu. Malý vyzvědač slyší, jak Coppelius zvolá: „oči sem, oči sem“, prozradí se svým křikem a je chycen Coppeliem, který mu chce nasypat žhavě červená tělíska z plamene do očí, aby je pak hodil na krb. Otec si vyprosí, aby se oči dítěte uvolnily. Tento zážitek je ukončen hlubokou bezmocí a dlouhou nemocí. Ten, kdo se rozhodne pro racionalistický výklad Večerníčka, rozpozná v této fantazijní představě dítěte trvající vliv onoho pečovatelčina vyprávění. Místo zrnek písku jsou to žhavě rudé jiskřičky plamene, jež mají být dítěti nasypány do očí, aby oči vyskočily z důlku. Při jedné další Večerníčkově návštěvě o rok později je otec zabit výbuchem v pracovně; advokát Coppelius z místa mizí, aniž by po sobě zanechal stopu.

Student Nathaniel se nyní domnívá, že tuto strašidelnou postavu svých dětských let rozpoznal v potulném italském optikovi Giuseppe Coppolovi, který mu v univerzitním městě nabízí ke koupi barometry, a poté, kdy je odmítnut, dodává: „Ej, né vodní sklo! né vodní sklo! – měj také krásný oko – krásný oko!“ Studentovo zděšení se uklidní, protože se ukáže, že nabídnutýma očima jsou neškodné brýle, koupí od Coppoly příruční dalekohled a slídí jeho pomocí v protějším bytě profesora Spalanzaniho, kde spatří jeho krásnou, ale záhadně málomluvnou a nehýbající se dceru Olympii. Do té se brzy zamiluje tak prudce, že kvůli ní zapomene na svou chytrou a rozvážnou nevěstu. Avšak Olympia

je automat, u něž Spalanzani vyrobil soukolí a jemuž Coppola – Večerníček – nasadil oči. Student se stane svědkem toho, jak se oba mistři prou o své dílo; optik si odnesl dřevěnou loutku bez očí, a mechanik, Spalanzani, hodí Nathanielovi na hrud' na zemi ležící krvavé Olympiiny oči, o nichž říká, že je Coppola Nathanielovi ukradl. Toho postihne opětovný záchvat šílenství, v průběhu jehož deliria se vzpomínka na smrt otce spojí s tím čerstvým dojmem: „Haha – haha – haha! – ohnivý kruh – ohnivý kruh! Toč se, ohnivý kruhu – zvesela – zvesela! Dřevěná panenka, haha, krásně se, dřevěná panenka, toč –“ S tím se vrhne na profesora, domnělého Olympiina otce, a chce jej uškrtit.

Zdá se, že se Nathaniel, procitlý z dlouhé, těžké nemoci, konečně uzdravil. Hodlá se oženit se svou znovunalezenou nevěstou. Oba jednoho dne procházejí městem, na jehož náměstí vrhá svůj obrovský stín vysoká radniční věž. Dívka svému ženichovi navrhně, aby na věž vystoupili, zatímco dvojici doprovázející nevěstin bratr zůstane dole. Nahoře na sebe obrátí Klářinu pozornost podivný zjev – cosi, co se na ulici pohybuje směrem k nim. Nathaniel pozoruje tutéž věc Coppolovým dalekohledem, jež najde ve své tašce, je opětovně zachvácen šílenstvím a se slovy „Dřevěná panenka, toč se“ chce svrhnout dívku do té hloubky. Jejím křikem přivolaný bratr ji zachrání a spěchá s ní dolů. Nahoře ten zběsilec pobíhá kolem dokola s výkřikem: „Ohnivý kruhu, toč se...“, jehož původu přece rozumíme. Mezi lidmi, kteří se shromáždí dole, výrazně vyčnívá advokát Coppelius, jenž se náhle znovu objevil. Smíme se domnívat, že to byl pohled na jeho přiblížení, který vyvolal u Nathaniela propuknutí šílenství. Lidé chtějí vyjít nahoru, aby se zběsilce zmocnili, ale Coppelius¹¹ se směje: „...jen počkejte, ten již sejde dolů sám.“ Nathaniel se náhle zastaví, zpozoruje Coppelia a s ječivým křikem „Ano! Krásný oko – krásný oko...“ – se vrhne dolů přes zábradlí. Jakmile leží s rozbitou hlavou na pouliční dlažbě, zmizí Večerníček v pouličním ruchu.

11 — K odvození tohoto jména: *Coppela* = pokusný kelímek (chemické pochody, při nichž otec přijde k úrazu); *coppo* = oční důlek (podle poznámky paní dr. Rankové).

Toto stručné převyprávění neponechá ovšem žádné pochyby o tom, že pocit něčeho tísnivého je přímo spojen s postavou Večerníčka, tedy s představou, že člověk byl připraven o oči a že intelektuální nejistota v Jentschově smyslu nemá s tímto účinkem nic do činění. Pochybnosti o vybavenosti duší, které jsme museli u loutky Olympie připustit, nepřicházejí u tohoto silnějšího příkladu něčeho tísnivého vůbec v úvahu. Básník v nás sice zpočátku vytváří jistý druh nejistoty tím, že nás, jistě ne neúmyslně, nenechává uhodnout, zda nás chce zavést do reálného světa, anebo do nějakého jím libovolně vymyšleného světa fantazijního. Má, jak známo, právo učinit jedno anebo druhé, a jestliže si např. zvolil za dějiště svého líčení svět, v němž jednají duchové, démoni a strašidla, tak jako Shakespeare v *Hamletovi*, *Macbethovi* a v jiném smyslu v *Bouři* a *Snu noci svatojánské*, pak se mu v tom musíme podvolit a přistupovat k tomuto světu založenému na jeho předpokladu po tu dobu, kdy se jeho dílem zabýváme, jako k realitě. Avšak v průběhu Hoffmannova vyprávění tato pochybnost mizí, pozorujeme, že básník chce nechat nás samotné se dívat brýlemi anebo dalekohledem démonického optika, ba že se snad sám takovýmto přístrojem díval. Závěr povídky přece jasně ukazuje, že optik Coppola je skutečně advokátem Coppeliem a také Večerníčkem.

„Intelektuální nejistota“ zde již nepřichází do úvahy, víme nyní, že nám nemají být předvedeny preludy nějakého šílence, za nimiž bychom s racionální převahou mohli rozpoznat střízlivý skutečný stav věcí, a dojem něčeho tísnivého se tímto vysvětlením ani v nejmenším nezmenšil. Intelektuální nejistota tedy nepřispěje k porozumění tomuto tísnivému účinku ničím.

Naproti tomu nám psychoanalytická zkušenost připomíná, že děti mívají hrozný strach z toho, že by si mohly poškodit oči anebo o ně přijít. Mnoha dospělým tato úzkostlivost zůstala a poranění žádného orgánu se neobávají tolik jako poranění očí. Jsme přece také zvyklí říkat, že budeme něco střežit jako oko v hlavě. Studium snů, fantazijních představ a mýtů nás pak poučilo, že strach o oči, strach z oslepnutí je dosti často náhražkou kastracní úzkosti.

I sebeoslepení mytického zločince Oidipa je pouze zmírněním trestu kastrace, který by pro něj podle pravidla odplaty stejným byl jedine přiměřený. Lze se pokusit v rámci racionalistického způsobu myšlení vysvětlení strachu o oči kastrační úzkostí odmítnout; shledáváme pochopitelným, že o tak cenný orgán jako oko je projevován příslušně velký strach, ba můžeme zajít dále a tvrdit, že se za kastrační úzkostí neskrývá žádné hlubší tajemství a žádný jiný význam. Avšak tím přesto neučiníme po právu tomu náhražkovitému vztahu, jenž se ve snu, fantazijních představách a mýtu projevuje mezi okem a mužským údem, a nemůžeme odporovat dojmu, že vzniká obzvláště silný a nejasný pocit právě vůči hrozbě ztráty pohlavního údu a že teprve tento pocit dodává představě ztráty jiných orgánů ohlas. Jakákoli další pochybnost mizí poté, když se z analýzy neurotiků dozvídáme o „kastačním komplexu“ a vezmeme na vědomí jeho velmi významnou úlohu v jejich duševním životě.

Také bych žádnému odpůrci psychoanalytického pojetí neradil, aby se u tvrzení, že strach o oči je něčím na kastačním komplexu nezávislým, odvolával právě na Hoffmannovu povídku o Večerníčkovi. Neboť proč je zde obava o oči uvedena do nejtěsnějšího vztahu se smrtí otce? Proč vystupuje Večerníček pokaždé jako rušitel lásky? Ten zavíní rozchod nešťastného studenta s jeho nevěstou a jejím bratrem, který je jeho nejlepším přítelem, zničí druhý předmět jeho lásky, krásnou panenku Olympii, a přinutí jej samotného k sebevraždě v době, kdy se nachází bezprostředně před spojením se svou znovuzískanou Klárou. Tyto – stejně jako mnohé jiné – rysy této povídky se zdají svévolně vymyšlené a nedůležité, jestliže odmítneme vztah strachu o oči a kastační úzkosti, a nabývají smyslu, jakmile za Večerníčka dosadíme obávaného otce, od něž je kastrace očekávána.¹²

Odvážili bychom se tedy vysvětlit tísnivý pocit vyvolávaný Večerníčkem strachem plynoucím z dětského kastačního

12 — Fantazijní zpracování básníka vskutku nezamíchalo prvky dané látky tak divoce, že bychom nemohli rekonstruovat jejich původní uspořádání. V té dětské historce představují otec a Coppelius imago otce rozložené ambivalencí do dvou protikladů; jeden hrozí oslepením (kastaací), ten druhý, dobrý otec, si vyprošuje, aby se očím dítěte nic nestalo.

komplexu. Jakmile se však objeví myšlenka připsat odpovědnost za vznik tísnivého pocitu takovémuto k dětství se vážícímu momentu, jsme doháněni i k pokusu vzít v úvahu možnost stejného odvození u jiných případů tísnivého účinku. Ve Večerníčkově se nachází ještě motiv tísnivého účinku loutky, jež se zdá živá, který byl zdůrazněn Jentschem. Podle tohoto autora zvláště příznivou podmínkou pro vznik tísnivých pocitů je, jestliže se vzbudí intelektuální nejistota, pokud jde o to, zda je něco živé, nebo neživé, a jestliže neživé zachází ve své podobnosti se živým příliš daleko. Přirozeně ale nejsme právě u panenek příliš vzdáleni od světa dětí. Vzpomínáme si, že dítě v raném věku při hraní vůbec ostře nerozlišuje mezi živým a neživým a že zvláště rádo zachází se svou panenkou jako se živou bytostí. Ba občas slyšíme vyprávět o nějaké pacientce, že byla ve věku osmi let přesvědčena o tom, že když se bude na své panenky dívat jistým způsobem, co nejpřehněji, musejí oživnout. Infantilní moment lze tedy i zde snadno prokázat, avšak je zvláštní, že se v případě Večerníčka jednalo o probuzení staré dětské obavy, u živé panenky nelze o strachu mluvit, dítě se oživení svých panenek neobávalo, snad si je dokonce přálo. Zdrojem tísnivého pocitu by tedy zde nebyl dětský strach, nýbrž nějaké dětské přání anebo také jenom něco, čemu dítě věří. Zdá se, že je v tom rozpor, možná to je jenom různorodost, jež se později může stát našemu porozumění prospěšnou.

E. T. A. Hoffmann je nedostižným mistrem tísnivého účinku v básnictví. V jeho románu *Ďáblův elixír* můžeme najít celý soubor motivů, jimž bychom chtěli tísnivý účinek toho příběhu připsat. Obsah tohoto románu je příliš bohatý a zamotaný, než abychom se mohli odvážit sepsat z něj výtah. Ke konci knihy, když se v ní dodatečně objeví předpoklady děje, s nimiž nebyl dosud čtenář seznámen, není výsledkem to, že by mu byly věci objasněny, nýbrž jeho úplné zmatení. Básník nakupil příliš mnoho stejnorodého, dojem vytvářený celkem tím netrpí, trpí tím ovšem porozumění. Musíme se spokojit s tím, že vyčleníme ty nejvýraznější z oněch tísnivě působících motivů, abychom prozkoumali, zda je i u nich

přípustné odvození z pramenů vážících se k dětství. Těmito motivy jsou existence dvojníků ve všech svých odstínech a formách, tedy výskyt osob, jež musejí být kvůli tomu, že vypadají stejně, považovány za identické, vystupňování tohoto vztahu přeskokováním duševních pochodů z jedné z těchto osob na tu druhou – což bychom nazývali telepatii –, takže jedna je spoluvlastníkem vědění, cítění a prožívání té druhé, identifikace s nějakou jinou osobou, takže příslušná osoba působením jejího Já zešílí anebo postaví cizí Já na místo toho vlastního, tedy zdvojení Já, sdílená Já, výměnu Já – a konečně stálý návrat téhož, opakování stejných rysů obličeje, charakterů, osudů, zločinných skutků, ba i jmen ve více po sobě následujících generacích.

Motiv dvojníka důkladně zhodnotil ve stejnojmenné práci O. Rank.¹³ Zkoumají se tam vztahy dvojníka k zrcadlovému a ke stínovému obrazu, k duchovi poskytujícímu ochranu (Schutzgeist), k učení o duši a ke strachu ze smrti, jasné světlo však také padá na překvapující historii vývoje tohoto

Vytěsněním nejsilněji postižená část tohoto komplexu, přání smrti namířené proti zlému otci, nachází své zobrazení ve smrti dobrého otce, jež je přičítána k tíži Coppeliovi. Těto otcovské dvojici odpovídají v pozdějším příběhu studentova života profesor Spalanzani a optik Coppola – profesor je sám o sobě postavou z otcovské řady, Coppola je rozpoznán jakožto totožný s advokátem Coppeliiem. Tak jako tehdy pracovali společně u tajuplného krbu, zhotovili nyní společně loutku Olympii, profesor se také nazývá Olympiíným otcem. Touto dvojnásobnou sounáležitostí o sobě prozrazují, že vznikli rozštěpením otcovského imaga, tj. jak mechanik, tak i optik jsou otci Olympie stejně tak jako Nathaniela. V děsivé scéně z doby dětství Coppelius chlapečkovi poté, když se zřekl jeho oslepení, zkusmo odšrouboval ruce a nohy, pracoval na něm tedy jako mechanik na loutce. Tento podivný rys, jenž zcela překračuje rámec představy o Večerníčkově, vnáší do hry nový ekvivalent kastrace; poukazuje však také na vnitřní identičnost Coppelia s jeho pozdějším protějškem, mechanikem Spalanzanem, a připravuje nás na výklad Olympie. Tato automatická panenka nemůže být ničím jiným než zhmotněním Nathanielova femininního postoje k jeho otci v raném dětství. Jejich otcové – Spalanzani a Coppola – jsou přece pouze novými vydáními, reinkarnacemi Nathanielova otcovského páru; jinak nesrozumitelný údaj Spalanzaniho, že optik ukradl Nathanielovi oči (viz výše), aby je nasadil té loutce, tak nabývá významu jako důkaz identity Olympie a Nathaniela. Olympia je tak říkajíc od Nathaniela odděleným komplexem, který se mu staví do cesty jakožto osoba; ovládnutí tímto komplexem nachází své vyjádření v nesmyslné nutkavé lásce k Olympu. Máme právo nazývat tuto lásku narcistickou a chápeme, že ten, kdo jí propadl, se odcizí reálnému objektu lásky. Jak je však psychologicky správné, že se kastračním komplexem na otce fixovaný jinoch stane neschopen lásky k ženě, ukazují četné analýzy pacientů, jejichž obsah je sice méně fantastický, ale sotva méně smutný než příběh studenta Nathaniela. E. T. A. Hoffmann byl dítětem z nešťastného manželství. Když mu byly tři roky, odloučil se otec od své malé rodiny a nežil již nikdy znovu společně s ní. Podle dokladů, jež přináší E. Grisebach v biografickém úvodu k Hoffmannovým pracím, byl vztah k otci vždy jedním z nejbolestivějších míst v básníkově citovém životě.

13 ——— Rank, Otto. *Der Doppelgänger. Imago*, 1914, III, s. 97–164.

motivů – neboť dvojník byl původně pojištěním proti zániku Já, „energickým popřením moci smrti“ (O. Rank), a prvním dvojníkem těla byla pravděpodobně „nesmrtelná“ duše. Utvoření takového zdvojení k obraně proti zničení má svůj protějšek v jednom vypočtení jazyka snů, jenž rád vyjadřuje kastraci zdvojením anebo množním symbolu genitálu; v kultuře starých Egypťanů se stává podnětem k umění utvářet obraz zesnulého prostřednictvím trvanlivého materiálu. Avšak tyto představy vznikly na půdě neomezené sebelásky, prvotního narcismu, jenž ovládá duševní život dítěte stejně jako primitivního člověka, a s překonáním této fáze se mění znaménko před dvojníkem, z pojistky zajišťující pokračování života se stává tísnivou předzvěstí smrti.

Představa dvojníka nemusí zaniknout s tímto původním narcismem, neboť může nabýt nového obsahu z pozdějších vývojových stupňů Já. V Já se pomalu utváří zvláštní instance, která se může postavit na odpor ostatnímu Já, jež slouží sebepozorování a sebekritice, vykonává práci psychické cenzury a je našemu vědomí známa jako „svědomí“. V patologickém případě bludného sklonu k neustálému sebepozorování je tato instance izolována, odštěpena od Já, stává se lékaři zřejmou. Ta skutečnost, že je zde takováto instance, jež může s ostatním Já zacházet jako s objektem, tedy že je člověk schopen sebepozorování, činí možným naplnit starou představu o dvojnících novým obsahem a přiřadit k ní mnohé, především všechno to, co se sebekritice zdá být něčím patřícím ke starému překonanému narcismu z pradávnejší doby.¹⁴

Avšak ke dvojníkovi může být přiřčeněn nejen tento obsah pohoršlivý pro kritiku Já, nýbrž právě tak všechny neuskutečněné možnosti utváření osudu, jichž se chce fantazie ještě držet, a všechny snahy Já, které se kvůli vnější nepřízni nemohly prosadit, stejně jako všechna potlačená volní rozhodnutí, jež vytvářela iluzi svobodné vůle.¹⁵

Avšak poté, kdy jsme se takto zabývali navenek zjevnou motivací postavy dvojníka, si musíme říci: nic z toho všeho pro nás

nečiní srozumitelným ten mimořádně vysoký stupeň pocitu tísnivosti, který je jí vlastní, a na základě naší znalosti patologických duševních pochodů smíme dodat, že nic z tohoto obsahu by nemohlo vysvětlit tu obrannou snahu, jež jej promítá jako něco cizího z Já směrem ven. Charakter tísnivosti může přece pocházet pouze z toho, že dvojník je útvarem náležejícím překonaným pradávným duševním dobám, který měl ovšem tehdy laskavější smysl. Dvojník se stal děsivou příšerou, tak jako se pohanští bohové po pádu svého náboženství stávají démony¹⁶.

Ostatní poruchy Já použité u Hoffmanna lze snadno posoudit podle vzoru motivu dvojníka. Jedná se u nich o zpětný návrat do jednotlivých fází v dějinách vývoje jáského pocitu, o regresi do dob, kdy se Já ještě ostře nevymezilo vůči vnějšímu světu a vůči jinému. Domnívám se, že tyto motivy spoluzaviňují dojem tísnivosti, třebaže není snadné vyčlenit jejich podíl na tomto dojmu.

Moment opakování stejnorodého snad jako zdroj tísnivého pocitu nedojde u každého uznání. Podle mých pozorování tento moment za jistých podmínek a v kombinaci s určitými okolnostmi nepochybně takovýto pocit, jenž snadno připomíná bezmocnost při mnoha snových stavech, vyvolává. Když jsem se jednou za horkého letního odpoledne brouzдал mně neznámými, liduprázdnými ulicemi jistého italského maloměsta, ocitl jsem se v oblasti, o jejímž charakteru jsem nemohl dlouho zůstat na pochybách. V oknech malých domků byly vidět jen nalíčené ženy, a spěchal jsem tu úzkou ulici při nejbližší možnosti odbočení opustit. Ale poté, kdy jsem nějakou chvíli chodil bez orientace sem a tam, jsem se náhle znovu ocitl v téže ulici, v níž jsem nyní začal vzbuzovat

14 ——— Domnívám se, že když si básníci stěžují, že v prsou člověka přebývají dvě duše, a když populární psychologové hovoří o rozštěpení Já v člověku, pak jim tane na mysli toto rozdělení, náležející k psychologii Já, a ne psychoanalýzou objevená protikladnost mezi Já a nevědomým vytěsňeným. Tento rozdíl je ovšem stírán tím, že se mezi zavrženým jáskou kritikou nejprve nacházejí „potomci“ vytěsňeného.

15 ——— V básni Hannse Heinze Ewarse *Student z Prahy*, z níž Rankova studie o dvojnictví vyšla, hrdina své milé slíbil, že svého protivníka při souboji nezabije. Na cestě k místu souboje však potká dvojníka, který již soka zlikvidoval.

16 ——— Srov. Heine, Heinrich. Die Götter im Exil. In: Týž. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Sv. 9. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987.

rozhnutí, a můj kvapný odchod měl za následek jen to, že jsem se novou oklikou ocitl potřetí opět na témže místě. Potom se mne však zmocnil pocit, jež mohu označit jen jako tísnivý, a byl jsem rád, když jsem se, zřeknuv se dalších objevitelských cest, ocitl zpátky na náměstí, které jsem krátce předtím opustil. Jiné situace, jež mají se situací právě popsanou společný nezamýšlený návrat a ve všech ostatních bodech se od ní důkladně liší, mají přesto za následek tentýž pocit bezmoci a tísnivosti. Například když člověk zabloudil ve vysokém lese, třeba překvapen vlkem, a pak se navzdory všem snahám najít nějakou značenou nebo známou cestu opakovaně vrací na jedno místo, jež pozná podle určitého útvaru. Anebo když se člověk pohybuje v neznámém, tmavém pokoji, aby našel dveře nebo vypínač, a přitom po stě vráží do téhož kusu nábytku, což je situace, kterou Mark Twain, ovšem pomocí groteskní nadsázky, přeměnil v situaci neodolatelně komickou.

Na jiné řadě zkušeností také bez obtíží rozpoznáme, že je to jen moment neúmyslného opakování, jenž činí jinak neškodné tísnivým a vnucuje nám představu čehosi osudového a neodvratného tam, kde bychom jinak hovořili jen o „náhodě“. Tak je např. jistě lhostejným zážitkem, když za své šaty odevzdané někde v šatně dostaneme lístek s jistým číslem – dejme tomu 62 – nebo když zjistíme, že nám přidělená lodní kajuta má toto číslo. Avšak tento dojem se změní, jestliže k oběma těmto indiferentním příhodám dojde krátce po sobě, takže člověk narazí na číslo 62 v průběhu téhož dne vícekrát, a jestliže pak snad dokonce upozoruje, že u všeho, co má nějaké číselné označení, adres, hotelových pokojů, železničních vagonů apod., objevuje stále znovu stejné číslo, přinejmenším jako složku nějakého čísla většího. Shledává to „tísnivým“, a ten, kdo není imunní vůči pokušení pověr, bude mít sklon připisovat tomuto tvrdošijnému návratu toho jednoho čísla nějaký tajný význam, například odkaz na věk, jemuž je mu souzeno se dožít. Anebo se právě zabýváme studiem spisů velkého fyziologa E. Heringa a pak s odstupem několika málo dní dostaneme dopisy od dvou osob tohoto jména z různých zemí, přičemž

jsme až do té doby nikdy nepřišli do styku s lidmi, kteří se tak jmenují. Jeden duchaplný přírodovědec podnikl před nedávnem pokus podřídit příhody takového druhu jistým zákonům, čímž by prý musel být odstraněn dojem čehosi stísňujícího. Netroufám si rozhodnout, zda se mu to podařilo.¹⁷

Jak lze tísnivost plynoucí z opakovaného navracení se stále téhož odvodit z dětského duševního života, zde mohu jen naznačit, a musím proto odkázat na připravovanou obsírnou práci pojednávající o tom v jiné souvislosti. V duševním nevědomí lze totiž rozpoznat nadvládu z pudových hnutí vycházejícího nutkání k opakování, jež pravděpodobně závisí na nejniternější povaze samotných pudů, je dostatečně silné, aby mohlo nedbat principu slasti, propůjčuje jistým stránkám duševního života démonický charakter, projevuje se ještě velmi zřetelně ve snahách malého dítěte a ovládá část průběhu psychoanalýzy neurotika. Všechny shora uvedené úvahy nás připravily na to, že jako stísňující bude pocíťováno to, co může toto vnitřní nutkání k opakování připomínat.

Nyní, myslím si však, je čas, abychom se od těchto přece jen obtížně posouditelných okolností odvrátili a vyhledali nepochybné případy něčeho tísnivého, od jejichž analýzy smíme očekávat konečné rozhodnutí o platnosti naší domněnky.

V *Polykratově prstenu* je host jat hrůzou, protože si povšimne, že každé přítelovo přání se ihned vyplní, každá z jeho starostí je neprodleně vyřešena osudem. Přítel, který je jeho hostitelem, na něj začal působit „tísnivě“. Vysvětlení, jež nám podává, že se prý ten přespříliš šťastný člověk musí obávat závidisti bohů, nám ještě připadá neprůhledné, jeho smysl je mytologicky zastřen. Vyberme proto jiný příklad z daleko prostších poměrů: v chorobopise jistého nutkavého neurotika¹⁸ jsem vyprávěl, že tento pacient kdysi nastoupil k pobytu v jednom vodoléčebném ústavu, který vedl k velkému zlepšení jeho stavu. Byl ale tak chytrý, že nepřipisoval

17 — Kammerer, Paul. *Das Gesetz der Serie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1919.

18 — Freud, Sigmund. Poznámky o jednom případě nutkavé neurózy. In: Týž. *Sebrané spisy Sigmunda Freuda, svazek 12*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003.

tento úspěch léčebné síle vody, nýbrž poloze svého pokoje, který bezprostředně sousedil s pokojíkem jedné milé ošetřovatelky. Když pak přišel do tohoto ústavu podruhé, požadoval znovu tentýž pokoj, musel si však vyslechnout, že je již obsazen nějakým starým pánem, a vyjádřil svou nevoli nad tím slovy: „Kéž ho za to ale trefí šlak.“ O čtrnáct dní později toho starého pána skutečně ranila mrtvice. Pro mého pacienta to byl „tísňivý“ zážitek. Dojem něčeho tísnivého by byl býval ještě silnější, kdyby mezi oním výrokem a tou nešťastnou událostí byla uplynula o mnoho kratší doba anebo kdyby byl pacient mohl referovat o četných zcela podobných zážitcích. Vskutku mu nečinilo potíže přicházet s takovými potvrzeními, avšak nejen jemu samotnému – všichni nutkaví neurotici, které jsem zkoumal, uměli o sobě vyprávět podobné věci. Nebyli vůbec překvapeni, že pravidelně potkali tu osobu, na niž – snad po dlouhé přestávce – právě mysleli, pravidelně dostávali ráno dopis od nějakého přítele, když večer předtím řekli: o tom jsme ale teď již dlouho nic neslyšeli, a zvláště k případům neštěstí nebo úmrtí docházelo jen zřídka, aniž by se předtím příslušná osoba nemihla jejich myšlenkami. Tito pacienti obvykle vyjadřovali tento stav věcí tím nejskromnějším způsobem, když tvrdili, že mají „tušení“, jež se „většinou“ vyplní.

Jednou z nejtísnivěji působících a nejrozšířenějších podob pověr je strach ze „zlého pohledu“, o němž důkladně pojednal hamburský oční lékař S. Seligmann¹⁹. Zdá se, že zdroj, z něž tento strach čerpá, nezůstává nikdy nerozpoznán. Ten, kdo má něco cenného, a přesto vetchého, se obává závisti jiných v důsledku toho, že do nich promítá onu závist, kterou by byl v opačném případě pociťoval sám. Taková hnutí mysli člověk prozradí pohledem, i když jim odepře slovní vyjádření, a když někdo díky nápadným příznakům, zvláště nežádoucího druhu, vyčnívá mezi ostatními, očekáváme od něj, že jeho závist dosáhne zvláštní síly a pak také přemění tuto sílu v účinek. Obáváme se tedy tajného záměru škodit, a při jistých příznacích se domníváme, že tomuto záměru je také k dispozici síla.

Posledně uvedené příklady něčeho tísnivě působícího závisejí na principu, jež jsem, řídíce se podnětem jednoho pacienta, nazval „všemohoucností myšlenek“. Nyní již nemůžeme nerozpoznat, na jaké půdě se nacházíme. Analýza případů něčeho tísnivě působícího nás přivedla zpět ke starému světovému názoru animismu, který se vyznačoval naplněností světa duchy lidí, narcistickým přeceňováním vlastních duševních pochodů, všemohoucností myšlenek a na tom založenou technikou magie, prisuzováním pečlivě odstupňovaných čarodějnických sil cizím osobám a věcem (mana), stejně jako všemi těmi výtvyry, jimiž se neomezený narcismus onoho vývojového období postavil na odpor nepřehlédnutelným námitkám reality. Zdá se, že my všichni jsme ve svém individuálním vývoji prošli fází odpovídající tomuto animismu primitivních lidí, že u nikoho z nás tato fáze neproběhla, aniž by po sobě zanechala pozůstatky a stopy schopné se ještě projevit, a že všechno, co nám dnes připadá „tísnivě působící“, splňuje tu podmínku, že se dotýká těchto pozůstatků animistické duševní činnosti a podněcuje je k tomu, aby se projevíly.²⁰

Nyní je zde místo pro dvě poznámky, v nichž bych chtěl zachytit základní obsah této drobné studie. Za prvé, jestliže má psychoanalytická teorie pravdu se svým tvrzením, že se každý afekt spojený s nějakým citovým hnutím, lhostejno jakého druhu, vytěsněním přemění ve strach, pak musí mezi případy něčeho vyvolávajícího úzkost existovat skupina, u níž lze ukázat, že toto, co vyvolává úzkost, je nějakým vracejícím se vytěsněným. Tímto druhem něčeho vyvolávajícího úzkost („des Ängstlichen“) by bylo právě něco stísnujícího („das Unheimliche“), a přitom musí být lhostejné, zda původně vyvolávalo samo strach anebo bylo neseno nějakým jiným afektem. Za druhé, jestliže je toto skutečně tajnou

19 — Seligmann, Siegfried. *Der böse Blick und Verwandtes*. Berlin: H. Barsdorf, 1910.

20 — Srov. k tomu oddíl III Animismus, magie a všemohoucnost myšlenek v autorově knize *Totem a Tabu*, 1915 (česky Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997), tam také poznámku: „Zdá se, že charakter něčeho ‚tísnivého‘ propůjčujeme takovým dojmům, jež se zdají potvrzovat všemohoucnost myšlenek a animistický způsob myšlení vůbec, zatímco jsme se již ve svém úsudku od něj odvrátili.“

povahou stísňujícího, pak pochopíme, že jazykový úzus nechává „das Heimliche“ přecházet ve svůj protiklad „das Unheimliche“, neboť toto stísňující není opravdu ničím novým nebo cizím, nýbrž něčím duševnímu životu od pradávna důvěrně známým, co mu bylo jen odcizeno procesem vytěsnění. Vztah k vytěsnění nám nyní také osvětluje Schellingovu definici, že tísnivě působící („das Unheimliche“) je něco, co by bývalo mělo zůstat skryté a vyšlo na světlo.

Zbývá nám ještě vyzkoušet ten náhled, jež jsme získali, při vyzkoušení některých jiných případů.

Mnoha lidem připadá nejvyšší měrou tísnivě působící to, co souvisí se smrtí a mrtvolami a s návratem mrtvých, s duchy a strašidly. Slyšeli jsme přece, že mnohé moderní jazyky dokonce nedokážou náš termín „tísnivě působící dům“ („ein unheimliches Haus“) vyjádřit jinak než opisem: dům, v němž straší. Byli bychom vlastně mohli začít naše zkoumání tímto, snad nejsilnějším příkladem něčeho tísnivého, avšak neučinili jsme tak, protože zde je tísnivé příliš smíšeno s děsivým a zčásti jím přikryto. Ale sotva v nějaké jiné oblasti se naše myšlení a cítění od starších časů tak málo změnilo a to staré zůstalo pod tenkou slupkou tak dobře uchováno, jako v našem vztahu ke smrti. O tom, proč tomu tak je, nám podávají dobré zprávy dva momenty: síla našich původních citových reakcí a nejistota našeho vědeckého poznání. Naše biologie ještě nedokázala rozhodnout, zda smrt je nutným osudem každého živého tvora anebo jen pravidelnou náhodou v rámci života, jíž se však lze snad vyhnout. Výrok „všichni lidé musejí zemřít“ se sice objevuje v učebnicích logiky jako příklad obecného tvrzení, avšak žádnému člověku to nedochází, a naše nevědomí má nyní tak málo prostoru pro představu vlastní smrtelnosti jako kdysi. Náboženství stále ještě upírají nepopíratelné skutečnosti individuální smrti její význam a prohlašují, že existence pokračuje i za hranicí konce života; státní moc se domnívá, že nemůže mezi žijícími lidmi udržovat morální pořádek, jestliže se má zřít korektury pozemského života lepším životem na onom světě;

na plakátovacích sloupech našich velkoměst jsou ohlašovány přednášky, jež chtějí poučovat o tom, jak máme navázat spojení s dušemi zesnulých, a je nepopíratelné, že větší počet těch nejchytřejších hlav a nejpronikavějších myslitelů mezi muži vědy, zvláště ke konci svého vlastního života, usoudil, že možnosti takového styku nechybějí. Protože téměř všichni z nás uvažují v tomto bodě tak jako divoši, není ani divu, že primitivní strach před zemřelým je u nás ještě tak mocný a je připraven se projevit, jakmile mu něco vyjde vstříc.

Pravděpodobně má tento strach ještě ten starý smysl, že se nebožtík prý stal nepřitelem toho, kdo zůstal naživu, a zamýšlí si jej vzít s sebou jako druha ve své nové existenci. Spíše bychom se mohli u této neměnitelnosti postoje vůči smrti tázat, kde zůstává podmínka vytěsnění, jež je vyžadována, aby se to primitivní mohlo vrátit jako něco tísnivého. Avšak tato podmínka přece také trvá, oficiálně již tzv. vzdělanci nevěří v to, že by bylo možné spatřit nebožtíky jakožto duše, vážali jejich objevení se na vzdálené a zřídka kdy splněné podmínky, a původně v nejvyšší míře dvojnásobný, ambivalentní citový postoj k mrtvému byl pro vyšší vrstvy duševního života zeslaben v jednoznačný postoj piety.²¹

Nyní je třeba učinit jen ještě několik málo poznámek, neboť s animismem, magií a čarodějnictvím, všemohoucností myšlenek, vztahem ke smrti, nezamýšleným opakováním a kastracním komplexem jsme tak zhruba vyčerpali výčet momentů, které dělají z něčeho, čeho se člověk bojí, něco tísnivě působícího („das Unheimliche“).

Slovem „unheimlich“ označujeme i živého člověka, a to tehdy, když od něj očekáváme zlé úmysly. Ale to nepostačuje, musíme ještě dodat, že se tyto jeho úmysly nám škodit usku- teční za pomoci zvláštních sil. Dobrým příkladem toho je *Gettatore*, tato hrůzu nahánějící postava románských pověr, kte- rou Albrecht Schäffer v knize *Josef Montfort* s poetickou intuící

21 — Srov. Tabu a ambivalence v knize *Totem a tabu* (Freud, Sigmund. *Totem a tabu*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1997).

a hlubokým psychologickým porozuměním přetvořil v postavu sympatickou. Avšak u těchto tajných sil se již nacházíme na půdě animismu. Tušení takových tajných sil to je, jež způsobuje, že pro zbožnou Markétku se Mefisto stává někým působícím tak tísnivě („unheimlich“).

Tísnivý pocit („das Unheimliche“) vyvolávaný padoucnicí a šílenstvím má tentýž původ. Laik zde před sebou vidí projev sil, jejichž existenci u druhého člověka netušil, jejichž pohyb však dokáže nejasně cítit v odlehlých koutech své vlastní osobnosti. Středověk důsledně a psychologicky téměř správně připisoval všechny tyto projevy nemoci působení démonů. Ba nebyl bych udiven, kdybych uslyšel, že se psychoanalýza, jež se odkrývááním těchto utajených sil zabývá, proto pro mnohé lidi sama stala něčím tísnivě působícím. V jednom případě, kdy se mi – třebaže ne příliš rychle – zdařilo uzdravení jedné již po mnoho let churavé dívky, jsem to slyšel od samotné matky té na dlouhou dobu vyléčené.

Odpojené údy, useknutá hlava, od paže oddělená dlaň, jako je tomu v jedné Hauffově pohádce, nohy, které samy o sobě tančí jako ve zmíněné knize A. Schaeffera, v sobě mají cosi neobyčejně děsivého, zvláště když se jim připisuje ještě nějaká samostatná činnost jako v posledním případě. Víme již, že tento tísnivý účinek pochází z přiblížení ke kastročnímu komplexu. Mnozí lidé by korunu děsivosti přisoudili představě, že jsou pohřbeni jako zdánlivě mrtví. Avšak psychoanalýza nás poučila, že tato hrůza budící fantazijní představa je jen přeměnou představy jiné, jež původně ničím hrozným nebyla, nýbrž byla nesena jistou smyslností, totiž fantazie o životě v mateřském lůně.

Uvedme ještě dodatečně něco obecného, co přísně vzato je již obsaženo v našich dosavadních tvrzeních o animismu a překonaných způsobech práce duševního aparátu, avšak přesto se zdá být hodno zvláštního zdůraznění: že totiž často a snadno působí tísnivě, když je setřena hranice mezi fantazií a skutečností, když se před námi objeví něco reálného, co jsme dosud považovali za výtvar fantazie, když nějaký symbol převezme plný výkon

a plný význam symbolizovaného a tak podobně. Na tom také spočívá značná část toho tísnivého účinku, jenž je magickým praktikám vlastní. Tím infantilním na tom, co ovládá i duševní život neurotiků, je kladení přílišného důrazu na psychickou realitu v porovnání s realitou materiální, rys, který se připojuje k všemohoucnosti myšlenek. Uprostřed izolace zaviněné světovou válkou se mi dostalo do rukou jedno číslo anglického časopisu *Strand*, v němž jsem mezi jinými dosti zbytečnými výtvary četl povídku líčící, jak se mladá dvojice nastěhuje do zařízeného bytu, v němž je stůl podivného tvaru s vyřezanými krokodýly. K večeru se pak v bytě šířívá nesnesitelný, charakteristický zápach, manželé ve tmě o něco zakopávají, domnívají se, že vidí, jak se nad schody kmitá něco nedefinovatelného, stručně řečeno máme uhodnout, že kvůli přítomnosti tohoto stolu domem obcházejí strašidla v podobě krokodýlů, anebo že ty dřevěné obludy za tmy ožívají nebo něco podobného. Byla to hodně prostomyslná historka, ale její tísnivý účinek čtenář pociťoval jako zcela znamenitý.

Na závěr této jistě ještě neúplné sbírky příkladů se chceme zmínit o jedné zkušenosti z psychoanalytické práce, jež, pokud nespočívá na náhodném sběhu okolností, s sebou přináší to nejkrásnější potvrzení našeho pojetí něčeho tísnivě působícího („des Unheimlichen“). Často se stává, že neurotičtí muži prohlašují, že ženský genitál je pro ně něčím vyvolávajícím tísnivý pocit. Tento tísnivý pocit je však vhodem do staré domoviny člověka, k místu, kde každý kdysi nejprve pobýval. „Láska je steskem po domově,“ tvrdí žertovná poznámka, a když si snící o nějakém místě anebo krajině ještě ve snu myslí; „to je mi známé, tam jsem již kdysi byl..“ – pak smí výklad za to dosadit genitál anebo matčino lůno. To, co působí tísnivě („das Unheimliche“), je tedy v tomto případě tím, co bylo kdysi domácké („das Heimische“), co je odedávna důvěrně známé. Předpona „un“ u tohoto slova je však známkou vytěsnění.

3.

Již během četby shora uvedených úvah se asi u čtenáře ozvaly pochybnosti, jimž má být nyní dovoleno, aby se shromáždily a byly vysloveny nahlas. Může platit, že to, co působí tísnivě („das Unheimliche“), je něco milého, útulného a domácího („das Heimliche – Heimische“), jež podlehl vytesnění a vrátilo se z něj zpět, a že všechno, co vyvolává tísnivost, splňuje tuto podmínku. Avšak nezdá se, že touto volbou látky je záhada tísnivého vyřešena. Naši tezi zjevně nelze obrátit. Ne všechno, co připomíná vytesněná hnutí vyjadřující přání a překonané způsoby myšlení z individuálního dávnověku a z pravěké doby národů, je proto také něčím, co působí tísnivě.

Nechceme také zamlčet, že téměř ke každému příkladu, jenž by měl dokázat naši tezi, lze najít nějaký obdobný příklad, který jí odporuje. Useknutá ruka, např. v Hauffově pohádce *Příběh o useknuté ruce*, působí jistě tísnivě, což jsme vysvětlili kastročným komplexem. Ale v Herodotově vyprávění o Rhampsenitině pokladu mistr zloděj, jenž chce princeznu zachytit za ruku, jí vydá useknutou ruku svého bratra nazpět, a jiní pravděpodobně usoudí právě tak jako já, že tento rys žádný tísnivý účinek nevyvolává. Promptní vyplnění přání v „Polykratově prstenu“ na nás působí právě tak tísnivým dojmem jako na egyptského krále samotného. Ale v našich pohádkách se to okamžitým splněním přání jen hemží a nic stísnujícího na tom není. V pohádce o třech přáních se dá žena libou vůní klobásy navést k tomu, že řekne, že by také chtěla takovou uzenku mít. A ta hned leží před ní na talíři. Muž si ve zlosti přeje, aby ta uzenka visela té všetečné ženě na nose. Ta se v mžiku houpá na jejím nose. To je velmi působivé, ale ani v nejmenším to nepůsobí tísnivě. Ta pohádka se vůbec staví zcela otevřeně na animistické stanovisko všemohoucnosti myšlenek a přání, a nedokázal bych přece jmenovat žádnou opravdovou pohádku, v níž by se vyskytovalo něco vyvolávajícího hrůzu. Slyšeli jsme, že působí ve vysoké míře děsivě („unheimlich“), jestliže neživé

věci, obrazy, loutky ožívají, avšak v Andersenových pohádkách žijí domácí přístroje, kusy nábytku, cínový vojáček, a nic není snad od něčeho, co působí tísnivě, vzdálenější. Také ožití krásné sochy Pygmalion budeme stěží pociťovat jako něco stísnujícího.

Zdánlivou smrt a vzkříšení mrtvých jsme poznali jako velmi děsivé představy. Podobné věci jsou ale zase v pohádkách velmi obvyklé; kdo by se odvážil nazvat děsivým, když např. Sněhurka opět otevře oči? Také procitnutí mrtvých v příbězích o zázracích, např. z Nového zákona, vyvolávají pocity, jež nemají s tísnivými nic společného. Nezamýšlený opětovný návrat téhož, který na nás měl tak nepochybný tísnivý účinek, slouží přece v řadě případů jiným, a to velmi rozdílným účinkům. Poznali jsme již jeden případ, kdy je tohoto návratu použito jako prostředku k vyvolání komického pocitu, a můžeme uvést příkladů tohoto druhu více. Jindy působí návrat téhož jako zesílení apod., dále: odkud pochází tísnivý pocit z ticha, ze samoty, z temnoty? Neukazují tyto momenty na roli nebezpečí při vzniku pocitu něčeho tísnivého, i když to jsou tytéž podmínky, za nichž vidíme děti nejčastěji projevovat strach? A můžeme skutečně zcela zanedbat moment intelektuální nejistoty, protože jsme přece připustili jeho význam pro děsivost smrti?

A tak musíme být asi připraveni přijmout předpoklad, že pro výskyt tísnivého pocitu jsou určující ještě jiné než výše uvedené hmotné podmínky. Mohli bychom sice říci, že oním prvním konstatováním je psychologický zájem o problém tísnivě působícího vyřízení, a zbytek vyžaduje pravděpodobně estetické zkoumání. Ale tím bychom otevřeli dveře pochybnostem, na jakou hodnotu si náš vhled do původu tísnivě působícího („des Unheimlichen“) z vytěsněného domácího a útulného („vom verdrängten Heimischen“) smí vlastně činit nárok.

Jedno pozorování nám může ukázat cestu k řešení těchto nejistot. Skoro všechny příklady, jež jsou v rozporu s našimi očekáváními, jsou vzaty z oblasti vymyšleného, z oblasti básnictví. Dostáváme tak pokyn, abychom rozlišovali mezi tísnivě

působícím („dem Unheimlichen“), které člověk prožívá, a tísnivě působícím, jež si pouze představuje anebo o němž čte.

Tísnivě působící při prožívání je spojeno s daleko jednoduššími podmínkami, zahrnuje však méně četné případy. Domnívám se, že toto tísnivě působící se bez výjimky podvoluje našemu pokusu o řešení, pokaždé připouští vysvětlení odedávna důvěrně známým vytěsněným. Přesto je i zde třeba provést důležité a psychologicky významné rozlišení materiálu, jež poznáme nejlépe na vhodných příkladech.

Vyhmátněme, v čem spočívá tísnivý účinek všemohoucnosti myšlenek, promptního vyplnění přání, tajných škodlivě působících sil, návratu mrtvých do života. Podmínku, za níž zde pocit něčeho tísnivě působícího vzniká, nelze nerozpoznat. My – nebo naši primitivní prapředkové – jsme kdysi pokládali tyto možnosti za skutečnost, byli jsme přesvědčeni o reálné existenci těchto pochodů. Dnes v to již nevěříme, tyto způsoby myšlení jsme překonali, avšak necítíme se, pokud jde o toto nové přesvědčení, zcela jistí, to staré přesvědčení v nás ještě dále žije a netrpělivě číhá na potvrzení. Jakmile se pak v našem životě přihodí něco, co se zdá toto staré opuštěné přesvědčení potvrzovat, máme pocit něčeho tísnivého, k němuž můžeme doplnit úsudek: tedy je přece jenom pravda, že člověk může zabít někoho jiného pouhým přáním, že mrtví dále žijí a je možné je spatřit na místě jejich dřívější činnosti apod.! Naopak pro toho, kdo se u sebe s tímto animistickým přesvědčením důkladně a definitivně vypořádal, tísnivý účinek tohoto druhu odpadá. Ten nejpodivuhodnější souběh přání a jeho vyplnění, to nejzáhadnější opakování podobných zážitků na témže místě nebo ve stejné době, ty nejsálivější zrakové vjemy a ty nejpodezřelejší šumy jej nezmatou, nevzbudí v něm strach, jež bychom mohli označit za strach před něčím stísnujícím. Jedná se zde tedy čistě o záležitost testování reality, o otázku materiální reality.²²

Jinak je tomu s tím tísnivým účinkem, který vychází z vytěsněných infantilních komplexů, z kastráčního komplexu, z fantazijní představy o matčině lůně atd., jenomže reálné události, které tento

druh tísnivého pocitu vzbuzují, nemohou být příliš časté. Tísnivý účinek prožívání patří většinou do té dříve uvedené skupiny, pro teorii je však rozlišování jich obou velmi významné. U tísnivého pocitu plynoucího z infantilních komplexů nepřichází otázka materiální reality vůbec v úvahu, na její místo nastupuje realita psychická. Jedná se o skutečné vytěsnění nějakého obsahu a o návrat vytěsněného, nikoli o zrušení *víry v realitu* tohoto obsahu. Mohli bychom říci, že v jednom případě je vytěsněn jistý představový obsah, ve druhém je vytěsněna víra v jeho (materiální) reálnou existenci. Avšak ten druhý způsob vyjadřování pravděpodobně rozšiřuje užívání termínu „vytěsnění“ za jeho právoplatné hranice. Je správnější, když přihlédneme ke zde patrnému psychologickému rozdílu a ten stav, v němž se nachází animistické přesvědčení kulturního člověka, označíme za – více či méně úplný – *stav překonanosti*. Náš závěr by pak zněl: tísnivý účinek zážitků vzniká, jestliže jsou nějakým dojmem znovuoživeny *vytěsněné* infantilní komplexy anebo když se zdá, že jsou znovu potvrzena *překonaná* primitivní přesvědčení. A konečně se nesmíme zálibou v hladkém vyřízení věci a průhledném vypočtení nechat odvrátit od doznání, že oba zde popsané druhy tísnivého účinku není vždy třeba od sebe ostře oddělovat. Když uvážíme, že primitivní přesvědčení tím nejtěsnějším způsobem souvisejí s infantilními komplexy a vlastně v nich mají své kořeny, nebudeme se tomuto stírání ohraničení příliš podívat.

22 — Protože i tísnivý účinek dvojníka je tohoto druhu, bude zajímavé se dozvědět, jaký účinek bude mít, jestliže někdy, aniž bychom si to vyžádali a znenadání, narazíme na obraz vlastní osobnosti. Ernst Mach podává zprávu o dvou takových pozorováních v *Analýze počítků* (Mach, Ernst. *Analyse der Empfindungen*. Jena: Fischer, 1900, s. 3). Ten se jednou nemálo vylekal, když poznal, že obličej, jež spatřil, je jeho vlastní, jindy pronesl velmi nepříznivý soud o domněle cizím člověku, který nastoupil do jeho autobusu. „Co to tam ale nastupuje za zchátralého kantora.“ – Já mohu vyprávět o jednom podobném dobrodružství: seděl jsem sám v kupé lůžkového vagonu, když se při prudším trhnutí vlaku otevřely dveře vedoucí k přilehlé toaletě a do mého kupé přistoupil starší pán v županu s cestovní čapkou na hlavě. Domníval jsem se, že si při odchodu ze záchodu nacházejícího se mezi dvěma oddíly vozu spletl směr a omylem vešel do mého kupé, vyskočil jsem, abych mu to vysvětlil, brzy jsem však udiveně poznal, že tím vetřelcem byl můj vlastní, zrcadlem ve spojovacích dveřích vytvořený obraz. Víím ještě, že se mi ten zjev hrubě nelíbil. Místo toho, že bychom se kvůli dvojníkoví vyděsili, jsme jej oba – Mach stejně jako já – prostě nerozpoznali. Nebyla však přítom pocíťovaná nelibost přesto pozůstatkem oné archaické reakce, jež pocíťuje dvojníka jako něco stísnujícího?

Tísnnivý úúineek vymyšlených příběhů – fantazijních představ, básnictví – si skutečně zasluhuje samostatnou úvahu. Tento úúineek je především daleko obsažnější než tísnnivý úúineek zážitků, obsahuje tento úúineek ve svém celku a pak ještě i něco jiného, co se v podmínkách prožívání neobjevuje. Protiklad mezi vytěsněným a překonaným nemůže být bez pronikavé modifikace přenesen na to, co vyvolává tísnnivý úúineek v básnictví, neboť předpokladem platnosti říše fantazie je, že její obsah nepodléhá testování reality. Paradoxně znějícím výsledkem je, že *v básnictví nepůsobí tísnnivé mnohé, co by tísnnivý úúineek mělo, kdyby se to odehrálo v životě, a že v básnictví existuje mnoho možností, jak dosáhnout tísnnivého účinku, které v životě odpadají*. K mnoha básníkovým svobodám patří i svoboda volit si podle libosti svět, jež zobrazuje, tak, že se shoduje s nám dobře známou realitou anebo se od ní nějakým způsobem vzdaluje. My jej v každém případě následujeme. Svět pohádky např. již předem opustil půdu reality a přibližuje se otevřeně k přijetí animistického přesvědčení. Vyplnění přání, tajné síly, všemohoucnost myšlenek, oživenutí neživých předmětů, jež jsou v pohádkách zcela obvyklé, zde nemohou mít žádný tísnnivý úúineek, neboť pro vznik tísnnivého pocitu je, jak jsme slyšeli, potřebný spor o to, zda překonaná nevěrohodná věc není přece jen reálně možná, což je otázka, která je v důsledku předpokladů, z nichž pohádkový svět vychází, vůbec odstraněna z cesty. A tak pohádka, jež nám poskytla většinu příkladů rozporu s naším řešením problému tísnnivého účinku, uskutečňuje výše zmíněný případ, že v říši vymyšleného nepůsobí tísnnivým účinkem mnohé, co by tento úúineek mít nemuselo, kdyby se to přihodilo v životě. K tomu přistupují u pohádky ještě jiné momenty, jichž se chceme později stručně dotknout.

Básník si také mohl stvořit svět – méně fantastický než svět pohádek –, jenž se od reálného světa přesto odlišuje předpokladem existence vyšších duchovních bytostí, démonů anebo duchů zesnulých. Všechn tísnnivý úúineek, který by mohl být s těmito postavami spojen, pak odpadá, pokud k tomu předpoklady této básnické

reality dostačují. Duše z Dantova pekla anebo zjevení duchů v Shakespearově *Hamletovi*, *Macbethovi* nebo *Juliu Caesarovi* jsou možná pochmurné a strašné, ale tísnivým účinkem působí v podstatě právě tak málo jako třeba Homérův veselý a jasný svět bohů. Přizpůsobujeme svůj úsudek podmínkám této básníkem fingované reality a přistupujeme k duším, duchům a strašidlům, jako by to byly plnoprávně existující bytosti, jakými jsme ve hmotné realitě my sami. I toto je případ, v němž jsme tísnivého účinku ušetřeni.

Jinak je tomu ale, když se básník, jak se zdá, postavil na půdu běžné reality. Pak přijímá i on všechny podmínky, jež platí pro vznik tísnivého pocitu při prožitcích, a všechno, co působí tísnivě v životě, tak působí i v básnictví. Ale v tomto případě může básník také vystupňovat a zmnohonásobit tísnivý účinek v daleko větší míře, než je to možné při zážitcích, tím, že nechává přihodit se takové události, které by se ve skutečnosti předmětem naší zkušenosti nestaly anebo se jím staly jen velmi zřídka. Zrazuje nás pak do jisté míry našimi pověrami, jež jsme pokládali za překonané, klame nás tím, že nám slibuje obyčejnou skutečnost, a potom přesto vychází za její rámeček. My reagujeme na jeho smyšlené příběhy tak, jako bychom reagovali na vlastní zážitky; když si toho podvodu všimneme, je příliš pozdě, básník již dosáhl svého záměru, avšak musím tvrdit, že nedocílil čistého účinku. Zůstává v nás pocit neuspokojení, jistý druh hněvu nad pokusem o oklamání, tak jak jsem to zvláště zřetelně pocítil při četbě Schnitzlerovy povídky *Věštba* a podobných, se zázračným si pohrávajících děl. Básník má pak k dispozici ještě jeden prostředek, jehož pomocí se může této naší vzpouře vyhnout a zároveň zlepšit podmínky pro dosažení svých záměrů. Spočívá v tom, že nás po dlouhou dobu nenechává uhodnout, jaké prostředky si vlastně pro svět, jehož existenci předpokládá, zvolil, anebo že se dovedně a lstivě takovému rozhodujícímu vysvětlení až do konce vyhýbá. Celkem vzato je zde však skutečně výše ohlášený případ, že vymyšlený příběh vytvoří nové možnosti tísnivého pocitu, které by při prožívání odpadly.

Všechny tyto rozmanitosti se, přísně vzato, vztahují pouze k tomu tísnivému účinku, jenž vzniká z něčeho překonaného. Tísnivý účinek plynoucí z vytěsněných komplexů je rezistentnější, zůstává v básnictví – odhlédnuto od jedné podmínky – právě tak tísnivý jako při zážitcích. Ten druhý tísnivě působící účinek, účinek pocházející z překonaného, projevuje tento charakter při zážitcích i v básnictví, které se staví na půdu hmotné reality, může jej však pozbyt ve fiktivních, básníkem vytvořených realitách.

Je očividné, že možnosti básníkovy licence, a tím i výsady smyšlených příběhů při vyvolávání a zabrzdování tísnivého pocitu, nejsou výše uvedenými poznámkami vyčerpány. Vůči zážitkům se obecně chováme rovnoměrně pasivně a podléháme působení hmotného světa. Pro básníka jsme však zvláštním způsobem říditelnými; prostřednictvím nálady, do níž nás uvede, a prostřednictvím očekávání, které v nás vzbudí, může odvrátit naše citované procesy od jednoho účinku a nastavit je tak, aby nastal nějaký účinek jiný, a může z téže látky často získat velmi rozdílné účinky. Toto všechno je již dávno známo a pravděpodobně to bylo důkladně vyhodnoceno povolanými estetiky. Byli jsme do této oblasti bádání dovedeni bez opravdového úmyslu tím, že jsme se poddali pokušení vysvětlit rozpor mezi jistými příklady a naším odvozením tísnivého účinku. K jednotlivým z těchto příkladů se proto také chceme vrátit.

Tázali jsme se předtím, proč useknutá ruka v Rampsenitině pokladu nepůsobí tísnivě jako třeba v Hauffově *Příběhu useknuté ruky*. Tato otázka nám nyní připadá významnější, protože jsme poznali větší rezistenci tísnivého účinku pocházejícího ze zdroje vytěsněných komplexů. Odpovědět na ni je snadné. Tato odpověď zní, že v této povídce nejsme naladěni na pocity princezny, nýbrž na převahu mající vychytralost „mistra zlodějů“. Princezna nebyla přitom možná ušetřena tísnivého pocitu, chceme dokonce považovat za věrohodné, že omdlela, ale nepocítujeme nic stísnujícího, neboť se necítujeme do ní, nýbrž do toho druhého. V důsledku jiné konstelace jsme dojmu něčeho tísnivého ušetřeni i v Nestroyově

frašce *Rozervanec*, když uprchlík, jenž se považuje za vraha, vidí z každých padacích dveří, jejichž víko zvedne, vystupovat domnělé strašidlo – ducha zavražděného – a zoufale zvolá: vždyť jsem zabil jen jednoho. K čemu toto strašné znásobení? My známe výchozí podmínky této scény, nesdílíme omyl „rozervance“, a proto na nás to, co pro něj musí být stísnující, působí s neodolatelnou komikou. Dokonce i „skutečné“ strašidlo jako to v povídce Oscara Wilda *Duch cantervillský* musí pozbyt všech svých nároků na to, že by alespoň vyvolávalo hrůzu, když si básník tropí žerty a nechává je ironizovat a dobírat si je. Tak nezávislý může být ve světě vymyšlených příběhů citový účinek na volbě látky. Ve světě pohádek nemá být pocity strachu, a tedy ani tísnivé pocity vůbec vzbuzovány. Chápeme to a nevšímáme si proto ani podnětů, u nichž by něco takového bylo možné.

O osamělosti, tichu a temnotě nemůžeme říci nic jiného, než že toto jsou skutečně ty momenty, na něž je u většiny lidí vázán nikdy zcela nevymizelý dětský strach. Psychoanalytické bádání se s problémem těchto faktorů vypořádalo na jiném místě.

Překlad Miloš Kopal a Ota Friedman

Přeloženo z: Freud, Sigmund. Das Unheimliche. In: Týž. *Werke aus den Jahren 1917–1920*. [1. vydání in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 1919, roč. 5, s. 297–324.] Česky in: Týž. *Spisy z let 1917–1920, dvanáctá kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003.

© Psychoanalytické nakladatelství

Doslov——Sigmund
Freud a psychoanalýza

Pod slovem psychoanalýza a pod odkazem rakouského neurologa a psychiatra Sigmunda Freuda (1856–1939) můžeme rozumět jak bohatě větvenou školu myšlení o lidské povaze, tak samotnou psychoterapeutickou metodu. Přeneseně pak i určitou analytickou metodu vůbec, nemotivovanou toliko terapeuticky, jako spíše společensko-kriticky. Historický význam a jeden z důvodů enormního vlivu psychoanalýzy na myšlení 20. století leží v jejím primátu jakožto celkové teorie osobnosti, aspirující na popis a pochopení všech složek lidské psychiky, psychického vývoje a jejich vlivu na duševní zdraví. Osobnost člověka vidí freudiánská psychoanalýza jako formovanou třemi osobnostními systémy (Id, Ego a Superego), které zodpovídají za vnitřní svár lidské identity i psychiky. Id („Ono“) je motivováno zejména pudově, pracuje na základu „principu slasti“ a usiluje především o bezprostřední ukojení tužeb, zatímco Ego („Já“) je konstruováno jako racionální a realistický prvek a slouží i jako přemostění mezi pudovým Id a moralizujícím Superegem („Nadjá“), formovaným vlivy vzdělání, civilizace a kultury. Ego umožňuje naplnění tužeb požadovaných Id i v dlouhodobějším horizontu a potlačuje jeho touhu po bezprostředních požitcích na úkor realistického postupu, i s ohledem na káravý dohled Superega. Většina tohoto vyjednávání a dílčích (tzv. obranných) mechanismů zodpovědných za ustanovování rovnováhy mezi jednotlivými systémy se však odehrává mimo naše vědomí. Pro analýzu lidské společnosti a kultury obecně je klíčový právě Freudův radikálně inovativní důraz na sílu nevědomí – lidské bytosti v jeho pohledu nejsou zcela vědomými pány svého osudu, jejich životy jsou ovlivňovány skrytými touhami a potlačenými traumaty. Naše Já nicméně není rozštěpeno nenávratně: pomocí analýzy vycházející z určitých vodítek a symptomů (náhlá přeřeknutí, snění, metoda volných asociací...) i zkoumání psychického vývoje je možné tyto nevědomé procesy, které nás do značné míry řídí, zpřítomnit ve vědomí a pochopit. Takovouto (psycho)analýzu přitom můžeme provádět jak u jednotlivců jakožto terapeutickou metodu, tak ji lze

vztáhnout na celé segmenty kultury, jak se o to pokusilo mnoho badatelů vycházejících z Freuda.

Nebylo by vhodné vnímat Freudovy myšlenky doslovně a univerzalisticky, tedy zapomínat na jejich dobovou a kulturní podmíněnost. Psychoanalýza má dnes pochybnou pověst coby akademicky nepřilíš relevantní teorie, jejíž nevědeckost v očích mnohých dokládá i metodologicky nepřijatelný postup bádání (vyvozování příliš obecných závěrů z klinických případů, namísto laboratorních podmínek hypnóza a podobně). Již z hlediska Freudových současníků a především dnešních teorií osobnosti je neoddiskutovatelným faktem například její přílišný biologický determinismus (přehnaný důraz na pudovost jako určující hybnou sílu), respektive opomenutí sociálních vlivů na formování vědomí a identity jedince (dnes tedy běžně hovoříme o „psychosociálním“ vývoji). Psychoanalýza je dnes pro svůj vliv zejména odkazem obecně kulturním, kdy je přejímána většinou nikoli doslovně, ale v rovině metaforického či symbolického čtení. Nicméně i v některých oblastech psychologie se lze s jejím dědictvím stále setkat, zejména co se týče terapeutických postupů.

Byla-li řeč o psychoanalýze jako o škole, je třeba podtrhnout, že již první pokračovatelé a následovníci Sigmunda Freuda se proti jeho učení vymezovali, jakkoli jím byli inspirováni. Ze školy freudiánské se tak štěpí zejména jungiánská (Carl Gustav Jung) a adlerovská (Alfred Adler), které se s psychoanalýzou rozcházejí mnohem razantněji než pozdější proudy neofreudiánské, představují ale v úhrnu určité, sice rozvětvené a vzájemně se rozporující, nicméně stále patrné myšlenkové kontinuum. Nejvýraznější rozdíl mezi Jungem a Freudem tak lze nalézt v pohledu na nevědomí, které pro Junga není nutně jen determinující hnací silou a rezervoárem potlačovaných emocí a zkušeností, ale především potenciálně plodným a aktivním osobním doplňkem k nevědomí kolektivnímu. Na více osobní rovině lze rozdíl spatřovat také v Jungově náboženské a mystické praxi, odlišující ho od přísně sekularizovaného Freuda.

Jedním z nejvýznamnějších pokračovatelů Freudova myšlení a odkazu byl francouzský psychiatr a psychoanalytik Jacques Lacan, který Freuda restauroval především akcentem na symbolické a strukturální aspekty jeho práce a mimo jiné propojil jeho myšlení s lingvistickými a sémiologickými teoriemi Ferdinanda de Saussura či Romana Jakobsona. Lacanovo spojení sémiologického a psychoanalytického přístupu výrazně přispělo k dynamice celého myšlenkového proudu souhrnně označovaného jako poststrukturalismus, zásadním se stalo jeho tvrzení, že nevědomí má strukturu jazyka, a tzv. koncept zrcadlové fáze. Pokus o objasnění otázky vztahu malého dítěte k jeho zrcadlovému obrazu vedl Lacana k rozvíjení úvah zejména nad ustanovováním subjektivity. Lacanův důraz na pohled (*le regard*, resp. *gaze*) a identifikační mechanismy pak položil základy psychoanalytické filmové teorii, rozpracované například Christianem Metzem a Laurou Mulveyovou během sedmdesátých let. Pro Metze hrála klíčovou roli možnost identifikace diváka právě skrze specifickou operaci pohledu či zírání, zatímco Mulveyová se soustředila na aktivní fetišizující a „objektivizující“ (zpředměňující) mužský pohled pozorující voyeuricky ženské hrdinky, a významně tak přispěla k feministické kritice kinematografie. Tyto a podobné studie ukazují, že psychoanalýza nemusí být produktivní pouze pro pochopení filmů určitého autora, jehož osobní život podrobíme psychoanalýze a na základě toho pak novým způsobem interpretujeme jeho díla. Psychoanalýzu můžeme použít i k pochopení celého mechanismu kinematografie – můžeme jej chápat jako jakýsi model celého psychického aparátu, „mysl“ oddávající se dennímu snění, v němž se projevují skryté podvědomé touhy dané společnosti.

Předkládaný Freudův text některá z psychoanalytických východisek demonstruje velmi dobře, inspiroval však celou řadu témat s psychoanalýzou primárně nesouvisejících. Něco tísnivého Freud pojímá jako původně raně moderní pocit, mimo jiné i pocit gotického románu, tak jak je k nalezení u v textu zmiňovaného E. T. A. Hoffmanna. Freud však něco tísnivého prodlužuje

a zpřítomňuje i do své vlastní současnosti, přiznává ho tedy jako jeden z pocitů a jednu ze zkušeností modernity. Zájem o dobovou náladu a esprit lze pozorovat u prací zabývajících se studiem rané kinematografie, která podle badatelů, jako jsou Thomas Elseasser či Tom Gunning, fungovala značně specifickým způsobem (pracovala v jiném „módu“ než kinematografie pozdější). Právě Freudovo líčení něčeho tísnivého může být dobrým příkladem vystihujícím estetický a zkušenostní horizont přelomu 19. a 20. století.

Ve výtvarném umění pojem něčeho tísnivého následně rezonuje – tak jako celé Freudovo dílo – zejména v surrealismu, od osmdesátých let minulého století je uchopován i umělci pracujícími spíše v postmoderním a esteticky pokleslém duchu (Mike Kelley). Bývá však také s oblibou aplikován zpětně, například na dílo Edwarda Muncha (výstava v Leopold Museum, Vídeň, 2009). Gotický román, k němuž se Freudovo a Jentschovo *Něco tísnivého* vztahuje, je chápán jako jeden z předpokladů a inspirací žánru (nejen filmového) hororu, proto se lze i s konceptem tísnivosti setkat v interpretacích hororových a thrillerových mechanismů. Pojem něčeho tísnivého zároveň velmi často najdeme i při reflexi snah o humanizaci a antropomorfizaci strojů, zejména robotů (tzv. androidů), kdy tato tísnivá podobnost stroje a člověka odkazuje k dlouhé tradici obrazu dvojníka.

-ms-

Doporučená četba:

- ——— Freud, Sigmund. *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2005.
- ——— Fromm, Erich. *Psychoanalýza a náboženství*. Praha: Aurora, 2003.
- ——— Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové, 2011.
- ——— Metz, Christian. *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1991.
- ——— Mulvey, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1998, s. 115–132.
- ——— Pechar, Jiří. *Lacan a Freud*. Praha: SLON, 2013.

Frederic Bartlett
——Teorie vzpomínání

*Ediční poznámka: Tento text je desátou kapitolou z knihy Frederica Bartletta Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology (Vzpomínání: studie z experimentální a sociální psychologie), proto v některých místech odkazuje na výzkum popi-
sovaný již v předchozích kapitolách této knihy.*

1. Metoda přístupu

Nejčastější problémy kolem vzpomínání se všechny týkají toho, jak se nakládá s minulými zkušenostmi a reakcemi, když si něco pamatujeme. Z obecného hlediska vypadá jako nejjednodušší vysvětlení předpoklad, že když nastane určitá událost, vytvoří a zanechá v organismu nebo v mysli jistou stopu nebo skupinu stop a později pak nějaký náhlý podnět tuto stopu nebo skupinu stop znovu oživí. Předpokládáme-li přitom, že daná stopa s sebou nějak nese také časový údaj, je toto oživení kladeno na roveň vzpomínce. Pro takovéto stopy samozřejmě neexistuje přímý důkaz, daný předpoklad se však na první pohled jeví jako jednoduchý, proto je také běžně rozšířený.

Jsou tu však zjevné obtíže. Tyto stopy jsou obecně brány jako stopy individuálních a specifických událostí. Každý normální jedinec tak v sobě musí nést nesmírný počet individuálních stop. Protože jsou všechny uloženy v jednom organismu, musí se k sobě navzájem nějak vztahovat, což dává vzpomínce její nevyhnutelně asociativní povahu. Každá stopa si však po celou dobu zachovává svou esenciální individualitu a vzpomínání je – v ideálním případě – prostým oživením či čirou reprodukcí.

Viděli jsme, že studium skutečného vnímání a rozpoznávání silně naznačuje, že ve všech relativně jednoduchých případech determinace minulými zkušenostmi a reakcemi funguje minulost spíše jako organizovaná masa než jako skupina prvků, z nichž by si každý zachovával svou specifickou povahu. Máme-li nazírat na uchovávání vzpomínek jako na biologickou funkci, zdá se, že si

rozumné metodické pravidlo vyžaduje, abychom přistupovali k problémům vzpomínání na základě studia těchto relativně méně složitých případů, kdy jsou přítomné reakce determinovány minulostí. V každém případě je to postup, k němuž směřuje argumentace předešlých kapitol, kde bylo naznačeno, že mimořádné vlastnosti vzpomínání jsou velmi pravděpodobně výsledkem změny postoje vůči oněm masám organizovaných minulých zkušeností a reakcí, které probíhají ve všech mentálních procesech na nejvyšší úrovni.

Pokud toto připustíme, existuje nesmírně zajímavý přístup k problémům vzpomínání založený na studiích, jež jsou často spíše neurologické než psychologické, a právě ten navrhuji prozkoumat. Sir Henry Head po mnoho let systematicky pozoroval povahu a funkce aferentní senzibility, tedy těch vjemů, které vznikají stimulací periferních nervů. Obzvláště ho zajímaly funkce a povaha vjemů, které mohou být vyvolány stimulací konečků nervů v kůži a podkožní tkáni, a těch, které jsou vyvolány smršťováním a uvolňováním svalů. Chtěl přesně zjistit, jakou roli hraje při interpretaci a propojování těchto vjemů mozková kůra, případně nervové impulzy, jejichž příznakem mohou být smyslové vjemy. Jednou z nejdůležitějších a nejzajímavějších skupin impulzů je skupina těch, které ústí v rozpoznání pozice těla a pasivního pohybu.

Každý den vykonává normální jedinec obrovské množství perfektně přizpůsobených a koordinovaných pohybů. Kdykoli následují tyto pohyby v řadě za sebou, zdá se jako by byl každý následující pohyb kontrolován a řízen předešlými pohyby v dané řadě. Adaptivní mechanismy těla však zpravidla nevyžadují žádné konečné povědomí ohledně změny pozice těla nebo vykonání pohybu. Při každém osvojeném tělesném výkonu je prováděna řada pohybů po sobě, přičemž každý pohyb je vykonán tak, jako by pozice, které dosáhnou pohyblivé údy v předešlé fázi, byly nějak zaznamenávány a stále byly účinné, i když je předcházející pohyb už minulostí, tedy ukončený. Tento očividný fakt vyvolal spoustu spekulací ohledně toho, jak si pohyby, které už proběhly, přesto zachovávají své regulativní funkce.

V roce 1890 napsal fyziolog Munk¹, že je tomu tak proto, že musíme mozek nazírat jako zásobárnu obrazů pohybu, přičemž jej bezhlavě následovala spousta dalších autorů. Předpokládá se, že předcházející pohyb produkuje kortikální obraz nebo stopu, která – nějak oživena v okamžiku dalšího následného pohybu – tento následný pohyb kontroluje.

Head nakonec definitivně ukázal, že toto vysvětlení není správné. Neboť obrazy mohou být stále přítomny, i když se vytratí veškeré porozumění relativnímu pohybu, jenž tímto mimovolným způsobem probíhá. Pacient s jistým kortikálním zraněním si je možná schopen přesně představit pozici své natažené ruky a dlaně na přehození přes postel a stejně si dokáže představit svou ruku v jakékoli jiné možné pozici, kterou může zaujmout. Zavře-li oči, zvedne ruku a pohne jí, možná bude schopen dobře lokalizovat místo, kde dojde k dotyku s kůží, ale bude ho vztahovat pouze k pozici, v níž ruka byla, protože naprosto ztratil schopnost vztahovat k sobě po sobě následující pohyby. Obrazy mohou zůstat nedotčené a porozumění relativnímu pohybu se může vytratit. Naopak, jak všichni vědí, pohybu lze porozumět perfektně i bez jakéhokoli výskytu obrazů. Je zbytečné připomínat, že v určitých případech jsou obrazy tak nepatrné nebo prchavé, že je nejsme schopni zaregistrovat. A protože důkaz jejich absence je podobný co do zdroje a povahy tomu, který při jiných příležitostech slouží k prokázání jejich přítomnosti, bylo by výsostně neospravedlnitelné přijmout tento důkaz a zamítnout ten druhý.

Head tudíž správně odmítl myšlenku individuálních obrazů či stop a místo toho navrhl jiné řešení – rovněž spekulativní, jež s sebou nese jisté obtíže a nikdy nebylo dostatečně vypracováno. Je to však řešení, které má podle mého názoru velký přínos, zabýváme-li se těmito poněkud elementárními případy trvalých účinků minulých reakcí. Zároveň věřím, že vytyčuje cestu k uspokojivému řešení fenoménu vzpomínání v plném smyslu.

V tomto bodě musím citovat Headova vlastní slova: „Každá rozpoznatelná posturální změna vchází do vědomí již obdařená

vztahem k něčemu, co se stalo předtím, podobně jako je nám na taxamtru prezentována vzdálenost přepočítaná do šilinků a pencí. Proto vstupuje finální produkt testů týkajících se pochopení pozice těla nebo pasivního pohybu do vědomí jakožto měřitelná posturální změna.

Pro tuto kombinovanou normu, vůči níž se poměřují všechny následné změny pozice předtím, než vstoupí do vědomí, navrhuje-me název ‚schéma‘. Neustálými změnami pozice sami vytváříme posturální model nás samých, který se konstantně mění. Toto plastické schéma zachycuje každou novou pozici pohybu, přičemž aktivita kortexu k ní vztahuje vždy novou skupinu vjemů, vyvolanou její změnou. Okamžité posturální rozpoznání následuje ihned poté, jakmile je vztah kompletní.“²

A znovu: „Senzorický kortex je skladištěm minulých vjemů. Mohou vstoupit do vědomí jako obrazy, ale mnohem častěji, jako v případě prostorových vjemů, zůstávají vně centrálního vědomí. Zde formují organizované modely nás samých, které můžeme nazývat schémata. Takováto schémata upravují vjemy produkované přicházejícími vjemovými impulzy tím způsobem, že konečné vjemy pozice nebo lokality vstupují do vědomí obdařeny vztahem k něčemu, co již proběhlo dříve.“³

I když budu používat tyto pojmy pro vybudování teorie vzpomínání, musím si z pozice psychologa nárokovat možnost námitek k terminologii jiného autora. Ve stručných popisech, které jsem uvedl, je několik bodů, které podle mého názoru představují obtíže.

Za prvé, když hovoří Head o mozkové kůře jako o „skladišti minulých vjemů“, přisuzuje předešlým badatelům přílišné zásluhy. Všechny jeho pokusy pouze ukazují, že jisté procesy by nemohly být provedeny, kdyby při nich mozek nehrál svou normální roli.

1 — Munk, Hermann. *Über die Funktionen der Grosshirnrinde: Gesammelte Mitteilungen mit Anmerkungen*. Berlin: Hirschwald, 1890.

2 — Head, Henry. *Studies in Neurology*. London: Oxford University Press, 1920, s. 605n.

3 — *Tamtéž*, s. 607.

Ale stejným způsobem by mohly být tytéž reakce odstřiženy kvůli zranění periferních nervů nebo kvůli svalové dysfunkci. Podobně by bylo možné říci, že protože nikdo, kdo trpí prudkou bolestí zubu, nedokáže klidně recitovat „Ach, má láska je jako rudá, rudá růže“, jsou zuby skladištěm lyrické poezie. Skladiště je každopádně místo, kam se věci dávají s nadějí, že budou znovu nalezeny, když budou znovu potřebné, a to ve stavu, v jakém byly, když byly prvotně uskladněny. Schémata jsou, jak je nám naznačováno, živoucí organismy v neustálém vývoji, a každý kousek smyslové zkušenosti je proměňuje. Tomu je koncept skladu na hony vzdálen.

Za druhé používá Head nepřetržitě frázi „vstupovat do vědomí“. Možná je ve výjimečných situacích mimovolná změna pozice skutečně chápána jako „měřená“ posturální změna. Ale není to pravidlo. Každý den provádíme mnohokrát dokola precizní motorické úpravy, v nichž, má-li Head pravdu, jsou schémata aktivní, aniž bychom si byli vědomi měření měnících se pozic.

Za třetí, a to je možná nejdůležitější, se mi silně nelíbí termín „schéma“. Je příliš konkrétní a zároveň příliš vágní. Tento termín je již běžně rozšířen v kontroverzních psychologických textech, kde obecně odkazuje k jakékoli spíše vágně načrtnuté teorii. Naznačuje jistou trvalou, ale fragmentární „formu uspořádání“, ale nepoukazuje na to, co je zásadní pro celý tento pojem, že totiž organizovaná masa následků minulých změn místa a pozic něco neustále celou dobu *aktivně* dělá. Tyto následky jsou námi tak říkajíc nesené ve svém celku, jakkoli se neustále okamžik od okamžiku rozvíjejí. Je samozřejmě velice obtížné přijít s jedním lepším popisným termínem, který by v sobě zahrnoval zmíněná fakta. Nejlepší by možná bylo hovořit o „aktivních, rozvíjejících se vzorech“, ale i slovo vzor, které je dnes používáno velice široce a s různými významy, má své obtíže, a podobně jako schéma asociuje mnohem přesnější vyjádření detailu, než bývá v daném kontextu běžné. Myslím, že hledaný termín nejjasněji přibližuje výraz „uspořádané prostředí“ (*organized setting*), budu však nadále používat slovo

„schéma“, když se bude zdát, že je to nejlepší možnost, zároveň se však pokusím úžeji definovat jeho použití.

„Schéma“ označuje aktivní uspořádání minulých reakcí nebo minulých zkušeností, u něž se předpokládá, že působí při každé dobře adaptované organické reakci. To znamená, že kdykoli se vyskytne řád nebo pravidelnost v chování, je konkrétní reakce možná pouze proto, že se vztahuje k jiným podobným reakcím, které jsou sice uspořádány postupně, ale neoperují samostatně jakožto po sobě jdoucí individuální prvky, ale jako sjednocená masa. Determinace schématy je nejzákladnějším způsobem, jak můžeme být ovlivněni reakcemi a zkušenostmi, které se odehrály někdy v minulosti. Všechny přichozí impulzy jistého druhu nebo typu se spojují, aby na relativně nízké úrovni vytvořily aktivní uspořádané prostředí složené z vizuálních a zvukových podnětů, různých typů dotykových impulzů a podobně. Na vyšší úrovni se zkušenosti spojují skrze společný zájem: o sport, literaturu, historii, umění, vědu, filozofii a podobně. Neexistuje ovšem sebemenší důvod předpokládat, že každá sada přicházejících impulzů, každá nová skupina zkušeností zůstává izolovaným prvkem nějaké pasivní mozaiky. Musíme na ně nahlížet jako na složky živoucího chvilkového prostředí, příslušejícího k organismu nebo k jeho libovolným částem, které nějakým způsobem reagují, nikoli jako na množství individuálních událostí nějak spolu pospojovaných a uchovávaných v samotném organismu.

Předpokládejme, že při nějaké rychlé hře jako tenis nebo kriket učiním úder. Jak tento úder provedu, závisí na vztažení jistých nových zkušeností, převážně vizuálních, k ostatním bezprostředně předcházejícím vizuálním zkušenostem a k mému tělesnému postoji nebo rovnováze pozic v daném okamžiku. Tato rovnováha tělesných pozic je výsledkem celé série dřívějších pohybů, v nichž si před samotným úderem podržuje převládající funkci poslední pohyb. Pokud úder provedu, ve skutečnosti neprodukuji nic absolutně nového a zároveň nikdy pouze nereprodukuji něco starého. Úder je doslova zhotoven z živoucích vizuálních a posturálních

„schémat“ daného okamžiku a jejich vzájemných vztahů. Mohu říci, mohu si myslet, že přesně reprodukuji řadu učebnicových pohybů, ale prokazatelně nikoli. Stejně jako bych si – za jiných okolností – mohl říct a pomyslet, že přesně reprodukuji nějakou izolovanou událost, na kterou si chci vzpomenout, ale přesto to evidentně také nedělám.

2. Vzpomínání a schematická determinace

Vzpomínání zjevně zahrnuje determinaci minulostí. Vliv „schémat“ je vlivem minulosti. Ale již na první pohled jsou zde hluboké rozdíly. Ve své schematické podobě operuje minulost *en masse*, nebo přesněji řečeno ne úplně *en masse*, protože poslední přicházející prvky, které budují „schéma“, získávají dominantní vliv. Při vzpomínání nás ovládají specifické minulé události, které jsou více či méně datované a lokalizované ve vztahu k jiným asociovaným konkrétním událostem. Aktivní uspořádané prostředí tak vypadá, jako by prošlo proměnou a umožnilo svým prvkům, které jsou vzdáleny v čase, hrát hlavní roli. Kdyby se organismus dokázal obrátit ke svým schématům a učinit z nich objekty svých reakcí, bylo by něco takového možné. Organismus, který by přišel na to, jak to učinit, by sice nemohl analyzovat samotné prostředí, neboť individuální detaily, které je vybuchovaly, by již zmizely, ale mohl by nějak zkonstruovat či vyvodit z toho, co je přítomné, jeho pravděpodobné prvky a pořadí, v němž toto prostředí vytvořily. Kdyby se pak byl organismus schopen vyjádřit, řekl by: „Toto a toto se muselo stát, aby můj přítomný stav byl takový, jaký je.“ A skutečně si myslím, že se přesně právě toto děje při nejčastějších případech vzpomínání, a k této teorii míří rovněž důkazy, které jsem nastínil v předešlých kapitolách.

Než se tomuto problému budeme věnovat dále, rád bych zmínil jeden zvláštní detail, který by neměl zůstat opominut. Má-li Head pravdu, jsou „schémata“ vytvářena chronologicky.

Každá příchozí změna přispívá svým dílem k totálnímu schématu okamžiku v pořadí, ve kterém nastane. To znamená, že máme-li okamžiky *a*, *b*, *c*, *d* v tomto pořadí, v okamžiku *d* se vytvoří „plastický posturální model“ nás samotných, nejen na základě směru, závažnosti a intenzity *a*, *b*, *c*, *d*, ale také na základě chronologického pořadí, v němž nastaly. Předpokládejme nyní, že je „model“, abychom pokračovali v tomto pitoreskním výrazivu, zkompletován a že už nyní potřebuje jen údržbu. Nejde totiž o žádnou pasivní formu či mozaiku, ale aktivitu, a model může být tedy udržován pouze tehdy, pokud se neustále něco děje. Aby se tedy udrželo „schéma“ jako takové – jakkoli zde znovu užíváme nepřesného jazykového označení –, musí být neustále prováděny *a*, *b*, *c*, *d*, a to ve stejném pořadí. Existuje mnoho příkladů z reálného života, které nám tento stav věcí mohou přiblížit. Starý muž, jehož dobrodružství skončila, jehož model je naplněn a uzavřen, jenž se straní nebo ignoruje podněty nového prostředí a pohodlně se mentálně udržuje v kondici pomocí konstantních, téměř na slovo přesných vzpomínek. Mentální život na nižší úrovni, je-li odříznut od všech stimulů prostředí, kromě pár nejčastěji opakovaných, vykazuje neobvyklou mechanickou paměť. Všichni z nás, s ohledem na některá naše „schémata“, jsme tento model pravděpodobně dovršili, a nyní jej pouze udržujeme opakováním. Veškeré relativně nízkourovňové vzpomínání má ve skutečnosti tendenci být mechanickým vzpomínáním a mechanická paměť není ničím jiným než opakováním řady reakcí v takovém pořadí, ve kterém původně nastaly. V Headově terminologii je to nejpřirozenější způsob udržování završeného „schématu“ co nejvíce nedotčeného. Vyjádřeno konvenčnějším psychologickým jazykem je to možná způsob, jak si organismus nebo jednotlivec zachovává určitý postoj k prostředí, které pocítuje jako adekvátní a uspokojivé.

Je zjevné, že tato determinace hromadným momentálním účinkem série minulých reakcí v jejich chronologickém pořadí, kde poslední předcházející reakce hraje dominantní roli, má jisté biologické nevýhody. Organismus, který má tolik možností

senzorických reakcí jako člověk a žije v intimním sociálním vztahu s nespočtenými jinými organismy stejného druhu, musí umět najít nějakou cestu, jíž by mohl přerušit ono dané chronologické pořadí a moci si víceméně svévolně procházet v libovolném pořadí události, které vybudovaly jeho momentální „schémata“. Musí umět najít cestu, jak být dominantně určován nikoli okamžitě předcházející reakcí nebo zkušeností, ale nějakou vzdálenější. Pokud by tuto cestu nenašel, ztrácel by obrovské množství času neustálým procházením chronologických sérií pořád dokola, jako to dělá člověk nebo skupina pokaždé, když jsou odříznuti od faktického kontaktu s proměnlivým fyzickým a sociálním prostředím. Kdybychom jen dokázali porozumět tomu, jak toho organismus dosahuje, dokázali bychom pokročit na cestě směrem k řešení jistých problémů paměti, protože při vzpomínání jsme určováni událostmi vně jejich přesného pořadí v chronologických řadách a jsme osvobozeni od toho být předurčení bezprostředně předcházející událostí.

3. Konstruktivní povaha vzpomínání

Musíme tedy zvážit, co se ve skutečnosti většinou děje, když říkáme, že si na něco vzpomínáme. Nejdříve ze všeho je třeba se zbavit myšlenky, že paměť je primárně nebo doslova reduplikativní či reproduktivní. Ve světě, kde se nepřetržitě proměňuje okolní prostředí, je doslovná vzpomínka mimořádně nedůležitá. Se vzpomínáním je to stejné jako se zmíněným úderem ve sportovní hře. Můžeme si libovat v opakování řady pohybů, které jsme se dávno naučili z učebnice nebo od učitele. Ale studium pohybu ukazuje, že ve skutečnosti úder vždy budujeme nanovo na základě bezprostředně předcházející rovnováhy mezi tělesnými pozicemi a momentálními potřebami v rámci dané hry. Každý provedený úder tak má své vlastní rysy.

Dlouhá série experimentů, které jsem popsal, sloužila k pozorování běžných procesů vzpomínání. Nesmyslný materiál

k zapamatování jsem nechal stranou, neboť jeho použití vždy – kromě jiných problémů – přináší důkazy o pouhé mechanické rekapitulaci. Z velké části jsem použil přesně ten typ materiálu, se kterým se musíme potýkat v každodenním životě. V mnoha tisících případech vzpomínání, které jsem sesbíral a z nichž jsem značnou část zaznamenal zde, byly jen velice vzácné případy doslovného vybavení si vzpomínky. Kromě pár výjimek, jejichž význam zmíním vzápětí, to nevypadalo, že by docházelo ke znovuoživení individuálních stop. Vezměme například případ, kdy si určitý subjekt vzpomínal na příběh, který zaslechl, řekněme, o pět let dříve, a srovnajme ho s případem, kdy měl subjekt jakožto materiál k zapamatování jen určitou osnovu příběhu a konstruoval to, čemu říkal nový příběh. Posledně zmiňovaný experiment jsem prováděl opakovaně a zjistil jsem, že se při něm nápadně podobaly nejen aktuální forma a obsah výsledků, ale – což je pro daný okamžik mnohem podstatnější – také postoje subjektu. V obou případech se objevilo podobné předběžné kontrolní pozastavení, snaha se někam dostat, proměnlivá hra pochybností, váhání, uspokojení a podobně, a rovněž se podobala výsledná konstrukce kompletního příběhu, spojená se stále sebejistějším postupem určitým směrem. Ve skutečnosti se, budeme-li brát v úvahu důkazy, a nikoli předpoklady, vzpomínání jeví mnohem víc záležitostí konstrukce než pouhé reprodukce. Rozdíl mezi těmito dvěma případy, vyjádříme-li ho Headovou terminologií, spočívá v tom, že při vzpomínání něco vytváříme na základě jednoho „schématu“, zatímco při tom, co se obvykle nazývá představováním (*imaging*), víceméně volně spojujeme události, incidenty a zážitky, které vedly k vytvoření několika různých „schémat“, jež spolu – za účelem automatické reakce – nejsou normálně ve spojení. I tento rozdíl je převážně pouze obecný, protože jak bylo znovu a znovu ukázáno, zhuštění, vypracování a invence jsou běžnými rysy obyčejného vzpomínání a všechny s sebou velmi často nesou míšení materiálů, patřících původně různým „schématům“.

4. Teorie vzpomínání

Chceme-li vybudovat teorii celého tohoto fenoménu, musíme podle mě začít s organismem, který má jen pár smyslových pro-
pojení se svým okolím a jen pár souvztažných sérií pohybů a zce-
la postrádá tzv. vyšší mentální funkce. Na takový organismus lze
Headovy pojmy, odvozené z množství experimentálních pozorov-
ání, perfektně aplikovat. Jakákoli reakce podobného organismu,
jež má větší než jen momentální důležitost, je determinována
aktivitou „schématu“ ve vztahu k nějakému novému příchozímu
impulzu, vyvolanému okamžitě přítomným podnětem. Protože
jsou jeho smyslové ústrojí a souvztažné pohyby velice omezené
ve svém rozsahu a protože způsob organizace „schématu“ násle-
duje přímé chronologické pořadí, je velice nápadná cirkularita
reakce, neustálé opakování dokola určité série reakcí. Zvyky
se nadto formují relativně jednoduše, jak dosvědčuje obrovské
množství výzkumu experimentální povahy na nižších živočiších.
Zvnějšku to vše může vypadat jako kontinuální znovu-ožívání
dobře ustavených stop, ale není tomu tak. Jde jednoduše o údržbu
pár „schémat“, z nichž má každé svůj přirozený a podstatný
časový řád.

V průběhu vývoje však dochází k růstu počtu i dosahu spe-
ciálních smyslových ústrojí a souběžně i k růstu počtu a rozma-
nitosti reakcí. S tím souvisí, což je velice důležité a opakovaně to
dokládají mé experimenty, nárůst sociálního života a rozvoj způ-
sobů komunikace. „Schématem“ determinované reakce jednoho
organismu jsou nyní opakovaně kontrolovány, stejně jako neustále
usnadňovány, reakcemi ostatních organismů. Celý tento růst kom-
plexity způsobuje, že se kruhovost reakce, ono pouhé mechanické
opakování a zvykové chování, stává nehospodárnou a neúčinnou.
Nový příchozí impuls nesmí být pouhým signálem, který vyvolá
řadu reakcí ve fixním časovém pořadí, ale podnětem, který nám
umožní jít přímo k té části uspořádaného prostředí minulých
reakcí, která je nejrelevantnější pro potřeby v dané chvíli.

Existuje způsob, jak by se organismus mohl naučit, jak to udělat. Možná je jediný. V každém případě byla tato cesta objevena a je bez ustání užívána. Organismus musí nějak získat schopnost obrátit se ke svým „schémátům“ a vytvořit je znovu od začátku. To je zásadní krok v organickém vývoji. A právě proto a právě zde přichází ke slovu vědomí, právě toto dává vědomí jeho nejvýznačnější funkci. Přál bych si vědět, jak k tomu dochází přesně. Na základě svých experimentů mohu učinit pouze návrh, i když s jistým váháním.

Předpokládejme, že nějaký jednatel stojí před řešením složité situace. To je případ, kterým jsem začal celou sérii pokusů, při němž nějaký pozorovatel něco vnímá a okamžitě vyjadřuje, co vnímá. Viděli jsme, že člověk v takovém případě nepřistupuje k situaci detail po detailu, jež by puntičkářsky sestavoval v celek. Ve všech obvyklých případech má převládající tendenci jednoduše získat obecný dojem z celku a na základě toho teprve konstruovat pravděpodobné detaily. Z této konstrukce je přímo pozorováno jen velice málo a často je tato konstrukce, jak bylo prokázáno experimenty, co do aktuálních fakt zkreslená či nesprávná. Ale právě takováto konstrukce slouží k odůvodnění jeho obecného dojmu. Požádáte-li pozorovatele, aby svůj obecný dojem psychologicky charakterizoval, pak jedním ze slov, které se přitom vždy objeví, bývá „postoj“ (*attitude*). Ukázal jsem, že tento faktor „postoje“ se objevil téměř v každé sérii experimentů, které jsem prováděl. Konstrukce, kterou pozorovatel realizuje, je konstrukcí, která odůvodňuje jeho „postoj“. Postoj pojmenovává komplexní psychologický stav nebo proces, který je těžké popsat jednoduššími psychologickými termíny. Jde nicméně, jak jsem často ukazoval, převážně o pocit či afekt. Říkáme, že ho charakterizují pochyby, váhání, překvapení, údiv, důvěra, odpor, averze a tak dále. Zde se prokazuje důležitost skutečnosti, na kterou jsem poukazoval již výše, že když je určitý jedinec požádán, aby si na něco vzpomněl, je velice často první věc, která se vynoří, cosi, co má povahu postoje. Vzpomínka je tedy konstrukce,

vytvořená na základě tohoto postoje, a jejím obecným účinkem je odůvodnění tohoto postoje.⁴

Rychlý průzkum experimentálních výsledků ukáže, jak tento faktor funguje u různých jednotlivců a s různými materiály a metodami v každém případě mých experimentálních sérií. Ve „vjemových sériích“ získali jednotlivci obecný dojem, „pocítovali“ představovaný materiál jako běžný nebo vzrušující nebo povědomý a podobně, a touto pomocí a malým, s jistotou vyzorovaným detailem, dosáhli svých výsledků. V „sériích představivosti“ jsem zaznamenal řadu případů, kde, obzvlášť v případě subjektů majících sklon čerpat z osobních vzpomínek, se postoj vyvinul do konkrétní a detailní imaginární konstrukce. U *Metody popisu* ovlivnil afektivní postoj otevřeně vzpomínku. *Opakovaná reprodukce* přinesla spoustu případů, v nichž byly příběhy nebo jiný materiál nejprve charakterizovány jako „vzrušující“, „dobrodružné“, „jako to, co jsem četl, když jsem byl kluk“, nějakým způsobem označeny a poté zkonstruovány neboli „vyvolány“ v paměti. Brilantní a nikterak osamocenou ilustrací konstruktivní povahy vzpomínky je příklad postupné konstrukce *Války duchů* z malého počátečního bodu, navíc v dlouhém časovém období.⁵ *Sériová reprodukce* prokázala stejné rysy v připravenosti, s jakou materiál přijal ustavené konvenční formy, a na stejný fakt opakovaně poukazovala také *Metoda podepsaného obrazu*. Pokoušel jsem se, co nejvíc to bylo možné, vyzorovat chování mladých dětí, když si na něco vzpomínaly. Pokud z toho lze vyvozovat platné závěry ohledně procesů, které při tom skutečně probíhají, pak také tady v mnoha případech přichází na řadu nejprve postoj a poté takový druh vzpomínky na materiální obsah, aby byl postoj uspokojen či posílen. Neustálá racionalizace, kterou vzpomínání způsobuje, je speciálním případem fungování konstruktivního rysu, na němž je paměť z velké části založena.

Co přesně dělá „schéma“? Společně s bezprostředně předcházejícím příchozím impulzem umožňuje specifickou adaptivní reakci. Jde tedy o poskytnutí orientace organismu k tomu, k čemu

je v daný moment nasměrován. Ale této orientaci musí dominovat okamžitá předcházející reakce nebo zážitky. Snaha odpoutat se od „schématu“ se musí stát nejen čímsi, co pohání organismus, ale rovněž něčím, s čím může organismus pracovat. Jak ukáží později, složky schématu mohou možná začít být reorganizovány na základě čistě fyzických a psychologických určení. Tato metoda není dostatečně radikální. Proto organismus objevuje, jak se obrátit proti vlastním „schématům“, či jinými slovy nabývá vědomí. Možná, že právě pak se vynoří *postoj* vůči masovým účinkům série minulých reakcí. Vzpomínání je konstruktivním opodstatněním tohoto postoje, a protože vše, co přispívá k budování „schématu“, má chronologický – stejně jako kvalitativní – význam, má to, co je vyvoláno v paměti, časovou značku, zatímco skutečnost, že operuje s různorodě uspořádanou masou, a nikoli s jednotlivými nediverzifikovanými událostmi či jednotkami, dává vzpomínání jeho nevyhnutelně asociativní povahu. Zda je, či není *postoj* geneticky primitivní charakteristikou organismu, jež zastává tuto funkci při vzpomínání, je čirá spekulace. Myslím, že ano, ale dogmatismus v tomto bodě není k ničemu. Experimenty se nicméně zdají prokazovat, že v rovině lidského vzpomínání funguje postoj takovým způsobem, jaký jsem popsal.

Proti tomuto všemu existuje evidentní námitka. Je-li „schéma“ přímo zodpovědné za postoj, pak to vypadá, že postoj musí být sám určen poslední nastalou příhodou z množství minulých reakcí. Ale vzpomínání často předstírá, že je v čase vzdálenou událostí, jež není – jako při mechanické rekapitulaci – rekonstruována tak, že by se popořadě procházela celá chronologická série. Mají-li být „schémata“ rekonstruována podle toho, jak se zdá, že to vyžadují fenomény vzpomínek, musíme pochopit, jak jsou individualizovány některé rysy z celkového fungování masy v daném okamžiku.

4 — Viz Sturt, Henry. *Principles of Understanding*. Kapitola III. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1915.

5 — Více o tomto experimentu viz doslov za tímto textem. Pozn. red.

5. Obrazy a „schémata“

Abychom porozuměli, jak k tomu dochází, musíme vzít v potaz onu výjimku z normálního konstruktivního procesu vzpomínání, kterou jsem zmínil před nějakou dobou. Nejprve možná zopakují příklad. Na jaře roku 1917, jak jsem již poznamenal, si jedna z účastnic mých experimentů nejprve přečetla příběh s názvem *Válka duchů* a o půl hodiny později jej zreprodukovala. Krátce nato opustila Cambridge, ale po dvou letech se vrátila. V létě 1919 mě viděla jet na kole podél King's Parade v Cambridge. Okamžitě pocítila ten zmatený, v jistém smyslu pátravý postoj, který zaujímáme, když vidíme někoho, u nějž máme pocit, že bychom ho měli znát, ale nejsme schopni ho identifikovat. Chvíli poté se přistihla, že mumlá slova „Egulac“, „Kalama“, dvě vlastní jména, které se vztahují ke zmíněné legendě. V létě 1927 (mezitím v Cambridgi nebyla) jsem ji požádal, aby mi tu legendu zreprodukovala. Ihned napsala slova „Egulac“ a „Calama“, ale poté se zarazila a řekla, že dál nemůže. Brzy nato si však v souvislosti s těmito jmény vytvořila pár příběhů, které se – jakkoli obsahovaly určitou invenci a transformaci – zdály být jasně odvozeny od jistých událostí původního příběhu. Jak jsem ukázal, vybavit si takto okamžitě a téměř správně vlastní jména je neobvyklé. Ale okamžitě vybavení si jistých detailů je dostatečně běžné a rozhodně to vypadá jako přímé znovu-oživení jistých stop. Zaktivuje se potřeba si vzpomenout, zaujme se postoj. V podobě smyslových obrazů nebo – k čemuž dochází stejně často – izolovaných slov znovu vyvstane nějaká část události, která má být připomenuta, a na základě vztahu tohoto kousku materiálu k celkové mase relevantní minulé zkušenosti či reakcí se rekonstruuje samotná událost, přičemž tyto reakce fungují – po vzoru „schématu“ – jako aktivní uspořádané prostředí.

To nám musí ihned připomenout jiný velice konstantní rys experimentálních dat, která jsem sesbíral. Zatímco se při experimentech s vnímáním či imaginací a při různých podobách vzpomínky dalo říct, že subjekty náležitě reagovaly na jakýkoli

představený materiál „jako celek“, přesto byly v tomto celku některé speciální rysy konstantně dominantní. V mnoha případech, když se s materiálem muselo nakládat vzdáleně, jako při vzpomínání, se dominantní rysy vždy objevily první, ať už v podobě obrazu, nebo popisně skrze užití jazyka. To je ve skutečnosti jedna z význačných funkcí obrazů v duševním životě: vybrat si určité položky ze „schémat“ a zbavit organismus předeterminace posledním předcházejícím členem dané série. Zde bych chtěl znovu tvrdit, že k tomuto může dojít jedině prostřednictvím vědomí. A jakkoli bych si znovu přál přesně vědět, jak k tomu dojde, mohu znovu učinit jen pár provizorních návrhů.

Musíme se pokusit vysvětlit, jak mohou mít v sérii reakcí převahu jiné prvky než ten poslední. Možná je pro to položen základ na předvědomém stupni vývoje. Máme-li podněty *a*, *b*, *c*, *d*, z nichž je *c* intenzivnější nebo trvá déle nebo je rozsáhlejší než zbytek, může se stát, že tyto fyzické vlastnosti budou mít tendenci rozbít striktní chronologickou konstrukci „schématu“ a dát *c* dominantnější funkci, než nabývá *d*. Je však zjevné, že při srovnání mají tyto fyzické faktory v životě vyšších živočichů a člověka jen malou váhu. Na lidské úrovni je tak obrovská rozmanitost obrazů, že o nich nikdo nemůže vynést popisný výrok, kterému by nemohl někdo jiný protiředit. To jasně znamená, že vysvětlení musíme hledat v individuálních rozdílech.

Když dojde k sérii událostí, které vytvoří takovou organizovanou masu zkušeností, již Head nazývá „schématem“, co je pak tím, co dává převažující funkci některým z těchto událostí, mimo tu poslední, a zároveň má tendenci je v dané mase individualizovat? Je to chuť, instinkt, zájmy a ideály, z nichž první dvě jsou mnohem důležitější v raných fázích organického vývoje a poslední dvě dosahují významné, a pravděpodobně zásadní, důležitosti na lidské úrovni. To jsou vše faktory, které jsou překvapivě snadno přenositelné a dítě tak rychle získá jisté predispoziční tendence, které dokážou převrátit striktní chronologický způsob organizace minulé zkušenosti.

Ve skutečnosti je striktní chronologický princip jen velice zřídka, možná vůbec nikdy, jediným principem, který při vytváření těchto aktivních schémat operuje. V psychologických diskusích byly například zmiňovány fenomény „podmíněného reflexu“. Je-li pes krmen, reflexivně produkuje sliny, a pokud se před krmením nebo v jeho průběhu, za náležitých podmínek, vybuduje zvukový stimul, pak je možné vyvolat slinění i pouhým tímto stimulem. Reakce na něj se pak nazývá „podmíněná“ a zvukový stimul je „podmíněným“ stimulem. Ale reflexivní reakce by mohly být podmíněny jen velice obtížně, pokud vůbec, v situaci, kdy by zvukový stimul krmení následoval. Stimul a reakci nespojuje pouhá sekvence v čase, ale chuť k jídlu, a pokud je tato chuť již uspokojena, pak cokoli přichází až poté, patří k jinému řádu „schémat“. Kromě toho se zdá dostatečně jisté, že chování může být přímo ovlivňováno dokonce vzdálenými stimuly, i když nemáme skutečné opodstatnění pro předpoklad přítomnosti jakýchkoli smyslových obrazů. Profesor W. S. Hunter⁶ svými důležitými experimenty s tím, co nazýval „zpožděné reakce“, ukázal, jak mohou krysy, psi, mývalové a malé děti přímo reagovat na světelné stimuly po krátkém intervalu, i když je – v případě psů, mývalů a dětí – tento interval naplněn jinými stimuly a pohyby. Jeho práce byla potvrzena a rozšířena o pozorování Yerkese, Köhlera a řady ostatních, týkající se chování opic a šimpanzů.

Ve všech těchto případech je legitimní a nápomocné říct, že zde působí „obrazová funkce“⁷, čímž nemyslíme nic jiného než to, že jednání je přímo ovlivněno specifickými stimuly nebo situacemi, které jsou jiné než ty, jež kritické reakci bezprostředně předcházejí. Je výmluvné, že jakmile se dostaneme k dítěti, doba možné maximální prodlevy najednou vzroste, a že když pomine období dětství, prodleva se může rychle rozšířit až téměř do nekonečna. Možnost být přímo determinován skutečně vzdálenými stimuly se zdá spadat do období vývoje specializovaných zájmů se širokým záběrem. A to, zdá se, znovu vyžaduje nové rozdělení a reorganizaci materiálu, který přirozeně spadá do různě

uspořádaných schémat. A tak jsou věci, které vidíme, slyšíme, kterých se dotýkáme, které chutnáme, události spojené s příjmem potravy nebo s úprkem před nebezpečím, všechny vyjmuty z jejich přirozeného speciálního smyslu, chuti a instinktivních „schémat“ a společně uspořádány na základě trvalého zájmu o povolání nebo o sport nebo o specifickou oblast lidského vědění.

Takové zájmy jsou velice trvalé a jejich materiál je sbírán z různých zdrojů. Následkem toho mohou být výrazné rysy prezentovaného celku díky působení našeho zájmu uchovávané individualizovaným způsobem a mohou – ve formě smyslových obrazů nebo jazyka – přímo ovlivňovat reakce, a to ještě dlouho poté, co se objevil jejich původní stimul. Toto přerozdělení masy organizované zkušenosti a reakcí, které vyžaduje růst zájmů, je závislé na těžce schopnosti narušit vlastní „schémata“, vyžadované konstruktivní povahou našeho vzpomínání. Tímto způsobem je práce obrazů, určených zájmem, také závislá na výskytu, nebo chceme-li, na vyoření vědomí.

Nyní začíná být zjevné, že jakkoli stále mluvíme o stopách, neexistuje na světě důvod, abychom tyto stopy považovali za završené v určitém okamžiku, poté někde uschované a nato v určitém pozdějším okamžiku za znovu-oživé. Tyto stopy, o kterých nám umožňují hovořit naše důkazy, jsou určeny a neseny zájmy. Žijí v našich zájmech a s nimi se také mění. Philippe může psát skvěle o našich živoucích, vitálních a konstantně se měnících obrazech. I v takových jednoduchých případech jako u mého výše zmíněného subjektu vzpomínajícího na vlastní jména, se „K“ změnilo na „C“, zvukové schéma se promísilo s vizuálním a v jistém ohledu jej tak přemohlo. Obecně, jak jsem opakovaně ukázal, najdeme mnohem radikálnější změny, i když se omezíme pouze na nápadné a zjevně individualizované položky toho, na co si vzpomeneme.

6 — Hunter, Walter Samuel. Behaviour Monographs 1913, 2. *Psychology Review*, 1915, roč. XXII, s. 479–489.

7 — Viz MacCurdy, John T. *Common Principles in Psychology and Physiology*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1928, s. 11–22.

6. Vývoj „schémat“

Úvahy tohoto typu vyvolávají otázku, aktuální v každé psychologické diskusi, jakými způsoby si na něco vzpomínáme. Zeptejme se však znovu, jak jsou vyvinuta naše aktivní uspořádaná prostředí, naše „schémata“? Má-li Head pravdu, a podle mě ji v tomto případě nepopíratelně má, pak se schémata často drží demarkační čáry speciálních smyslů. Ale speciální smysly jsou – v daném případě – všechny smysly jednoho organismu. Materiál, který je vnímán dotykem, je obvykle také viděn, může být slyšen, cítěn a simultánně zakoušen chutí. Z pohledu zkušenosti nebo reakce tak stejný materiál přechází do různých „schémat“. A naopak, co je vnímáno kůží, může být také pozorováno zrakem nebo při jiné příležitosti sluchem – co se tedy týče uspořádání „schémat“, je výsledek stejný. Předpokládejme, že chutě nebo pudové tendence stanovují hranice uspořádání. Různé chutě a různé pudové tendence nejsou izolované. Rozsahy jejich působnosti se bez ustání překrývají. Při hledání potravy můžeme například narazit na nebezpečí a překonat jej. Když se rozvíjejí zájmy a ideály, je tomu podobně. Pokud pak musíme zacházet se stopami jako s živoucími organismy, jež jsou součástí těchto aktivních faktorů „schematického“ uspořádání, není divu, že se mění, že vykazují invenci, kondenzaci, elaboraci, zjednodušení a všechny možné alternace, jak konstantně ilustrují mé experimenty. Navíc, protože dochází ke značnému překrývání materiálu, kterým se rozdílná schémata zabývají, jsou tato schémata normálně propojena, společně organizována a vykazují mezi sebou, podobně jako chutě, instinktivní tendence, zájmy a ideály, které je budují, hierarchický řád. Tento řád převahy tendencí, je-li vrozený, je přesně tím, čemu psychologové říkají „temperament“. Je-li rozvinut až během života po narození, pak mu říkají „charakter“. Proto je to, co si pamatujeme a co patří k nějakému schématu, vždy za normálních podmínek kontrolováno rekonstruovaným nebo nějak výrazným materiálem jiných aktivních prostředí. Vzpomínka tedy může vyjadřovat

jistou svéráznost, která v každém ze zmíněných případů odráží temperament nebo charakter člověka, který ji aktivuje. Proto se možná paměti ve všech psychologických popisech paměťových procesů připisuje jistý osobní nádech. Je-li tento pohled správný, pak ovšem není paměť osobní kvůli nějakému nehmatatelnému a hypotetickému přetrvávajícímu „já“, které získává a udržuje nesčetné stopy a v případě potřeby je oživuje, ale protože mechanismus dospělé lidské paměti vyžaduje uspořádání „schémat“ v závislosti na souhře mezi chutěmi, pudy, zájmy a ideály specifickými každému subjektu. Proto jsou-li – jako v některých patologických případech – tyto aktivní uspořádávající zdroje „schémat“ od sebe odříznuty, neprojeví se ani specifické osobní vlastnosti toho, co je znovu-oživeno jako vzpomínka.

Navrhuji nicméně, abychom se k tomuto bodu vrátili později, neboť jej možná může více osvětlit průzkum sociálních faktorů ve vzpomínce⁸. Prozatím tedy pouze znovu shrnu nástin této teorie a zmíněnou záležitost nyní ponechám stranou.

7. Shrnutí

Vzpomínání není znovu-oživování nespočetných neměnných, mrtvých a fragmentárních stop. Je to imaginativní rekonstrukce, nebo konstrukce, vybudovaná ze vztahu našeho postoje k celé aktivní mase uspořádaných minulých reakcí nebo zkušeností, a zároveň k malému mimořádnému detailu, který se obvykle objeví v obrazové nebo jazykové podobě. Není tedy téměř nikdy skutečně exaktní, dokonce ani v těch nejzákladnějších případech mechanické rekapitulace, a není vůbec důležité, aby tomu tak bylo. Postoj je doslova účinkem schopnosti organismu obrátit se ke svým „schématům“ a je přímo funkcí vědomí. Onen mimořádný detail je výsledkem takového zhodnocování položek v uspořádané

8 — MacCurdy, J. T., *cit. 7 / op. cit.* s. 308–311.

mase, které začíná fungováním chuti a pudu a jde mnohem dál s růstem zájmů a ideálů. Vedle podoby smyslových obrazů nebo jazykových forem mohou některé prvky mas vyčnívat i na základě toho, že mají jisté fyzické vlastnosti. Ale neexistují důkazy, že tyto vlastnosti operují při určování specifické reakce, kromě případů relativně krátkých časových intervalů. Velice důležitými aktivními prostředními v rovině lidského vzpomínání jsou obzvláště „zájmová“ prostředí, a protože zájem má jak jasně daný směr, tak široký rozsah, vývoj těchto prostředí s sebou nese reorganizaci „schémat“, která vycházejí z primitivnějších linií speciálních smyslových rozdílů, chuti a pudu. Protože jsou mnohá „schémata“ vybudována na běžných materiálech, jsou obrazy a slova, jež vyjadřují jejich nejvýraznější rysy, v neustálé, ale pochopitelné změně. Jsou rovněž prostředkem, který umožňuje, aby se vynořilo či odhalilo vědomí, zároveň by bez nich nebylo možné žádné opravdové dlouhodobé vzpomínání.

Bylo by možné říci, že tato teorie toho ve skutečnosti říká jen velmi málo. Pouze spolu mísí nesčetné stopy a nazývá je „schématy“, a pak z nich některé vybírá a nazývá je obrazy. Myslím ale, že by to nebyla spravedlivá kritika. Všechny konvenční teorie paměti jako reduplikace zacházejí se stopami jako s něčím, co je uchováváno jakožto množství konkrétních impresí, zafixováno a co má jenom schopnost být znovu-oživeno. Aktivní prostředí, jež hrají svou roli ve způsobu nahlížení na látku, rozvinutou v této kapitole, jsou živá a stále se vyvíjejí. Jde o komplex výrazů života v daném okamžiku, jež nám zároveň pomáhají stanovovat naše každodenní způsoby chování. Tato teorie propojuje vzpomínání s představováním jakožto výrazy stejných aktivit. Od běžného nazírání paměťových stop se liší jinými implikacemi s ohledem na zapomínání. Dává vědomí určitou funkci, odlišnou od pouhého faktického uvědomování si. Tento poslední bod není úplně nedůležitý. V současné psychologické diskusi existuje aktivní škola, která by ráda zakázala všechny odkazy k vědomí.⁹ Běžně se jí někteří pokoušejí rázně vyvrátit tvrzením, že samozřejmě víme, že máme

vědomí. Ale to je zbytečné, protože zastánci této školy říkají pouze to, že vědomí nemůže ovlivnit nic, co by nemohlo být stejně dobře provedeno bez jeho zásahu. To je pozice, kterou tak lehké vyvrátit není. Mám-li ovšem pravdu, pak se tato pozice mýlí.

Překlad Tomáš Pivoda

Přeloženo z: Bartlett, Frederic. *Theory of Remembering*. 10. kapitola. In: Týž. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932, 1995.

©Frederic Bartlett, Cambridge University Press

9 ——— Bartlett naráží na behaviorismus, nauku zdůrazňující důležitost výzkumu lidského chování na rozdíl od výzkumu mysli, k níž dle behavioristů nemáme přístup. Pozn. red.

Doslov——Frederic
Bartlett, schémata
a kognitivní věda

V době, kdy se britský psycholog Frederic Bartlett (1886–1969) v desátých letech minulého století rozhodl věnovat experimentálním výzkumům paměti, bylo běžnou praxí provádět takovéto výzkumy v přísně laboratorních podmínkách a zkoušet paměť testovaných subjektů při memorování řad nesmyslných slabik. Tuto metodu zavedl v 19. století Hermann Ebbinghaus, podle nějž právě pamatování slabik, jež nic neznamenaají, umožňuje nejpřesněji kvantitativně změřit, jak rychle a jak moc lidé zapomínají, anebo naopak kolik si toho udrží v paměti. Bartlett s tímto přístupem ale nesouhlasil: paměť podle něj není možné studovat takto izolovaně od reality. Pamatování ve skutečnosti probíhá vždy v určitých konkrétních sociálních a kulturních podmínkách, je to velmi důležitý, situovaný prostředek orientování se a interagování s naším okolím. Pro Bartletta je klíčové, že lidská mysl je vedena „úsilím o význam“, a to právě i při procesu zapamatování a vzpomínání – v běžném životě se nebiflujeme nazpaměť nesmyslné slabiky, ale naopak se snažíme si i pomocí paměti konstruovat nějaký smysluplný celkový obrázek události.

Druhý v té době silně zakořeněný názor panující při výzkumech paměti, vůči němuž byl Bartlett kritický, byla teorie paměti jako jakéhosi skladiště, kam se zapisují vzpomínky ve formě stop. Podle této teorie se nám do mozku vepisuje vše, co prožíváme, a při určitých podmínkách se tyto vzpomínkové stopy znovu oživují. Takovouto koncepci paměti razil už Platón v antice a rozpracovali ji posléze britští empiristé. Je to koncepce, která při praktických výzkumech psychologů logicky vedla především ke zkoumání toho, jak je paměť *přesná* při vyvolávání vzpomínek. Bartlett nicméně koncept paměti jako statického skladiště plného vzpomínkových stop neuznával – paměť vnímal naopak jako něco flexibilního, aktivního, re-konstruujícího.

Své počáteční myšlenky ohledně takového odlišného modelu paměti Bartlett postupně zpřesňoval a dokazoval v sérii experimentů v desátých a dvacátých letech, experimentů založených nikoli na memorování slabik, ale na pamatování si

obrázků a příběhů. Nejslavnějším z nich je výzkum, v jehož rámci byli britští účastníci seznámeni s příběhem kanadských indiánů *The War of Ghosts (Válka duchů)* a později si na něj zkoušeli vzpomenout (po relativně krátké době, ale také až po několika letech). Příběh, jehož způsob vyprávění i samotný děj byly pro tehdejší Angličany velmi nezvyklé, a ne zcela pochopitelné kvůli kulturní odlišnosti, byl pamatován a zapomínán velmi specifickým způsobem. Bartlett zjistil, že pamatování je jen zřídkakdy přesné, právě naopak je pro něj typické, že původní materiál prochází sérií různých transformací. Paměť je ovlivněna naším očekáváním a přístupem, jedná se o aktivní konstrukci, kdy vzpomínky do určité míry znovu utváříme (a přetváříme) za pomoci dedukce, očekávání, našich kulturních znalostí apod. Pro pamatování příběhů je charakteristické, že je v paměti zhušťujeme – zredukujeme je jen na hlavní narativní linku a zapomínáme většinu „trivialit“, které nejsou z hlediska děje tolik podstatné. Dále Bartlett zjistil, že máme tendenci si příběh pamatovat srozumitelnější a úplnější, než ve skutečnosti byl – kulturně neznámé prvky či různé nesrovnalosti uvnitř příběhu v rámci paměti eliminujeme, či různě racionálně dovysvětlujeme; logicky „chybějící“ místa v ději máme tendenci si sami v paměti doplňovat (s tím, že si je pamatujeme tak, jako by v daném příběhu opravdu byly). Jinak řečeno: máme silnou tendenci přizpůsobovat vzpomínky našim očekáváním a znalostem, paměť není pasivní záznam, ale aktivní rekonstrukce, což později dokázaly i mnohé další pokusy jiných psychologů.

Pro Bartletta tato nespolehlivost paměti nepředstavuje nic hrozného – svědčí naopak o tom, že naše mysl je i v rámci paměti velmi kreativní a flexibilní. Vysvětlení principu, na základě něhož paměť takto kreativně pracuje, našel Bartlett při diskusích s kolegou na Univerzitě v Cambridgi, neurologem Henrym Headem, který používal pojem „schéma“ pro označení celkové představy určitého komplexního pohybu, jež si tělo pamatuje a předjímá. Ve své knize *Remembering (Vzpomínání, 1932)* následně Bartlett přichází s vlastní teorií schémat jakožto určitých mentálních vodítek, která nás

aktivně vedou při konstrukci vzpomínek. Přestože je jeho definice schémat poměrně vágní a Bartlett neposkytuje úplně jasné příklady spojující jeho empirické výzkumy s touto teorií, zdá se, že schéma chápe jako určitý celkový, aktivně se utvářející a proměňující vzorec, na jehož základě konstruujeme vzpomínku jako více koherentní, úplnou a smysluplnou, i když to může znamenat její zkreslení (například příběh *Války duchů* byl takto účastníky výzkumu zjednodušován a „normalizován“, aby více odpovídal schématům typickým pro tehdejší západní příběhy a životní zkušenosti).

V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století se koncept schémat vrací s novou razancí do centra pozornosti – tentokrát nejen psychologů, ale obecněji badatelů patřících do tzv. kognitivní vědy¹⁰, přičemž Frederic Bartlett je znovuobjeven coby jeden z jejích předchůdců a průkopníků. Badatel v oblasti výzkumů umělé inteligence Marvin Minsky se při uvažování o tom, jak zkonstruovat umělou paměť, seznámil s Bartlettovou knihou a v rámci této inspirace přišel v roce 1975 s obdobným konceptem rámců.¹¹ Minsky si všímá, že paměťový rámec (resp. schéma) funguje jako určitá znalostní struktura reprezentující v paměti uložený stereotyp nějaké situace či objektu. Díky schématu máme v mysli už hotovou obecnou představu o určitých celcích a o částech, z nichž se obvykle skládají. Je to velmi efektivní způsob zpracování a uskladnění informací umožňující zobecňovat velké množství podobných dat a flexibilně měnit či doplňovat informace v konkrétních situacích. Například máme v hlavě všichni určité obecné schéma školní třídy – víme, že je to obvykle místnost s okny, dveřmi, školní tabulí, lavicemi pro žáky. Když se pokusíme vzpomenout si na svou vlastní třídu v základní škole, toto schéma nám pomůže

10 — Kognitivní věda se zabývá kognicí, tedy poznávacími procesy v mysli, mezi něž můžeme zařadit vzpomínání, představivost, percepci, pozornost, logické myšlení atd. Kognitivní věda funguje jako určité souhrnné pojmenování od sedmdesátých let dále pro interdisciplinární spolupráci několika souběžně pracujících, kognitivně zaměřených věd – psychologie, filozofie, neurovědy, lingvistiky, antropologie a výzkumu umělé inteligence.

11 — Minsky, Marvin. A framework for representing knowledge. In: Winston, Patrick Henry (ed.). *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill, 1975, s. 211–277. [Online, cit. 9. 8. 2014]. Dostupné z: <https://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>.

onu vzpomínku rychle zrekonstruovat a odlišit nějaký nezvyklý prvek (třeba dvě tabule místo jedné), či doplnit, co nám ve vzpomínce zpočátku chybělo. Teorie schémat sloužící jako teorie toho, jak si pomocí zkušeností budujeme určitý rostoucí soubor kulturně podmíněných schémat v mysli, které nám zrychlují a usnadňují vnímání, vzpomínání i interpretování událostí, se stala následně v sedmdesátých a osmdesátých letech velmi populární a další vědci ji dále podrobně rozpracovávali a aplikovali (např. Roger Schank a Robert Abelson, William Brewer či David Rumelhardt). Na druhou stranu občasná snaha vnímat schémata jako hlavní, ne-li jediný způsob zobecňování informací v mysli se ukázala přehnaná¹²; navíc model mysli jakožto jakési obdoby počítače, uskladňující a zpracovávající data, je z dnešního pohledu nejen zastaralý, ale ukazuje se také, že opomíjí či převrací některé důležité aspekty původní Bartlettovy teorie – Bartlett se snažil dokázat, že paměť není nějaké skladiště (a to ani skladiště schémat), že je to cosi dynamického, flexibilního, situovaného do konkrétního prostředí, což z onoho pozdějšího modelu schémat leckdy mizí¹³.

Při uvažování o (nejen audiovizuálním) umění je teorie schémat od osmdesátých let dál často používána mj. v rámci literární a filmové kognitivní naratologie, při snaze pochopit, jak diváci a čtenáři chápou a interpretují příběhy (viz David Herman, Monika Fluderníková, Murray Smith či Edward Branigan). Například David Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film* (1985) vysvětluje za pomoci tohoto konceptu, jak filmy vyvolávají napětí či překvapení: napětí a překvapení nejsou „uloženy“ přímo v díle, ale vznikají při recepci, kdy divák neustále konfrontuje film se svým souborem rozličných schémat, jež už zná a předem očekává jejich naplnění (od znalosti konvencí žánru až po očekávání dodržování fyzikálních zákonů v daném fikčním světě). Napínavé či překvapivé pak jsou filmy, které si dokážou s těmito diváckými očekáváními efektivním způsobem hrát – oddalovat jejich naplnění, převracet je naruby apod.

-hb-

Doporučená četba:

- ——— Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- ——— Saito, Akiko (ed.). *Bartlett, Culture and Cognition*. London: Psychology Press, 2000.
- ——— Schacter, Daniel. *Sedm hříchů paměti: jak si pamatujeme a zapomínáme*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2003.
- ——— Sternberg, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2009.
- ——— Thagard, Paul. *Úvod do kognitivní vědy: mysl a myšlení*. Praha: Portál, 2001.

12 ——— Srov. sebereflexivní kritiku Williama Brewera v Saito, Akiko (ed.). *Bartlett, Culture and Cognition*. London: Psychology Press, 2000.

13 ——— Srov. Wagoner, Brady. Bartlett's Concept of Schema in Reconstruction. *Theory & Psychology*, 2013, roč. 23, č. 5.

Karl Popper
——Přehled některých
základních problémů

Ediční poznámka: Jde o první kapitolu knihy Logika vědeckého bádání (Praha: OIKOYMENH, 1997; původně německy 1935). Překladatel Jaroslav Fiala vycházel z anglického překladu knihy, podle něhož byla i další německá vydání posléze doplňována. Odlišnosti mezi německými a anglickými verzemi textu jsou převážně stylistické povahy, my jsme tudíž použili existujícího Fialova překladu, který vycházel ze 14. anglického a 10. německého vydání. Bylo rovněž přihlédnuto k nejnovějšímu, 11. německému vydání a byly doplněny odkazy na české překlady citovaných knih. Dále jsme eliminovali poznámky odkazující v rámci téhož díla, text byl rovněž upraven podle nakladatelského úzu (zejména v otázce dublet s/z). Dvojitě značení poznámek pod čarou vypouštíme, stejně jako indikaci dodatků hvězdičkami.

Vědec, ať teoretik nebo experimentátor, předkládá tvrzení nebo systémy tvrzení a krok za krokem je testuje. V oblasti věd empirických pak zvláště konstruuje hypotézy nebo systémy teorií a testuje je vůči zkušenosti pozorováním a experimentem.

Posláním logiky vědeckého bádání nebo logiky vědění je podle mého mínění podat logickou analýzu tohoto postupu; to jest analyzovat metody empirických věd.

Co jsou však tyto „metody empirických věd“? A co vlastně nazýváme „empirickou vědou“?

1. Problém indukce

Podle široce přijímaného názoru – proti němuž se tato kniha staví – mohou být empirické vědy charakterizovány tím, že používají tzv. *induktivní metodu*. Podle tohoto názoru by byla logika vědeckého bádání totožná s induktivní logikou, tj. s logickou analýzou těchto induktivních metod.

Je zvykem nazývat inferenci „induktivní“, přechází-li od *singulárních tvrzení* (někdy také zvaných „partikulární“ tvrzení), takových, jako jsou výsledky experimentů, k *tvrzením univerzálním*, jako jsou hypotézy nebo teorie.

Z logického hlediska není zdaleka jasné, zda máme právo odvozovat univerzální tvrzení z tvrzení singulárních, jakkoli početných; neboť jakýkoli takto získaný závěr se vždy může ukázat být nepravdivý: bez ohledu na to, kolik případů bílých labutí jsme pozorovali, neospravedlňuje to závěr, že *všechny* labutě jsou bílé.

Otázka, zda jsou induktivní inference zdůvodněné, případně za jakých podmínek, je známa jako *problém indukce*.

Problém indukce lze také formulovat jako otázku platnosti nebo pravdivosti univerzálních tvrzení, založených na zkušenosti, jako jsou třeba hypotézy nebo teoretické systémy empirických věd. Mnoho lidí je totiž přesvědčeno, že pravdivost těchto univerzálních tvrzení je „známa ze zkušenosti“, přičemž je jasné, že záznam zkušenosti – pozorování nebo výsledku experimentu – může být pouze singulárním tvrzením, a nikoli tvrzením univerzálním. V souladu s tím ti lidé, kteří o nějakém univerzálním tvrzení říkají, že je jeho pravdivost známa ze zkušenosti, tím zpravidla míní, že pravdivost tohoto univerzálního tvrzení může být nějak redukována na pravdivost tvrzení singulárních a že tato singulární tvrzení jsou ze zkušenosti známa jako pravdivá, což nakonec vyjde na totéž, jako když se řekne, že je univerzální tvrzení založeno na induktivní inferenci. Tudíž ptát se, zda existují přírodní zákony, které bychom znali jakožto pravdivé, se zdá být jen jiným způsobem, jak se ptát, zda jsou induktivní inference logicky zdůvodněné.

Chceme-li však nalézt způsob, jak zdůvodnit induktivní inference, musíme se nejprve pokusit stanovit *princip indukce*. Princip indukce by byl tvrzením, pomocí něž bychom mohli uvést induktivní inference do logicky přijatelné podoby. V očích zastánců induktivní logiky má princip indukce pro vědeckou metodu svrchovaný význam: „(..) tento princip,“ říká Reichenbach,

„rozhoduje o pravdivosti vědeckých teorií. Vyloučit je z vědy by neznamenal nic méně než zbavit vědu schopnosti rozhodovat o pravdivosti nebo nepravdivosti svých teorií. Je jasné, že bez tohoto principu by věda už neměla právo odlišovat své teorie od fantazií a libovolných výtvorů básnických myslí.“¹

Jenže tento princip indukce nemůže být čistě logickou pravdou, jakou je tautologie nebo analytické tvrzení. Kdyby totiž existovalo něco takového, jako čistě logický princip indukce, pak by neexistoval žádný problém indukce; neboť v tomto případě by se musely všechny induktivní inference pokládat za čistě logické či tautologické transformace, přesně tak, jako je tomu v případě inferencí v deduktivní logice. Princip indukce musí být tudíž tvrzením syntetickým; to jest tvrzením, jehož negace není kontradiktorická, nýbrž logicky možná. Takže vzniká otázka, proč by se měl takový princip vůbec přijímat, a také, jak lze přijetí tohoto principu racionálně zdůvodnit.

Někteří z těch, kteří věří v induktivní logiku, poukazují úzkostlivě s Reichenbachem na to, že „princip indukce je bezvýhradně přijímán celou vědou a že tento princip nikdo nemůže vážně zpochybnit ani v každodenním životě“.² Jenže i kdybychom to připustili – neboť koneckonců by se „celá věda“ mohla mýlit –, stejně bych trval na tom, že je princip indukce nadbytečný a že musí vést k logickým rozporům.

To, že v souvislosti s principem indukce mohou snadno vznikat nekonzistence, by mělo být jasné z Humova díla; tedy že pokud se jim lze vyhnout, pak jen s potížemi. Neboť princip indukce musí sám být univerzálním tvrzením. Pokusíme-li se tedy pokládat jeho pravdivost za známou ze zkušenosti, pak se objeví přesně též problém, který vedl k jeho zavedení. Abychom jej zdůvodnili, museli bychom znovu použít induktivní inference; a abychom zase zdůvodnili je, museli bychom předpokládat induktivní princip vyššího řádu a tak dále. Tudíž pokus založit princip indukce na zkušenosti selhává, neboť musí vést k nekonečnému regresu.

Kant se pokoušel vynutit si východisko z této pozice tím, že princip indukce (který formuloval jako „princip univerzální kauzality“) prohlásil za „platný *a priori*“. Nemyslím si však, že by byl jeho obratný pokus poskytnout *apriorní* zdůvodnění syntetických tvrzení úspěšný.

Já sám se domnívám, že zde naznačené rozličné potíže induktivní logiky jsou nepřekonatelné. Obávám se, že stejně nepřekonatelné jsou ty potíže, které jsou vlastní dnes tak rozšířené nauce, že induktivní inference, byť nikoli „striktně platná“, *může dosáhnout určitého stupně „spolehlivosti“ nebo „pravděpodobnosti“*. Podle této nauky jsou induktivní inference „pravděpodobnostní inference“.³ „Popsali jsme,“ říká Reichenbach, „princip indukce jako prostředek, jímž věda rozhoduje o pravděpodobnosti. Neboť vědě není dáno dosáhnout pravdy či nepravdy (...) vědecká tvrzení mohou dosahovat jen spojitých stupňů pravděpodobnosti, jejich nedosažitelnými dolními a horními mezemi jsou pravdivost a nepravdivost.“⁴

V tuto chvíli mohu odhlédnout od skutečnosti, že zastánci induktivní logiky používají myšlenku pravděpodobnosti, kterou později zavrhnou jako vysoce nevhodnou i pro jejich vlastní účely. Mohu tak učinit proto, že se odkaz na pravděpodobnost nedotkl zmíněných potíží. Neboť má-li se přidělit určitý stupeň pravděpodobnosti tvrzením založeným na induktivní inferenci, pak to bude muset být zdůvodněno odvoláním se na nový, vhodně modifikovaný princip indukce. A tento nový princip bude zase muset být zdůvodněn a tak dále. Navíc se nic nezíská tím, že se princip indukce bude brát nikoli jako „pravdivý“, nýbrž pouze jako „pravděpodobný“. Zkrátka, podobně jako každá jiná podoba induktivní logiky, vede i logika pravděpodobné inference nebo

1 — Reichenbach, Hans, in: *Erkenntnis*, 1930, roč. 1, s. 186 (srov. též s. 64n.). Srov. předposlední odstavec kapitoly XII o Humovi v Russel, Bertrand. *History of Western Philosophy*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1945, s. 699.

2 — Reichenbach, H., *cit. 1 / op. cit.*, s. 67.

3 — Srov. Keynes, John Maynard. *A Treatise on Probability*. London: Macmillan & Co., 1921; Külpe, Otto. *Vorlesungen über Logik*. Leipzig: Hirzel, 1923; Reichenbach, H. (který používá termín „pravděpodobnostní implikace“). *Axiomatik der Wahrscheinlichkeitsrechnung*. *Mathematische Zeitschrift*, 1932, roč. 34; a jinde.

4 — Reichenbach, H., *cit. 1 / op. cit.*, s. 186.

„pravděpodobnostní logika“ buďto k nekonečnému regresi, anebo k nauce o *apriorismu*⁵.

Teorie, která bude rozvinuta na následujících stránkách, je přímo protikladná všem pokusům, které se opírají o myšlenku induktivní logiky. Bylo by ji možné popsat jako teorii *deduktivní metody testování* anebo jako názor, že hypotézu lze pouze empiricky *testovat* – a to teprve *poté*, co byla předložena.

Dříve, než budu moci rozvést tento názor (který by bylo možné označit jako „deduktivismus“ v protikladu k „induktivismu“⁶), musím nejprve vyjasnit rozdíl mezi *psychologií poznání*, která se týká pouze empirických faktů, a *logikou poznání*, zabývající se pouze logickými vztahy. Víra v induktivistickou logiku pochází totiž převážně ze směšování psychologických problémů s problémy epistemologickými. Možná stojí za zmínku, že toto směšování působí potíže nejen v logice poznání, nýbrž i v psychologii poznání.

2. Eliminace psychologismu

Výše jsem řekl, že práce vědce spočívá v předkládání a testování teorií.

Nezdá se mi, že by počáteční stadium, akt vymýšlení nebo vynalézání teorie, vyžadovalo logickou analýzu, ani že by se taková analýza mohla uskutečnit. Otázka, jak dojde k tomu, že člověka napadne nová myšlenka – ať už je to nějaké hudební téma, dramatický konflikt nebo vědecká teorie –, může být velmi zajímavá pro empirickou psychologii; pro logickou analýzu vědeckého poznání je však irrelevantní. Tato analýza se nezabývá *otázkami faktu* (Kantovou otázkou *quid facti?*), nýbrž pouze otázkami *odůvodňování* (*justifikace*) nebo *platnosti* (Kantovou otázkou *quid juris?*). Její otázky jsou následujícího druhu: může být tvrzení odůvodněno? A jestliže ano, jak? Je testovatelné? Je logicky závislé na nějakých jiných tvrzeních? Nebo jim snad protiřečí? K tomu, aby nějaké tvrzení mohlo být tímto způsobem logicky zkoumáno,

musí nám už být předloženo. Někdo je musel formulovat a předložit logickému zkoumání.

V souladu s tím budu ostře rozlišovat mezi procesem vymýšlení nové ideje a metodami a výsledky jejího logického zkoumání. Co se týče poslání teorie poznání – v protikladu k psychologii poznání –, budu postupovat za předpokladu, že toto poslání spočívá výhradně ve zkoumání metod používaných v těch systematických testech, jimž musí být podrobena každá nová idea, má-li být brána vážně.

Někdo by mohl namítnout, že by tomuto účelu více odpovídalo, kdybychom za úkol epistemologie pokládali to, co bylo nazváno „*racionální rekonstrukcí*“ kroků, které vedly vědce k objevu, k nalezení nějaké nové pravdy. Otázka však je: Co přesně chceme rekonstruovat? Pokud by to měl být proces, podílející se na stimulaci a uvolnění inspirace, pak bych to jako úkol logiky poznání odmítl. Takové procesy zkoumá empirická psychologie, stěží však logika. Něco jiného je, chceme-li racionálně rekonstruovat *následné testy*, kde se inspirace může odhalit jako objev anebo rozpoznat jako poznání. Pokud vědec kriticky posuzuje, mění, nebo odmítá svou vlastní inspiraci, můžeme, chceme-li, pokládat zde provedenou metodologickou analýzu za druh „*racionální rekonstrukce*“ odpovídajícího myšlenkového procesu. Ale tato rekonstrukce by nepopisovala, jak k těmto procesům skutečně došlo: může dát jen logickou kostru testovací procedury. Možná je to vše, co míní ti, kteří mluví o „*racionální rekonstrukci*“ cest, jimiž se dobíráme vědění.

5 ——— Viz též kapitolu *ii mého *Postskriptu*. (Popper, Karl. *Realism and the Aim of Science, Volume I of the Postscript*. London: Routledge, 1985. Tjž. *The Open Universe, Volume II of the Postscript*. London: Routledge, 1988. Tjž. *Quantum Theory and the Schism in Physics, Volume III of The Postscript*. London: Routledge, 1989.)

6 ——— Liebig (Liebig, Justus von. *Induktion und Deduktion*. München: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1865) byl pravděpodobně první, kdo odmítl induktivní metodu z hlediska přírodovědy; jeho útok byl veden proti Baconovi. Duhem (Duhem, Pierre. *La théorie physique, son objet et sa structure*. Paris: Chevalier & Rivière, 1906; anglický překlad P. P. Wienera: *The Aim and Structure of Physical Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1954) zastává vysloveně deduktivistické názory. V Duhemově knize lze však nalézt i názory induktivistické, například v třetí kapitole první části, kde se říká, že Descartes byl doveden ke svému zákonu refrakce (lomu) jen na základě experimentu, indukce a zobecnění; srov. anglický překlad, s. 34. Tak je tomu i u Kraft, Viktor. *Die Grundformen der wissenschaftlichen Methoden*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1925; viz též Carnap, Rudolf, in: *Erkenntnis*, 1932, roč. 2, s. 440.

Mé argumenty v této knize jsou na tomto problému zcela nezávislé. Můj názor na tuto záležitost je, že není nic takového jako logická metoda pro získávání nových myšlenek anebo logická rekonstrukce tohoto procesu. Můj názor lze vyjádřit takto: každý objev obsahuje „iracionální prvek“ nebo „tvořivou intuici“ v Bergsonově smyslu. Podobně hovoří Einstein o „hledání oněch nejobecnějších zákonů (...), z nichž lze získat obraz světa čistou dedukcí. Není žádná logická cesta,“ říká, „vedoucí k těmto (...) zákonům. Lze se jich dobrat jen intuicí založenou na čemsi, jako je intelektuální láska („*Einführung*“) k předmětům zkušenosti.“⁷

3. Deduktivní testování teorií

V souladu s pojetím, které zde bude předloženo, postupuje metoda kritického testování teorií a jejich výběru v souladu s výsledky testů vždy následujícím způsobem. Z nové ideje, zkusmo předložené a nijak dosud nezdůvodněné – anticipace, hypotézy, teoretického systému anebo co chcete –, se logickou dedukcí vyvozují důsledky. Tyto důsledky se pak porovnávají jak vzájemně, tak s jinými relevantními tvrzeními, aby se zjistilo, jaké mezi nimi existují logické vztahy (jako ekvivalence, odvoditelnost, slučitelnost nebo neslučitelnost).

Chceme-li, můžeme rozlišit čtyři různé cesty, jimiž lze uskutečňovat testování nějaké teorie. První je logické porovnání důsledků mezi sebou, čímž se testuje vnitřní konzistence, bezespornost systému. Za druhé je to zkoumání logické formy teorie s cílem zjistit, zda má povahu teorie empirické či vědecké anebo zda je například tautologická. Za třetí je to srovnání s jinými teoriemi, převážně s cílem stanovit, zda tato teorie představuje vědecký pokrok, zda by přežila naše rozličné testy. A konečně je zde testování teorie empirickými aplikacemi závěrů, které z ní lze vyvodit.

Účelem tohoto posledního druhu testu je zjistit, nakolik nové důsledky této teorie – ať už je to nové, co tvrdí, cokoli – vyhoví

požadavkům praxe, a to ať kladeným čistě vědeckými experimenty, anebo praktickými technologickými aplikacemi. Zde je procedura testování opět deduktivní. Pomocí jiných dříve přijatých tvrzení se mohou vyvozovat z teorie jistá singulární tvrzení, která můžeme nazývat „predikcemi“; zvláště pak predikce, které jsou snadno testovatelné nebo aplikovatelné. Z těchto tvrzení se vybírají ta, která nejsou ze stávající teorie odvoditelná, a zvláště pak ta, která stávající teorii odporují. Potom usilujeme o rozhodnutí ohledně těchto (a jiných) odvozených tvrzení tím, že je porovnáme s výsledky praktických aplikací a experimentů. Je-li rozhodnutí pozitivní, to jest, ukážou-li se singulární závěry přijatelné, nebo *verifikované*, pak tato teorie, aspoň pro tuto chvíli, prošla testy: neshledali jsme žádný důvod ji odmítnout. Jestliže je však rozhodnutí negativní nebo, jinými slovy, jestliže byly závěry falzifikovány, pak jejich falzifikace také falzifikuje tu teorii, z níž byly logicky odvozeny.

Je třeba si všimnout, že pozitivní rozhodnutí může teorii podpořit jen dočasně, neboť následná negativní rozhodnutí ji vždy mohou svrhnout. Dokud teorie vydrží podrobné a přísné testy a není překonána jinou teorií v průběhu vědeckého pokroku, můžeme říci, že se „osvědčila“ anebo že je „*koroborována*“⁸ minulou zkušeností.

Zde načrtnutá procedura neobsahuje nic, co by se podobalo induktivní logice. Nikdy nepředpokládám, že bychom mohli z pravdivosti singulárních tvrzení usuzovat na pravdivost teorií. Nikdy nepředpokládám, že by se v důsledku „verifikovaných“ závěrů mohlo o teoriích tvrdit, že jsou „pravdivé“, ba ani pouze „pravděpodobné“.

7 ——— Řeč k 60. narozeninám Maxe Plancka. Citovaná pasáž začíná slovy: „Nejvyšším úkolem fyzika je hledat vysoce univerzální zákony...“ etc. (citováno podle Einstein, Albert. *Mein Weltbild*. Amsterdam: Querido Verlag, 1934, s. 168; anglický překlad A. Harrise: *The World as I See It*. London: J. Lane, 1935, s. 125; český překlad L. Úlehlové: *Jak vidím svět*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 28). Podobné myšlenky lze nalézt u Liebiga, *cit. 6 / op. cit.*; srov. také Mach, Ernst. *Prinzipien der Wärmelehre*. Leipzig: J. A. Barth, 1896, s. 443n. Německé slovo „*Einfühlung*“ [vcítění] se obtížně překládá do angličtiny. Harris překládá jako „sympatetické pochopení zkušeností“.

8 ——— K tomuto termínu viz oddíl 29 mého *Postskriptu* (Popper, K., *cit. 5 / op. cit.*).

Záměrem této knihy je podat podrobnější analýzu metod deduktivního testování. Pokusím se ukázat, že se lze v rámci této analýzy zabývat všemi těmi problémy, kterým se zpravidla říká „*epistemologické*“. Tyto problémy, které vznikají v induktivní logice, lze eliminovat, aniž by na jejich místě vyvstaly problémy nové.

4. Problém demarkace

Z mnoha námitek, které asi budou vzneseny proti zde předkládanému pojetí, je patrně nejvýznamnější následující. Mohlo by se říci, že odmítnutím metody indukce zbavuji empirickou vědu toho, co se zdá její nejdůležitější charakteristikou; a to znamená, že odstraňuji bariéry oddělující vědu od metafyzické spekulace. Moje odpověď na tuto námitku zní, že můj důvod pro odmítnutí induktivní logiky je přesně ten, že *neposkytuje vhodný rozlišovací znak* empirické, ne metafyzické povahy teoretického systému: jinými slovy, že *neposkytuje vhodné „demarkační kritérium“*.

Problém nalezení kritéria, které by nám dovolovalo rozlišovat mezi empirickou vědou na jedné straně a matematikou a logikou, jakož i „metafyzickými“ systémy na straně druhé, nazývám *problémem demarkace*.

Tento problém byl znám Humovi, který se jej pokoušel řešit.⁹ Kantem počínaje se tento problém stal ústředním problémem teorie poznání. Jestliže podle Kanta nazýváme problém indukce „Humovým problémem“, mohli bychom problém demarkace nazvat „Kantovým problémem“.

Z těchto dvou problémů – zdroje téměř všech ostatních problémů teorie poznání – je problém demarkace, jak se domnívám, problémem základnějším. Hlavním důvodem, proč se epistemologové s empiristickými sklony snaží zakotvit svou víru v „metodu indukce“, se totiž zdá jejich přesvědčení, že pouze tato metoda může nabídnout vhodné demarkační kritérium. To se týká zvláště těch empiristů, kteří krácejí pod vlajkou „pozitivismu“.

Starší pozitivisté chtěli připustit jako vědecké nebo legitimní pouze ty *pojmy* (nebo koncepty nebo ideje), které byly, jak říkali, „odvozeny ze zkušeností“: tedy ty pojmy, o nichž věřili, že jsou logicky redukovatelné na prvky smyslové zkušenosti, jako jsou vjemy (nebo smyslová data), počítky, percepce, zrakové nebo sluchové paměťové záznamy a tak dále. Moderní pozitivisté jsou s to vidět jasněji, že věda není systémem pojmů, nýbrž spíše systémem *tvrzení*.¹⁰ V souladu s tím chtějí připustit za vědecká nebo legitimní pouze ta tvrzení, která jsou redukovatelná na elementární (nebo „atomická“) zkušenostní tvrzení – na „soudy percepce“ nebo „atomické propozice“ nebo „protokolární věty“, nebo ještě něco dalšího.¹¹

Protože odmítám induktivní logiku, musím také odmítnout všechny tyto pokusy o řešení problému demarkace. Tímto odmítnutím nabývá problém demarkace pro toto zkoumání na významu. Nalezení vhodného demarkačního kritéria musí být klíčovým úkolem každé epistemologie, která nepřijímá induktivní logiku.

Pozitivisté zpravidla interpretují problém demarkace *naturalistickým* způsobem; interpretují jej, jako by to byl problém přírodovědy. Namísto toho, aby si za cíl vzali navrzení vhodné konvence, jsou přesvědčeni, že musí objevit rozdíl, existující v povaze věcí, mezi empirickou vědou na jedné straně a metafyzikou na straně druhé. Neustále se pokoušejí dokázat, že metafyzika je svou skutečnou povahou nesmyslným blábolem – „sofistikou

9 — Srov. poslední větu jeho *Enquiry Concerning Human Understanding* (česky Hume, David. *Zkoumání lidského rozumu*. Praha: Svoboda, 1972). S následujícím odstavcem (a mou narážkou na epistemology) porovnejte například citaci z Reichenbacha v textu k pozn. 1.

10 — Když jsem psal tento odstavec, přecenil jsem, jak nyní vidím, „moderní pozitivisty“. Měl jsem si vzpomenout, že v *tomto ohledu* slibný začátek Wittgensteinova *Tractatu* – „Svět je celkem faktů, a nikoli věcí“ – je zrušen jeho koncem, který odsuzuje toho, kdo „některým znakům ve svých větách nedal význam“. Viz také mou *Otevřenou společnost (Otevřená společnost a její nepřítel* I a II. Praha: OIKOYMENH, 1994), kapitola 11 a kapitolu 1 mého *Postskriptu*. (Popper, K., *cit. 5 / op. cit.*)

11 — Na pojmenování ovšem nesejde. Když jsem vymyslel nový název „základní tvrzení“ (nebo „základní propozice“), učinil jsem tak nejen proto, že jsem potřeboval termín *nezatížený* konotacemi perceptuálních tvrzení. Naneštěstí byl tento termín brzy přejat jinými a použit k vyjádření přesně toho významu, jemuž jsem se chtěl vyhnout. Srov. také můj *Postskript*, oddíl 12 (Popper, K., *cit. 5 / op. cit.*)

a sebeklamem“, jak říká Hume, kterou bychom měli „vrhnout do ohně“.¹²

Kdybychom nechtěli vyjádřit slovy „nesmyslný“ nebo „smysluprázdný“ nic, než že to podle definice znamená „nenáležící empirické vědě“, pak by charakterizace metafyziky jako smysluprázdného nesmyslu byla triviální; neboť metafyzika byla zpravidla definována jako ne-empirická. Jenže pozitivisté věřili, že mohou o metafyzice říci více než jen to, že některá z jejich tvrzení jsou neempirická. Slova „smysluprázdný“ nebo „nesmyslný“ vyjadřují, a to záměrně, opovržlivé hodnocení; a není pochyb, že to, čeho opravdu chtěli pozitivisté dosáhnout, nebyla ani tak úspěšná demarkace, jako konečné vyvrácení¹³ a odstranění metafyziky. Ať už je tomu jakkoli, shledáváme, že pokaždé, když se pozitivisté pokoušeli říci jasněji, co znamená „smysluprázdný“, vedl jejich pokus k témuž výsledku – k definici „smysluplné věty“ (v protikladu k „smysluprázdným pseudovětám“), což prostě opakovalo demarkační kritérium jejich *induktivní logiky*.

To „se ukazuje“ velmi jasně v případě Wittgensteina, podle něž musí být každá smysluplná propozice *logicky redukovatelná*¹⁴ na elementární (nebo atomické) propozice, které charakterizuje jako „obrazy skutečnosti“¹⁵ (což je mimochodem charakterizace, která má pokrývat všechny smysluplné propozice). Z toho můžeme vidět, že Wittgensteinovo kritérium smysluplnosti splývá s induktivistickým kritériem demarkace, zaměníme-li tam jen slova „vědecký“ nebo „legitimní“ slovem „smysluplný“. Tento pokus o řešení problému demarkace ztroskotává přesně na problému indukce: pozitivisté ve snaze zvnitřnit metafyziku zničili spolu s ní i přírodovědu. Neboť vědecké zákony také nelze redukovat na elementární zkušenostní tvrzení. Konzistentně použito odmítá Wittgensteinovo kritérium jako smysluprázdné ty přírodní zákony, jejichž vyhledávání je podle Einsteina¹⁶ „největším úkolem fyziků“: nemohou být nikdy přijaty jako opravdová či legitimní tvrzení. Wittgensteinův pokus demaskovat problém indukce jako prázdny pseudoprobém formuloval Schlick¹⁷ následujícími slovy: „Problém indukce spočívá v požadavku

logického odůvodnění *univerzálních tvrzení* o skutečnosti. (...) S Hudem uznáváme, že žádné takové logické odůvodnění neexistuje: ani být nemůže, protože to *nejdou opravdová tvrzení*.¹⁸

To ukazuje, jak v pokusu vést dělicí čáru mezi vědeckými a metafyzickými systémy induktivistické kritérium selhává a proč jim musí být udělen stejný statut; neboť verdikt pozitivistického dogmatu o smyslu zní, že obojí jsou systémy smysluprázdných pseudotvrzení. Tudíž místo vykořenění metafyziky z empirických věd vede pozitivismus k vpádu metafyziky do vědecké říše.¹⁹

V protikladu k těmto antimetafyzickým trikům – to jest antimetafyzickým svým záměrem – není cílem, o nějž usilují, dosáhnout vyvrácení metafyziky. Jde mi spíše o to, formulovat vhodnou charakterizaci empirické vědy, nebo definovat pojmy „empirická věda“ a „metafyzika“ takovým způsobem, abychom byli o daném systému tvrzení s to říci, zda je, či není bližší studium tohoto systému záležitostí empirické vědy.

12 — Hume tudíž podobně jako Sextus odsoudil svou vlastní *Enquiry* na poslední stránce; přesně tak jako později odsoudil Wittgenstein na poslední stránce svůj vlastní *Tractatus*.

13 — Carnap, Rudolf, in: *Erkenntnis*, 1932, roč. 2, s. 219n. Už dříve použil slovo „smysluprázdný“ podobným způsobem Mill, nepochybně pod vlivem Comta. Srov. Comte, August. *Early Essays on Social Philosophy*. London: Routledge, 1911, s. 223. Viz též mou *Otevřenou společnost* (Popper, K., cit. 10 / op. cit.), poznámka 51 ke kapitole 11.

14 — Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

15 — *Tamtéž*, propozice 4.01; 4.03; 2.221.

16 — Srov. poznámku 7.

17 — Myšlenku chápat vědecké zákony jako pseudopropozice – a tím řešit problém indukce – přisuzuje Schlick Wittgensteinovi. (Srov. mou *Otevřenou společnost*, Popper, K., cit. 10 / op. cit., poznámky 46 a 51n. ke kapitole 11.) Je však mnohem starší. Je součástí instrumentalistické tradice, kterou lze vystopovat až k Berkeleyovi a ještě dále. (Viz např. mou práci *Three Views Concerning Human Knowledge*. In: Lewis, Hywel David (ed.) *Contemporary British Philosophy*. London: George Allen & Unwin, 1956; a *A Note on Berkeley as a Precursor of Mach*. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 1953, roč. 4, s. 26n., nyní v mých *Conjectures and Refutations*. London: Harper & Row, 1963.

18 — Schlick, Moritz. *Die Kausalität in der gegenwärtigen Physik*.

Naturwissenschaften, 1931, roč. 19, s. 156. (Kurziva je moje.) Ohledně přírodních zákonů Schlick píše (s. 151): „Často se poznamenávalo, že přísně vzato nemůžeme nikdy mluvit o absolutní verifikaci nějakého zákona, neboť vždy takřka mlčky připouštíme, že by mohl být modifikován ve světle další zkušenosti. Mohu-li v závorce dodat pár slov,“ pokračuje Schlick, „o logické situaci, pak zmíněný fakt znamená, že přírodní zákon nemá v principu povahu tvrzení, nýbrž je spíše předpisem pro tvoření tvrzení.“ – „Tvoření“ zde nepochybně zahrnuje transformaci nebo odvození. Schlick přispívá k této teorii osobnímu Wittgensteinovu sdělení.

19 — Viz též mou *Otevřenou společnost* (Popper, K., cit. 10 / op. cit.), poznámky 46, 51 a 52 ke kapitole 11 a mou práci *The Demarcation between Science and Metaphysics*. In: Popper, K. *Conjectures and Refutations*. New York: Harper & Row, 1963.

Mé demarkační kritérium je třeba podle toho chápat jako *návrh na dohodu či konvenci*. Co se vhodnosti každé takové konvence týče, mohou se mínění lišit; a rozumná diskuse těchto otázek je možná jen mezi stranami majícími nějaký společný cíl. Výběr tohoto cíle musí ovšem být nakonec záležitostí rozhodnutí jdoucího za racionální argumentaci.²⁰

Tudíž každý, kdo jakožto cíl a účel vědy navrhuje systém absolutně jistých neodvolatelně pravdivých tvrzení, odvrhne zajisté návrhy, které jsem zde učinil. A totéž učiní i ti, kdož spatřují „podstatu vědy (...) v její důstojnosti“, o níž si myslí, že sídlí v její „celostnosti“ a v její „skutečné pravdivosti a esenciálnosti“.²¹ Tito lidé budou stěží ochotni přiznat tuto důstojnost moderní teoretické fyzice, v níž já i jiní spatřujeme nejúplnější dosavadní uskutečnění toho, co nazývám „empirickou vědou“.

Cíle vědy, jež mám na mysli já, jsou odlišné. Nepokouším se však odůvodnit je tím, že bych je představoval jako cíle pravdivé či esenciální. To by jen záležitost překrulovalo a znamenalo by to zpětný pád do pozitivistického dogmatismu. Nakolik mohu vidět, je jen *jedna* cesta, jak racionálně argumentovat na podporu mých návrhů. Totiž analyzovat jejich logické důsledky: ukázat jejich plodnost – jejich sílu osvětlovat problémy teorie poznání.

Takže připouštím ochotně, že jsem byl na cestě ke svým návrhům v závěrečné analýze veden hodnotovými soudy a zálibami. Doufám však, že mé návrhy mohou být přijatelné pro ty, kteří si cení nejen logické přísnosti, nýbrž i svobody od dogmatismu; kteří hledají praktickou aplikovatelnost, které však neméně přitahuje dobrodružství vědy a objevů, které nás znovu a znovu konfrontují s novými a neočekávanými otázkami, vyzývajícími nás, abychom zkoušeli nové odpovědi, o nichž se nám ani nesnilo.

Fakt, že mé návrhy ovlivňují hodnotové soudy, neznamená, že se dopouštím chyby, z níž jsem obviňoval pozitivisty – totiž chyby pokusit se zabít metafyziku nadávkami. Nezacházím ani tak daleko, abych tvrdil, že je metafyzika pro empirickou vědu bezcenná. Neboť nelze popřít, že spolu s metafyzickými idejemi,

kteřé bránily pokroku vědy, se vyskytovaly i ideje jiné – jako spekulativní atomismus –, které mu naopak pomáhaly. A podíváme-li se na tuto záležitost z psychologického úhlu, pak mám sklon si myslet, že vědecký objev není možný bez víry v ideje, které jsou čistě spekulativní povahy a občas i mlhavé; víry, která je z hlediska vědy zcela nezajištěná a která je v tomto smyslu „metafyzická“.²²

A přesto po všech těchto upozorněních pokládám stále za první úkol logiky stanovení *pojmu empirické vědy* tak, aby se vedla jasná demarkační čára mezi vědou a metafyzickými idejemi, i když připouštím, že takové ideje mohly v historii podporovat pokrok věd.

5. Zkušenost jako metoda

Úloha formulovat přijatelnou definici ideje „empirické vědy“ není bez obtíží. Některé z nich pocházejí z *faktu, že musí existovat mnoho teoretických systémů* s logickou strukturou velmi podobnou té, kterou má v každé určité době přijímaný systém empirické vědy. Někdy se tato situace vyjadřuje tak, že je velký počet – patrně nekonečný – „logicky možných světů“. Systém zvaný „empirická věda“ usiluje o reprezentaci pouze *jednoho* světa: „reálného světa“ nebo „světa naší zkušenosti“.

K tomu, abychom tuto ideu poněkud upřesnili, můžeme rozlišit tři požadavky, které bude muset splňovat náš empirický teoretický systém. Za prvé musí být *syntetický*, takže může reprezentovat bezesporný, *možný* svět. Za druhé musí splňovat kritérium demarkace (srov. oddíl 6), tj. nesmí být metafyzický, nýbrž musí reprezentovat svět *možné zkušenosti*. Za třetí to musí být

20 — Věřím, že racionální diskuse je vždy možná mezi stranami zájímajícími se o pravdu a ochotnými věnovat pozornost straně druhé. (Srov. mou *Otevřenou společnost*, Popper, K., cit. 10 / op. cit., kapitola 24.)

21 — To je názor Othmara Spanna (Týž. *Kategorienlehre*. Jena: Fischer, 1924).

22 — Srov. také Planck, Max. *Positivismus und reale Aussehenwelt*. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1931, a Einstein, Albert. *Jak vidím svět*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 126n.

system něčím se odlišující od jiných takových systémů, totiž tím, že je to ten systém, který reprezentuje *náš* svět zkušenosti.

Ale čím se má systém, který reprezentuje náš svět zkušenosti, odlišovat? Odpověď zní: faktem, že byl podroben testům a v tomto testování obstál. To znamená, že se má odlišovat tím, že se na něj aplikuje deduktivní metoda, jejíž analýza a popis je mým cílem.

„Zkušenost“ se z tohoto pohledu jeví jako distinktivní *metoda*, již lze jeden teoretický systém odlišit od jiných; takže se zdá, že empirická věda se charakterizuje nejen svou logickou formou, nýbrž navíc také odlišnou *metodou*. (To je ovšem také názor inductivistů, snažících se charakterizovat empirickou vědu tím, že používá induktivní metodu.)

Teorie poznání, jejímž úkolem je analyzovat metodu nebo proceduru vlastní empirické vědy, lze v souladu s tím popsat jako teorii empirické metody – *teorii toho, co se zpravidla nazývá „zkušeností“*.

6. Falzifikovatelnost jako kritérium demarkace

Kritérium demarkace vlastní induktivní logice – tj. pozitivistické dogma smyslu – je ekvivalentní požadavku, že všechna tvrzení empirické vědy (nebo všechna „smysluplná“ tvrzení) musí být té povahy, že lze nakonec rozhodnout o jejich pravdivosti či nepravdivosti; budeme říkat, že musí být „s konečnou platností rozhodnutelná“. To znamená, že jejich forma musí být taková, že musí být logicky možné obojí: jejich verifikace i jejich falzifikace. Tak Schlick říká: „(..) *opravdové tvrzení se musí dát s konečnou platností verifikovat*.“²³ A Waismann říká ještě jasněji: „Není-li žádný možný způsob, jak stanovit, zda je nějaké tvrzení pravdivé, pak toto tvrzení nemá vůbec žádný smysl. Neboť smysl nějakého tvrzení je metoda jeho verifikace.“²⁴

Podle mého názoru neexistuje nic takového jako indukce.²⁵ Tudíž odvození teorií ze singulárních tvrzení, která jsou

„verifikována zkušeností“ (ať už to znamená cokoli), je logicky nepřípustné. Teorie nejsou tudíž *nikdy* empiricky verifikovatelné. Chceme-li se vyhnout pozitivistickému omylu vyloučení teoretických systémů přírodovědy podle našeho demarkačního kritéria,²⁶ pak musíme vybrat kritérium, které nám dovolí připustit v oblasti empirické vědy i ta tvrzení, která nemohou být verifikována.

Já však přijímám nějaký systém za empirický nebo vědecký, jen je-li takový, že může být *testován* zkušeností. Tyto úvahy naznačují, že za kritérium demarkace se nemá vzít *verifikovatelnost*, nýbrž *falzifikovatelnost*.²⁷ Jinými slovy: od vědeckého systému nebudu požadovat, aby byl vyčlenitelný jednou provždy v pozitivním smyslu; budu však vyžadovat, aby jeho logická forma byla taková, že může být vyčleněn pomocí empirických testů v negativním smyslu: *empirický vědecký systém musí dovolovat své vyvrácení zkušeností*.

(Tudíž tvrzení „Zítra bude buďto pršet, nebo nebude pršet“ nebude pokládáno za empirické prostě proto, že nemůže být vyvráceno; zatímco tvrzení „Zítra bude pršet“ se za empirické pokládat bude.)

23 — Schlick, Moritz. Die Kausalität in der gegenwärtigen Physik. *Naturwissenschaften*, 1931, roč. 19, s. 150.

24 — Waismann, Friedrich, in: *Erkenntnis*, 1930, roč. 1, s. 229.

25 — Zde se ovšem nezabývám tzv. matematickou indukci. Popírám, že by bylo něco takového jako indukce v tzv. induktivních vědách: že by existovaly buďto „induktivní postupy“, nebo „induktivní inference“.

26 — Carnap ve své *Logical Syntax* (Carnap, Rudolf. *The Logical Syntax of Language*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1937, s. 321n.) připustil, že to byla chyba (s odkazem na mou kritiku); a ještě úplně to učinil v „Testability and Meaning“ tím, že uznal fakt, že univerzální zákony jsou pro vědu nejen „výhodné“, nýbrž dokonce „podstatné“ (Týž. *Testability and Meaning. Philosophy of Science*, 1937, roč. 4, s. 27). Ale ve svých induktivistických *Logical Foundations of Probability* se vrací k postoji velmi podobnému tomu, který se zde kritizuje: tím, že shledává, že univerzální zákony mají nulovou pravděpodobnost (s. 511), je nucen říci (s. 575), že ačkoli je není nutné z vědy vyloučit, může se věda bez nich velmi dobře obejít. (Týž. *Logical Foundations of Probability*. Chicago: University of Chicago Press, 1950.)

27 — Všimněte si, že falzifikovatelnost navrhuji jako kritérium demarkace, *nikoli smyslu*. Všimněte si, že jsem už (ve čtvrtém oddílu) ostře kritizoval použití ideje smyslu jakožto kritéria demarkace a že napadám dogma smyslu znova a ještě ostřeji v oddíle 9. Je tedy čirým mýtem (ačkoli mnoho odmítnutí mé teorie bylo založeno na tomto mýtu), že jsem vůbec kdy předložil falzifikovatelnost jako kritérium smyslu. Falzifikovatelnost odděluje dva druhy dokonale smysluplných tvrzení: falzifikovatelná a nefalzifikovatelná. Vede dělicí čáru uvnitř smysluplného jazyka, nikoli obráceně.

Proti zde předloženému kritériu demarkace lze mít různé námitky. Předně se může zdát poněkud chybné navrhnout, aby se věda, která nám má dávat pozitivní informace, charakterizovala tím, že má splňovat negativní požadavky typu vyvratitelnosti. V oddílech 31 až 46 však ukážu, že tato námitka má malou váhu, neboť objem pozitivní informace o světě, sdělovaný vědeckým tvrzením, je tím větší, čím více je díky své logické povaze náchylné ke střetu s možnými singulárními tvrzeními. (Ne pro nic za nic nazýváme přírodní zákony „zákony“: čím více zakazují, tím více říkají.)

Dále může být učiněn pokus obrátit proti mně mou vlastní kritiku induktivistického kritéria demarkace; neboť by se mohlo zdát, že proti falzifikovatelnosti jakožto kritériu demarkace lze vznést námitky podobné těm, které jsem sám vznesl proti verifikovatelnosti.

Tento útok mne nevzrušuje. Můj návrh je založen na *asymetrii* mezi verifikovatelností a falzifikovatelností; asymetrii, která je důsledkem logické formy inverzálních tvrzení. Neboť ta nejsou nikdy odvoditelná ze singulárních tvrzení, ale singulární tvrzení jim mohou protirečít. V důsledku toho je možné prostředky čistě deduktivních inferencí (pomocí modus tollens klasické logiky) usuzovat z pravdivosti singulárních tvrzení na nepravdivost tvrzení univerzálních. Takové usuzování na nepravdivost univerzálních tvrzení je jediným striktně deduktivním druhem inference, postupujícím jakoby v „induktivním směru“; to jest od singulárních tvrzení k tvrzení univerzálním.

Třetí námitka se může zdát vážnější. Bylo by možné říci, že i kdyby se tato asymetrie připustila, bylo by stále z rozličných důvodů nemožné, aby byl kdy nějaký teoretický systém s konečnou platností falzifikován. Neboť vždy je možné nalézt nějaký způsob, jak se falzifikaci vyhnout, například *ad hoc* zavedením nějaké pomocné hypotézy, nebo *ad hoc* změnou nějaké definice. Dokonce je možné bez logické nekonzistence zaujmout postoj, kdy se prostě odmítá uznat vůbec jakákoli falzifikující evidence.

Vědci tak přirozeně zpravidla nepostupují, ale logicky takový postup možný je; a bylo by možno prohlásit, že tento fakt činí logickou hodnotu mnou předkládaného kritéria demarkace přinejmenším pochybnou.

Musím uznat oprávněnost takové kritiky; nepotřebuji však kvůli tomu stáhnout svůj návrh na falzifikaci jakožto kritérium demarkace. Hodlám totiž navrhnout, aby se má *empirická metoda* charakterizovala jakožto metoda vylučující přesně ty způsoby vyhnutí se falzifikaci, které, jak můj imaginární kritik právem tvrdí, jsou logicky možné. V souladu s mým návrhem to, co charakterizuje empirickou metodu, je její způsob, jímž se vystavuje jakékoli myslitelné falzifikaci systému, který se má testovat. Cílem tohoto návrhu není zachránit život neudržitelným systémům, nýbrž naopak vybrat jeden z nich, který je srovnatelně nejodolnější, tím, že jej vystavíme nejkrutějšímu boji o přežití.

Předložené kritérium demarkace nás také vede k řešení Humova problému indukce – problému platnosti přírodních zákonů. Kořen tohoto problému je ve zdánlivém sporu mezi tím, co lze nazvat „fundamentální tezí empiricismu“ – tezí, že jen zkušenost může rozhodnout o pravdivosti, či nepravdivosti vědeckých tvrzení – a Humovým rozpoznáním nepřijatelnosti induktivních argumentů. Tento spor vzniká, jen pokud se předpokládá, že všechna empirická vědecká tvrzení musí být „rozhodnutelná s konečnou platností“, tj. že musí být v principu možná jak jejich verifikace, tak jejich falzifikace. Odmítneme-li tento požadavek a připustíme-li jako empirická i tvrzení rozhodnutelná jen v jednom smyslu – jednostranně rozhodnutelná a zvláště pak falzifikovatelná – a jež mohou být testována systematickými pokusy o jejich falzifikaci, pak tento rozpor zmizí: metoda falzifikace nepředpokládá žádnou induktivní inferenci, nýbrž jen tautologické transformace deduktivní logiky, jejíž platnost je nesporná.

7. Problém „empirické báze“

Má-li se falzifikovatelnost vůbec aplikovat jako kritérium demarkace, pak musíme mít k dispozici singulární tvrzení, která mohou sloužit jako premisy ve falzifikujících intencích. Zdá se tedy, že naše kritérium problém pouze posouvá – vede nás zpět od otázky o empirické povaze teorií k otázce o empirické povaze singulárních tvrzení.

I kdyby tomu tak bylo, přece jsme něco získali. Neboť v praxi vědeckého bádání je demarkace bezprostředně naléhavá v souvislosti s teoretickými systémy, zatímco v souvislosti se singulárními tvrzeními se pochybnosti o jejich empirické povaze objevují zřídka. Je pravda, že se vyskytují chyby pozorování a že mohou vést k nepravdivým singulárním tvrzením, ale zřídka kdy mají vědci příležitost označit nějaké singulární tvrzení za neempirické nebo metafyzické.

Problémy empirické báze – tj. problémy týkající se empirické povahy singulárních tvrzení a toho, jak se testují – hrají tudíž v logice vědy roli, která se poněkud liší od role, kterou v ní hraje většina jiných problémů, které nás tady zajímají. Většina z nich je totiž úzce spjata s *praxí* bádání, zatímco problém empirické báze náleží téměř výlučně do *teorie* poznání. Budu se však jimi muset zabývat, neboť jsou počátkem mnoha nejasností. Zvláště to platí pro vztah mezi *smyslovou zkušeností* a základními tvrzeními. („Základním tvrzením“ nebo „základní propozicí“ nazývám tvrzení, které může sloužit jako premisa v empirické falzifikaci; zkrátka tvrzení o singulárním faktu.)

Smyslové zkušenosti se často pokládaly za něco, co poskytuje určitý druh odůvodnění základních tvrzení. Tvrdilo se, že tato tvrzení jsou na těchto zkušenostech „založena“; že se jejich pravdivost stává „zjevnou prostřednictvím inspekce“ těchto zkušeností; nebo že je těmito zkušenostmi učiněna „evidentní“ atd. Všechny tyto výrazy vykazují dokonale rozumnou tendenci k zdůrazňování úzké spojitosti mezi základními tvrzeními a našimi

smyslovými zkušenostmi. A přesto se také správně pocíťovalo, že tvrzení mohou být logicky zdůvodňována jen tvrzeními. Tudíž spojení mezi percepcemi a tvrzeními zůstávalo temné a popisovalo se shodně temnými výrazy, nic neobjasňujícími, přenášejícími se nad obtížemi, nebo přinejlepším naznačujícími toto spojení pomocí metafor.

Domnívám se, že i zde lze nalézt řešení, pokud jasně oddělíme psychologické aspekty problému od aspektů logických a metodologických. Musíme rozlišovat mezi subjektivními zkušenostmi nebo našimi pocity či přesvědčeními, které nikdy nemohou nějaké tvrzení odůvodnit (ačkoli se mohou stát předmětem psychologického zkoumání) na jedné straně a na straně druhé objektivními logickými vztahy, existujícími mezi rozličnými systémy vědeckých tvrzení a uvnitř každého z nich.

Problém empirické báze se bude podrobněji probírat v oddílech 25 až 30.²⁸ V tuto chvíli bych se raději obrátil k problému vědecké objektivity, neboť termíny „objektivní“ a „subjektivní“, které jsem právě použil, vyžadují osvětlení.

8. Vědecká objektivita a subjektivní přesvědčení

Slova „objektivní“ a „subjektivní“ jsou filozofické termíny, velmi zatížené dědictvím rozporných použití a neukončených i neukončitelných diskusí.

Mé použití termínů „objektivní“ a „subjektivní“ není nepodobné Kantovu. Ten používá slovo „objektivní“, aby ukázal, že vědecké poznání musí být zdůvodnitelné nezávisle na rozmarech kohokoli: zdůvodnění je „objektivní“, může-li být v principu testováno a pochopeno kýmkoli. „Je-li něco platné pro každého, kdo má svůj rozum, pak důvody toho jsou objektivní a dostatečné.“²⁹

28 — In: Popper, Karl. *Logika vědeckého bádání*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 81–104. Pozn. red.

29 — Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Methodenlehre, 2. Hauptstück, 3. Abschnitt. Česky: Týž. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 486–491.

Já tvrdím, že vědecké teorie nejsou nikdy plně odůvodnitelné nebo verifikovatelné, ale že jsou nicméně testovatelné. Budu tudíž říkat, že objektivita vědeckých tvrzení spočívá ve faktu, že mohou být intersubjektivně testována.³⁰

Slovo „subjektivní“ se u Kanta vztahuje na naše pocity přesvědčenosti (různých stupňů).³¹ Zkoumání toho, jak k nim přicházíme, je záležitostí psychologie. Mohou vznikat například „v souladu se zákony asociace“.³² Objektívni důvody mohou sloužit též jako „subjektivní příčiny souzení“,³³ nakolik můžeme o těchto důvodech uvažovat a přesvědčit se o jejich průkaznosti.

Kant byl patrně první, kdo rozpoznal, že objektivita vědeckých tvrzení je úzce spjata s konstrukcí teorií – s používáním hypotéz a univerzálních tvrzení. Jen když se určitá událost pravidelně navrácí, jako je tomu v případě opakovatelných pokusů, mohou být naše pozorování testována – v principu – kýmkoli. Ani my nebereme naše pozorování zcela vážně a nepřijímáme je jako pozorování vědecká, dokud jsme je neopakovali a neotestovali. Jen takovými opakováními můžeme přesvědčit sami sebe, že nezacházíme s pouhými izolovanými „koincidencemi“, nýbrž s událostmi, které jsou vzhledem k jejich pravidelnosti a reprodukovatelnosti v principu intersubjektivně testovatelné.³⁴

Každý experimentální fyzik zná ty překvapující a nevysvětlitelné zdánlivé „jevy“, které dokonce mohou být v jeho laboratoři i po jistý čas reprodukovány, které však nakonec beze stopy zmizí. Žádný fyzik by ovšem v takovém případě neřekl, že udělal vědecký objev (ačkoli by se mohl pokoušet přeuspořádat své pokusy tak, aby tento jev učinil reprodukovatelným). Vědecky významný fyzikální jev může být totiž definován jako ten, který může být pravidelně reprodukován kýmkoli, kdo provede předepsaným způsobem odpovídající pokus. Žádný seriózní fyzik by nepředložil k publikaci vědecký objev takového „okultního jevu“ (jak navrhuji, abychom mu říkali) – jevu, pro jehož opakování by nemohl podat žádný návod. Takový „objev“ by byl brzy odmítnut jako chimérický prostě proto, že by pokusy jej testovat vedly k záporným

výsledkům.³⁵ (Z toho plyne, že každý spor ohledně otázky, zda se vůbec vyskytují události, které jsou v principu neopakovatelné a jedinečné, nelze rozhodnout empirickou vědou; byl by to spor metafyzický.)

Nyní se můžeme vrátit k bodu z minulého oddílu: k mé tezi, že subjektivní zkušenost nebo pocit přesvědčenosti nikdy nemohou zdůvodnit vědecké tvrzení a že uvnitř vědy nemohou hrát žádnou roli kromě toho, že by se staly předmětem empirického (psychologického) zkoumání. Bez ohledu na to, jak velká může být intenzita pocitu přesvědčenosti, nikdy nemůže tvrzení odůvodnit. Tak mohu být pevně přesvědčen o pravdivosti nějakého tvrzení; jist si evidencí svých vjemů; uchvácen intenzitou své zkušenosti: každá pochybnost se mi může zdát být absurdní. Ale poskytuje to vědě byť i slabounký důvod k tomu, aby mé tvrzení přijala? Může být nějaké tvrzení odůvodněno faktem, že K. R. P. je bezvýhradně přesvědčen o jeho pravdivosti? Odpověď je „Ne“; a každá jiná odpověď by byla neslučitelná s ideou vědecké objektivity. Dokonce ani fakt, pro mne tak nepochybný, že zakouším tento pocit přesvědčenosti, se nemůže objevit v poli objektivní vědy, leda snad v podobě psychologické hypotézy, která ovšem

30 ——— Od té doby jsem tuto formulaci zobecnil; neboť intersubjektívni testování je pouze velmi důležitým aspektem obecnější ideje intersubjektívni *kritiky*, nebo jinými slovy ideje vzájemné racionální kontroly kritickou diskusí. Tato obecnější idea se probírá podrobněji v mé *Otevřené společnosti*, Popper, K., *cit. 10 / op. cit.*, kapitoly 23 a 24 v oddílu 32 mé knihy *Bída historicismu*. Praha: OIKOYMENH, 1997.

31 ——— Srov. Kant, I., *cit. 30 / op. cit.*

32 ——— Srov. *tamtéž*. § 19. Česky s. 113.

33 ——— Srov. *tamtéž*. Česky s. 486–491.

34 ——— Kant pochopil, že z požadované objektivity vědeckých tvrzení plyne, že musí být kdykoli intersubjektívne testovatelná, a že musí mít tudíž formu univerzálních zákonů nebo teorií. Svůj objev formuloval poněkud temně svým „principem časové následnosti podle zákona příčinnosti“ (o kterémžto principu byl přesvědčen, že jej může dokázat *a priori* s použitím zde naznačeného uvažování). Já žádný takový princip nepostuluji, ale souhlasím s tím, že vědecká tvrzení, protože musí být intersubjektívne testovatelná, musí mít vždy povahu univerzálních hypotéz.

35 ——— Ve fyzikální literatuře lze nalézt některé případné zprávy, podávané seriózními badateli, o výskytch jevů, které nemohly být reprodukovány, neboť další testy vedly k záporným výsledkům. Známým příkladem z nedávné doby je nevysvětlený pozitivní výsledek Michelsonova experimentu, pozorovaný Millerem (1921–1926) na Mount Wilson poté, co on sám (stejně jako Morley) předtím reprodukoval Michelsonovy záporné výsledky. Protože však další testy daly opět negativní výsledky, je obvyklé pokládat nyní tyto poslední pokusy za rozhodující a vysvětlovat Millerovy odchýlné výsledky „neznámým zdrojem chyb“.

vyžaduje intersubjektivní testování: z dohady, že mám tento pocit přesvědčenosti, může psycholog vyvodit pomocí psychologických nebo jiných teorií určité predikce o mém chování; a ty mohou být potvrzeny nebo vyvráceny experimentálním testováním. Avšak z epistemologického hlediska je zcela lhostejné, zda je můj pocit přesvědčenosti silný nebo slabý; zda pochází ze silného, či dokonce neodolatelného dojmu nezpochybnitelné jistoty (nebo „samozřejmosti“), nebo pouze z pochybné domněnky. Nic z toho nemá vliv na otázku, jak mohou být vědecká tvrzení odůvodněna.

Podobné úvahy ovšem nedávají odpověď na problém empirické báze. Mohou nám však aspoň pomoci uvidět hlavní obtíž tohoto problému. Požadujeme-li objektivitu základních tvrzení, jakož i všech ostatních vědeckých tvrzení, zbavujeme se jakýchkoli logických prostředků, jimiž bychom snad mohli uspět v redukci pravdivosti vědeckých tvrzení na naše zkušenosti. Navíc zbavujeme jakéhokoli přednostního statutu tvrzení, která popisují naše zkušenosti, jako jsou tvrzení popisující naše vjemy (jimž se někdy říká „protokolární věty“). Ve vědě se mohou objevit jen jako psychologická tvrzení; a to znamená: jako hypotézy toho druhu, jejichž standardy intersubjektivního testování (uvážíme-li současný stav psychologie) nejsou zrovna moc vysoké.

Ať už může být naše případná odpověď na otázku empirické báze jakákoli, jedna věc musí být jasná: přidržujeme-li se našeho požadavku na objektivitu vědeckých tvrzení, pak ta tvrzení, která náleží do empirické báze vědy, musí být také objektivní, tj. intersubjektivně testovatelná. Intersubjektivní testovatelnost znamená vždy, že se z tvrzení, která se mají testovat, mohou odvozovat jiná testovatelná tvrzení. Mají-li tudíž být základní tvrzení sama intersubjektivně testovatelná, pak nemohou být ve vědě žádná konečně platná tvrzení: ve vědě nemohou existovat žádná tvrzení, která nemohou být testována, a tudíž ani žádná, která nemohou být v principu vyvrácena falzifikací některých z nich vyvoditelných závěrů.

Docházíme tedy k následujícímu názoru: systémy teorií se testují tím, že se z nich vyvozují tvrzení nižší úrovně

univerzálnosti. Tato tvrzení pak, protože mají být intersubjektivně testovatelná, musí být testovatelná obdobným způsobem – a tak ad infinitum.

Mohli bychom se domnívat, že tento názor vede k nekonečnému regresi, a že je tudíž neudržitelný. Když jsem v oddíle 1 kritizoval indukci, vznesl jsem námitku, že indukce může vést k nekonečnému regresi; a čtenáři se nyní může zdát, že táž námitka platí i proti postupu deduktivního testování, které sám zastávám. Tak tomu ovšem není. Deduktivní metoda testování nemůže tvrzení, která se testují, ustavit nebo justifikovat; a ani to nezamýšlí. Neexistuje tudíž nebezpečí nekonečného regresi. Musí se však připustit, že situace, na niž upozorňuji – testovatelnost ad infinitum a absence definitivně platných tvrzení, která nepotřebují testování –, problém představuje. Neboť je jasné, že testy nelze provádět ad infinitum: dříve či později se musíme zastavit. Aniž bychom zde tento problém probírali podrobněji, chci poukázat jen na to, že fakt, že testy nelze provádět věčně, není ve sporu s mým požadavkem, že každé vědecké tvrzení musí být testovatelné. Neboť nevyžaduji, aby se každé vědecké tvrzení muselo fakticky testovat dříve, než je přijato. Požaduji pouze, že každé takové tvrzení musí být takové povahy, aby mohlo být testováno; jinými slovy, odmítám přijmout názor, že ve vědě existují tvrzení, která musíme rezignovaně přijmout za pravdivá prostě proto, že se z logických důvodů nezdá být možné je testovat.

Překlad Jiří Fiala

Přeloženo z: Popper, Karl Raimund. *The Logic of Scientific Discovery*. New York: Routledge, 1995, s. 3–26. [1. vydání: *Logik der Forschung*. Berlin: Julius Springer, 1934.] Česky in: Týž. *Logika vědeckého bádání*. Praha: OIKOYMENH, 1997.

© Jiří Fiala

© University of Klagenfurt / Karl Popper Library, 2008

Doslov——Karl
Popper, metodologie
a filozofie vědy

Předkládaná kapitola knihy Karla Raimunda Poppera (1902–1994) *Logika vědeckého bádání* je pozvánkou do světa epistemologie a teorie vědy, které mají v jeho díle jasné přesahy i do oblasti společenské, respektive politické. Popper se narodil ve Vídni, odkud se mu roku 1937 podařilo odjet na Nový Zéland a poté se v roce 1946 na zbytek života usídlil ve Velké Británii. Ještě na univerzitě v Christchurchi sepsal jednu ze svých stěžejních prací, totiž *Otevřenou společnost a její nepřátele*³⁶, která demonstruje, jaký vliv má určité vědecko-filozofické pojetí světa na společenský, duševní a politický život. Přerod od společnosti uzavřené (kmenové, feudální, klerikální) ke společnosti otevřené (v jeho pojetí liberálně-demokratické) považoval za zcela klíčový moment vývoje západní civilizace, svou pozornost však ve válečném období soustředil na svody a touhy tento vývoj zvrátit. První svazek *Otevřené společnosti a jejich nepřátel* je věnován Platónovi a jeho společensko-politickému odkazu. Zejména Platónova *Ústava* a pojetí ideálního státu, jedna z prvních a až do 20. století velmi inspirativních utopií, jsou Popperem kritizovány pro své bezprostředně autoritářské, až totalitární konotace. Hrozbu však Platón představuje i *osobně*, v obecném pokušení či instinktu následovat vůdce a věřit v ideu vůdcovství vůbec: celý první svazek *Otevřené společnosti* nese podtitul *Uhranutí Platónem*. Nechat se vést však lze nejen vůdci, vést nás podle Poppera mohou i dějiny, pokud uvěříme v jejich „vnitřní logiku“ a nevyhnutelnost, respektive přehlédneme rozdíl mezi „vědeckou předpovědí“ a „historickým proroctvím“. Kritice takové vůle k determinaci dějinami, jak ji v Popperově představě symbolizuje zejména Hegelovo a hegelíánské myšlení, se poté detailně věnovala *Bída historicismu*³⁷.

Tyto práce, k nimž pro pořádek dodejme ještě druhý svazek *Otevřené společnosti* věnovaný Marxovi a Hegelovi, jsou sice výrazně pozdější než *Logika vědeckého bádání*, jejich étos a zaměření

36 — Popper, Karl Raimund. *Otevřená společnost a její nepřátele* I, II. Praha: OIKOYMENH, 1994.

37 — Popper, K. R. *Bída historicismu*. Praha: OIKOYMENH, 1997.

však mohou pomoci rozumět *Logice* i nad rámec metodologické rozpravy. Což by nemělo znamenat, že rozprava o metodologii je sama o sobě jakkoli nedostatečná. Nicméně u Karla Poppera dává ještě větší smysl s vědomím celoživotního antitotalitárního ostnu v jeho myšlení. *Logiku* psal Popper v situaci, kdy myšlení o vědě dominoval neopozitivismus Vídeňského kruhu, vůči němuž se sice vymezoval, z dlouhodobého hlediska však bývá mezi neopozitivisty či logické pozitivisty částečně řazen. Klasický pozitivismus francouzského sociologa Augusta Comteho se snažil vytyčit nový – „pozitivní“ – věk, který překoná dosavadní metafyzické a teologické pokusy o vysvětlení jevů tím, že jevy bude zkoumat právě *pozitivním* způsobem: místo tázání se po jejich příčinách (kteréžto otázky by náležely metafyzice) se je bude snažit popsat pomocí striktních vědeckých metod založených na pozorování a experimentu. Neopozitivismus rozvádí tato východiska a aplikuje je, mimo jiné pod vlivem filozofie jazyka Ludwiga Wittgensteina, krom ostatního i na možnost poznat skutečnost pomocí empirické a racionální činnosti, v opozici vůči spekulativní a metafyzické filozofii. Zatímco však pozitivismus představuje zastřešující způsob praktikování všemožných vědních disciplín 19. století a přemýšlení o nich, spadá neopozitivismus spíše do domény filozofie a myšlení o vědě. Hraje tak roli jisté *vědecké* filozofie, vymezené vůči fenomenologii a hermeneutice, má blízko k analytické filozofii a po druhé světové válce částečně splývá s pragmatismem.

Jak již bylo řečeno, Popperova *Logika* vzniká v neopozitivistickém prostředí a v určitém dialogu s některými z jeho premis – předkládaná kapitola se věnuje zejména kritice konceptu indukce a od ní vyvozovaného primátu empirismu. Popper empirismus nezavrhuje, přichází však s pojetím kritického racionalismu, tedy racionality a empirie (empirie jako zkušenosti získané například z experimentů a pozorování), pomocí nichž kriticky vyhodnocujeme naše hypotézy. Popper později tuto skutečnost podtrhuje důrazem na *řešení problémů*: naše (nejen vědecké) uvažování o světě vychází primárně z problémů, které si nejprve konceptualizujeme,

poté si na ně odpovídáme hypotézami a teprve posléze je ověřujeme pomocí experimentů či pozorování. Proto takový nárok na kritické vyhodnocování hypotéz a obecné přijetí kritického myšlení, které nám nedovolí přijmout jakýkoli výrok za daný a nezpochybnitelně platný. Je to naopak *zpochybnitelnost*, co kvalifikuje určité tvrzení či způsob myšlení v Popperově pojetí jakožto vědecké. Jelikož se velká část diskusí o metodologii týkala téměř výhradně přírodních věd, k posunu přispěly i objevy na poli kvantové fyziky a mechaniky, jak o tom svědčí Albert Einstein v dopise adresovaném právě Karlu Popperovi: „Vůbec nemám rád nyní módní ‚pozitivistickou‘ tendenci lpět na tom, co je pozorovatelné (...) a myslím si (mimořádně podobně jako Vy), že teorie nelze vyrábět z výsledků pozorování, nýbrž že mohou být pouze vynalezeny.“³⁸

Vědecké poznání se tak ukazuje sice jako provizorní – teorie jsou platné, dokud nejsou vyvráceny –, nicméně poměrně kontinuální. Americký filozof a historik vědy Thomas Kuhn ve své průlomové práci *Struktury vědeckých revolucí* (1962) k otázce falzifikovatelnosti i vědecké kontinuity přistoupil radikálněji. Dle obvyklé legendy ho ještě za studií překvapilo, jak nesmyslně se Aristotelés vztahuje k fyzice – ve světle newtonovské fyziky se jeho závěry zdály postavené na hlavu – zaměřil se tedy při svém zkoumání dějin vědy na podobné zlomové momenty, které zcela otočily či prolomily dosavadní způsoby myšlení. Jeho první kniha věnovaná Koperníkovi (*Copernican Revolution*, 1957) dává tušit, jaké příklady lze pro tuto koncepci revolucí najít – vedle Koperníka a Newtona jde například o Einsteina (měnícího právě třeba newtonovské a maxwellovské pojetí). Ustanovující a momentálně platný pohled nazývá Kuhn, jak známo, „paradigma“. Paradigma se netýká jen obecného pohledu na věci, ale i momentální sémantické náplně vědeckých rozprav (ačkoli zůstávají mnohé pojmy platné napříč dějinami, mohou nést radikálně odlišný význam).

38 — Dopis Alberta Einsteina, 1935. In: Popper, K., *cit. 28 / op. cit.*, s. 538–541.

Co se týče Popperovy falzifikovatelnosti, vidí ji tedy Kuhn jako nutně dobově poplatnou – je-li určitá hypotéza empirickými a experimentálními metodami vyvrácena, v drtivé většině případů je to vinou nesprávného úsudku či chyby ve výpočtu. Jinými slovy se běžně mýlí daná hypotéza či vědec a není obvyklé, aby se mýlila „celá věda“. Úkolem běžného vědeckého provozu totiž podle Kuhna není vynalézat radikálně nové a odlišné koncepce, jeho slovy „normální“ věda se soustředí na rozvíjení platných znalostí tím, že se věnuje dílčím problémům (z Popperova *problem-solving* se stává *puzzle-solving*). Stanoviskům a pohledům majícím potenciál současné paradigma zvrátit říká Kuhn „anomálie“ – ty pak mohou i nastolit své nové, vlastní paradigma.

Ačkoli Kuhnův historicky zaměřený přístup může svádět k preferenci velkých jmen a velkých vědeckých objevů, stal se zároveň oslavovaným i kritizovaným pro svou vlastní revolučnost – kterou v něm viděli jak Kuhnovi odpůrci, tak jeho příznivci, ne tolik Kuhn samotný. Kuhnův popis toho, jak naše očekávání formují naše poznání a soudy, jak je věda ve svém základu dialektická a závislá na konsenzu³⁹ a že je ji možné studovat jako specifickou sociální praxi, vlastně jen prodlužuje Popperovu poznámku z předkládaného textu, že „věda není systémem pojmů, nýbrž spíše systémem tvrzení“, a naznačuje, jakým způsobem se tato tvrzení střetávají a utvářejí. Relativizace demarkačních kritérií, oddělujících vědecké od nevědeckého, hrála velkou roli v posílení sebevědomí zejména společenských věd, které (ať už verifikačním, či falzifikačním) nárokům tvrdých věd nemohly a nemohou dostát s takovou samozřejmostí. Karla Poppera ani Thomase Kuhna zároveň nelze ve striktním významu slova označit za antiscientisty, svým bádáním a zejména následnou recepcí však ke kritice totalizujícího pojetí vědy významně přispěli. Přímoú kritiku přesvědčení o nárocích rozumu a neomylného vědeckého pohledu na svět v jejich stopách dokončil až Paul Feyerabend se svou anarchistickou metodologií. Svou velmi ostře přijatou knihu Feyerabend shrnul následovně: „Jedním z motivů pro napsání *Rozpravy proti metodě*

bylo osvobodit člověka z tyranie filozofického mlžení pojmy a abstrakcemi jako ‚pravda‘, ‚realita‘ či ‚objektivita‘, které jen zužují naše vidění světa. To, že jsem zformuloval vlastní postoj a vlastní přesvědčení, vedlo bohužel k tomu, že jsem začal používat podobně rigidní koncepty jako ‚demokracie‘, ‚tradice‘ nebo ‚relativní pravda‘.“⁴⁰

Popperův text ani tento doslov zdaleka nestačí k objasnění dynamiky, se kterou se věda ve 20. století sebe-definovala, a už vůbec nemohou vystihnout její pozici v celku naší společnosti. Bude však dobře, pokud pomohou vnímat i další texty jako důkazy a aktéry sporů o význam, pokud možno s tolerancí vůči *systemům tvrzení* v jejich mnohosti. Zároveň mohou snad alespoň trochu osvětlit některé z kořenů sporů o vědeckost či nevědeckost určitých společenskovedních postupů, jak se tyto odehrávaly například v osmdesátých a devadesátých letech, kdy zejména severoamerická filmovědná obec zahájila své tažení za tzv. empirické studium filmu⁴¹. Obeznamnost s historií a teorií vědy může být vhodná pro pochopení mnohých kompetenčních a disciplinárních sporů, konečně a především však i pro lepší reflexi samotného studia (nejen) filmu, respektive vědy o něm – a vlastní, osobní ujasnění si pojmů, zodpovědností, motivací i metod.

-ms-

Doporučená četba:

- ——— Burke, Peter. *Společnost a vědění*. Praha: Karolinum, 2008.
- ——— Fajkus, Břetislav. *Filosofie a metodologie vědy*. Praha: Academia, 2005.
- ——— Feyerabend, Paul. *Rozprava proti metodě*. Praha: Aurora, 2001.
- ——— Kuhn, Thomas. *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- ——— Popper, Karl Raimund. *Otevřená společnost a její nepřátelé I a II*. Praha: OIKOYMENH, 1994.

39 ——— Srov. koncept *světa umění* u Arthura Danta na s. 312 tohoto sborníku.

40 ——— Feyerabend, Paul. *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

41 ——— Srov. Bordwell, David; Carroll, Noël (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

Antonio Gramsci
——— Sešity z vězení,
úryvky

Ediční poznámka: Tři níže přeložené úryvky pocházející z let 1932–1935 vybíráme z rozsáhlých Sešitů z vězení (Quaderni del Carcere), v nichž si Antonio Gramsci zapisoval různé poznámky a úvahy během svého vězeňského pobytu; prvního vydání se tyto Sešity dočkaly v selektované podobě v padesátých letech, kompletní vydání bylo publikováno až v roce 1975. Vzhledem k fragmentární podobě zápisků jsme přidali název první pasáže, která je navíc zkrácena oproti originálnímu textu o druhou polovinu. V českém jazyce už existuje kvalitní překlad části úryvků, jež otiskujeme, rozhodli jsme se nicméně pro překlad nový kvůli jednotě stylu všech tří textů a větší aktuálnosti jazyka. Překladatelka při své práci přihlížela k onomu prvnímu českému překladu Jaroslava Pokorného v knize Gramsci, Antonio: Sešity z vězení. Praha: Československý spisovatel, 1959.

O intelektuálech

Jsou intelektuálové samostatná a nezávislá společenská skupina, nebo má každá společenská skupina vlastní, specializovanou kategorii intelektuálů? To je složitá otázka, protože skutečný historický proces vzniku různých kategorií intelektuálů měl doposud různé formy. Nejdůležitější jsou dvě z nich:

1. Každá společenská skupina rodící se z původní půdy určité základní funkce ve světě hospodářské výroby si vytváří organicky jednu nebo více vrstev intelektuálů, kteří jí dodávají homogennost a uvědomění o její vlastní funkci nejen na hospodářském, ale i na společenském politickém poli: kapitalistický podnikatel spoluvytváří i průmyslového technika, politického ekonoma, organizátora nové kultury, nového práva atd. atd. Je třeba připomenout, že podnikatel představuje vyšší stupeň společenského rozvoje, pro nějž je příznačná jistá řídicí a technická (tj. intelektuální) schopnost: musí mít jisté technické schopnosti nejen v oblasti vlastní činnosti a iniciativy, ale i v jiných oblastech, přinejmenším v těch,

kteří mají nejbliž k hospodářské výrobě (musí organizovat masu lidí, musí organizovat „důvěru“ střadatelů v jeho vlastní podnik, kupujících v jeho zboží atp.). Když ne všichni podnikatelé, tak alespoň jistá elita musí umět organizovat společnost obecně, v celém jejím spleťtém organismu služeb až po organismus státní. Elita si totiž potřebuje vytvořit příznivé podmínky pro rozpínání vlastní třídy, anebo musí být schopna vybrat si „zřízence“ (specializované zaměstnance), které pověří organizováním obecných vztahů mimo podnik. Můžeme si všimnout, že „organičtí“ intelektuálové, které si každá nová třída vytváří a postupně formuje, jsou většinou „specializacemi“ dílčích rysů původní činnosti nového společenského typu, který nová třída přivedla na svět. (I feudální páni měli zvláštní technickou schopnost, totiž vojenskou, a krize feudalismu začíná právě ve chvíli, kdy aristokracie o monopol vojensko-technických znalostí přišla. Avšak utváření intelektuálů ve feudálním světě a před tím v antice je kapitola sama o sobě: způsoby, kterými se tito intelektuálové utvářeli a vyvíjeli, je třeba studovat konkrétně. Povšimněme si, že masa rolníků, přestože vykonává základní funkci ve světě výroby, si nevytváří vlastní „organické“ intelektuály a „neasimuluje“ žádnou vrstvu „tradičních“ intelektuálů, přestože ostatní sociální skupiny přebírají mnohé své intelektuály z rolnických mas a podstatná část tradičních intelektuálů je rolnického původu.)

2. Avšak každá „základní“ společenská skupina, která vstupovala do dějin, vycházela z předcházející ekonomicko-hospodářské struktury a byla výrazem jejího rozvoje a alespoň doposud si vždy našla předešlé, už existující společenské kategorie intelektuálů, které se dokonce jeví jako představitelé historické kontinuity, kterou ani nejsložitější a nejradikálnější přeměny společenských a politických forem nedokázaly narušit. Nejtypičtější kategorií těchto intelektuálů jsou kněží, kteří měli po dlouhou dobu monopol na některé důležité služby (po celou jednu historickou etapu, pro kterou je právě tento monopol částečně charakteristický): na náboženskou ideologii, tj. filozofii a vědu té doby, a s tím

související školství, vzdělávání, morálku, soudnictví, dobročinnost, rozličnou péči atd. Kategorii kněží můžeme považovat za kategorii intelektuálů organicky spjatých s pozemkovou šlechtou: měla stejná práva jako šlechta, s níž sdílela výkon feudálního vlastnictví půdy a požívala státních privilegií, jež byla s vlastnictvím spjata. Monopol na nadstavbu ale duchovní nadrželi bez boje a omezení (z tohoto boje se zrodil význam slova „klerik“ jakožto „intelektuál“ nebo „odborník“ v mnoha jazycích románského původu nebo v jazycích, které jsou jimi skrze církevní latinu silně ovlivněny, a s ním i jeho souvztažný termín ve světském smyslu – „laik“, tj. neodborník), různými formami tak vznikaly další kategorie intelektuálů (což je třeba sledovat a studovat konkrétně), kterým sílící centrální moc panovníka až do absolutismu přála a posilovala je. Tak vznikala aristokracie v taláru s vlastními privilegii, vrstva úředníků, vědců, teoretiků, necírkevních filozofů atd.

Jelikož tyto rozličné kategorie tradičních intelektuálů mají „pocit sounáležitosti“, nepřetržité historické kontinuity a vlastní „kvalifikovanosti“, pokládají se za autonomní a nezávislé na vládnoucí společenské skupině; toto postavení, které si osobují, není bez důsledků na ideologickém a politickém poli, a jsou to důsledky dalekosáhlé. (Veškerá idealistická filozofie vychází z této pozice, kterou společenství intelektuálů zaujalo a kterou lze definovat jako výraz jeho sociální utopie, neboť se pokládá za „nezávislé“, autonomní, s osobitými vlastnostmi atd. Avšak všimněme si, že sice papež a vysoká církevní hierarchie se pokládají za více spjaté s Kristem a apoštoly než se senátory Agnellim a Bennim, ale nic podobného neplatí například pro Gentileho a Croceho; zvláště Croce cítí silný vztah k Aristotelovi a k Platónovi, ale vůbec neskrývá své vazby na senátory Agnelliho a Benniho, a tady je právě třeba vidět nejvýznamnější rys Croceho filozofie.)

(Tento výzkum historie intelektuálů nebude mít „sociologický“ ráz, spíše bude podnětem pro řadu esejí na téma „historie kultury“ /*Kulturgeschichte*/ a historie politické vědy. Bude nicméně obtížné vyhnout se některým schématům a abstrakcím,

kteřé postupy „sociologie“ připomínají: bude tudíž třeba nalézt nejhodnější literární formu, aby byl výklad „nesociologický“. První část této studie by se mohla zabývat metodickou kritikou již existujících děl na téma intelektuálů, která jsou téměř všechna sociologická. Je nezbytné sestavit k tématu příslušnou bibliografii.)

Jaké jsou „mezní“ hranice pojmu „intelektuála?“ Lze nalézt jednotné kritérium, díky němuž by šlo stejným metrem charakterizovat odlišné a různorodé intelektuální činnosti a zároveň je zásadně odlišit od činností jiných společenských skupin? Zdá se mi, že nejrozšířenější metodickou chybou je to, že se toto rozlišující kritérium hledalo uvnitř intelektuálních činností, a ne v celém systému vztahů, v němž se tyto činnosti (a tudíž skupiny, které je ztělesňují) nacházejí, uvnitř obecného rámce společenských vztahů. Ve skutečnosti například pro dělníka nebo proletáře není typické, že pracuje rukou nebo nástrojem, ale to, že vykonává tuto práci za určitých podmínek a v určitých společenských vztazích (nehleď na to, že čistě fyzická práce neexistuje a že i Taylorův výrok o „vycvičené gorile“ je pouhou metaforou, jejímž účelem je vymezit hranici v jistém směřování: v každé fyzické, i v té nejmechaničtější a nejpodřadnější práci existuje minimum technické kvalifikovanosti, tj. minimum tvůrčí intelektuální činnosti). A již jsme se zmínili, že podnikatel musí mít pro výkon své funkce do jisté míry i určitý počet kvalifikací intelektuálního řádu, i když jeho společenské postavení není dáno těmito znalostmi, ale obecnými společenskými vztahy, které charakterizují postavení průmyslového podnikatele. Tudíž by se dalo říci, že všichni lidé jsou intelektuálové; ale ne všichni lidé ve společnosti zastávají funkci intelektuálů (každý si může příležitostně usmažit dvě vejce nebo zašít díru na saku, ale to ještě neznamená, že všichni jsou kuchaři nebo krejčí).

Tak historicky vznikají kategorie specializované na vykonávání intelektuální funkce, vytvářejí se v sepětí se všemi společenskými skupinami, ale především v sepětí s těmi nejdůležitějšími; vůbec nejrozsáhlejší a nejsložitější je pak formování vládnoucí společenské skupiny. Jedním z nejvýznamnějších rysů každé

skupiny, která usiluje o dominantní postavení, je úsilí asimilovat a „ideologicky“ získat tradiční intelektuály, a toto úsilí a asimilace jsou tím rychlejší a účinnější, čím úspěšněji tato skupina současně vytváří vlastní organické intelektuály. Obrovský rozvoj školství a jeho organizace (v širokém smyslu) ve společnostech, které vzešly ze středověku, svědčí o důležitosti, kterou kategorie intelektuálů a jejich funkce v moderním světě nabyly; stejně tak, jak docházelo k prohloubení a rozšíření „intelektuálnosti“ každého jednotlivce, tak existovala snaha znásobit a vytříbit specializace. To je jasně patrné na školských zařízeních různého stupně, až po instituce, jejichž účelem je šíření tzv. vysoké kultury ve všech oblastech vědy a techniky. (Škola je nástroj na přípravu intelektuálů různého stupně. Složitost intelektuální funkce v různých státech se dá objektivně měřit množstvím specializovaných škol a jejich hierarchizací: čím rozsáhlejší je „oblast“ vzdělávání a čím četnější jsou „vertikální stupně“ školství, tím je kulturní svět a civilizace daného státu složitější. Můžeme nalézt srovnání v průmyslové oblasti: industrializaci dané země lze měřit tím, jak je vybavena na konstrukci průmyslových zařízení a výrobu stále přesnějších zařízení na výrobu strojů a nástrojů k výrobě přístrojů atd. Zemi, která má nejlepší nástroje na vybavení vědeckých laboratoří a na kolaudaci těchto zařízení, pokládáme na technicko-průmyslové úrovni za nejvyspělejší, nejcivilizovanější atd. To platí i o přípravě intelektuálů a o školách k tomu určených: školy a instituce vysoké kultury jsou si podobné.) – (Ani v této oblasti nelze oddělit kvantitu od kvality. Nejvyspělejší technicko-kulturní specializaci musí odpovídat co nejširší rozpětí základního školství a co největší podpora rozvoje velkého počtu středních škol. Tato potřeba vytvořit co nejširší základnu pro výběr a přípravu nejvyšších intelektuálních kvalifikací – tj. snaha dát vysoké kultuře a vyšší technice demokratickou strukturu – má přirozeně své nevýhody: vytváří se potenciál velkých krizí nezaměstnanosti ve středních vrstvách intelektuálů, tak jak k tomu skutečně dochází ve všech moderních společnostech.)

Poznamenejme, že příprava intelektuálních vrstev se ve skutečnosti neodehrává na půdě abstraktní demokracie, ale jde cestou tradičních historických, velmi konkrétních procesů. Vznikly vrstvy, které tradičně „vyrábějí“ intelektuály, a jsou to ty vrstvy, které se obvykle specializují na „úspory“, tj. drobná a střední buržoazie na venkově a některé vrstvy drobné a střední buržoazie ve městech. Proměnlivé rozšíření různých typů škol (klasických a odborných) v „ekonomickém“ prostoru a různé ctižádosti těchto nejrozličnějších vrstev určují či utvářejí různá odvětví intelektuální specializace. A tak v Itálii venkovská buržoazie vytváří především státní zaměstnance a svobodná povolání, zatímco městská buržoazie připravuje techniky pro průmysl: z toho důvodu severní Itálie produkuje především techniky a jižní Itálie především funkcionáře a svobodná povolání.

Vztah mezi intelektuály a světem výroby není bezprostřední jako u základních společenských skupin, „zprostředkovává“ ho různou měrou celá společenská tkáň, soubor nadstaveb, jejímiž „funkcionáři“ jsou právě intelektuálové. „Organičnost“ různých intelektuálních vrstev a jejich více či méně úzké propojení se základní společenskou skupinou by bylo možné měřit tak, že bychom stanovili odstupňování funkcí a nadstaveb od zdola nahoru (od strukturální základny směrem vzhůru). Prozatím můžeme stanovit dvě velké „úrovně“ nadstavby; jednu lze nazvat „občanskou společností“, což je souhrn organismů, které jsou hrubě řečeno „soukromé“, a druhou „politickou společností“ či „státem“; první přitom souvisí s funkcí hegemonie, „vůdčího postavení“, kterou vládnoucí skupina vykonává v celé společnosti, a druhá s „přímým vládnutím“ či vedením, jehož výrazem je stát a „právní“ vláda. Tyto funkce mají povahu přísně organizační a komunikační. Intelektuálové jsou „zřízenci“ vládnoucí skupiny pro výkon podřadných funkcí společenské hegemonie a politické vlády tj.: 1. funkce dosahování „spontánního“ souhlasu širokých mas se směřováním společnosti, které vytyčila hlavní vládnoucí skupina; je to souhlas, který vznikl „historicky“ z prestiže (a tudíž z důvěry), kterou vládní

skupina požívá díky svému postavení a své funkci ve světě výroby; 2. funkce donucovacího státního aparátu, který „legálně“ zajišťuje poslušnost těch skupin, které ať aktivně či pasivně „nesouhlasí“; tento aparát je vytvořen preventivně pro celou společnost pro případ, že by se její vedení dostalo do krize a že by spontánní souhlas chyběl. Klade-li se otázka takto, má to za výsledek mnohem rozšířenější pojem intelektuála, ale jen tak se lze konkrétně přiblížit skutečnosti. Toto pojetí nutně naráží na kastovní předsudky: je pravda, že sama funkce organizující sociální hegemonii a státní vládu vede k určité dělbě práce, a tudíž k jistému odstupňování kvalifikací, z nichž některé již žádné řídicí a organizační funkce nemají: v aparátu sociální a státní správy existuje celá řada zaměstnání manuálního a čistě výkonného charakteru (zaměstnání řadová, nekonceptuální, vykonavatelská, a nikoli funkcionářská), ale to je zřejmě nutné rozlišovat, tak jak bude nutné rozlišovat i v dalších případech. Po pravdě intelektuální činnost musí být rozlišena do stupňů i z vnitřního hlediska, do stupňů, jejichž krajní hodnoty vymezují i kvalitativní rozdíly: na nejvyšším stupni musejí stát tvůrci různých vědních disciplín, od vědy, přes filozofii až po umění; na nejnižším pak nejpokornější „správci“ a popularizátoři již existujícího, tradičního a nashromážděného intelektuálního bohatství. I v tomto případě nám jako vzor pro toto složité rozvrstvení může posloužit vojenský organismus: nižší důstojníci, vyšší důstojníci, generální štáb a nesmíme opomenout poddůstojníky, jejichž skutečný význam je mnohem větší, než se obvykle předpokládá. A zajímavé je zjištění, že všechny tyto skupiny pociťují solidaritu a že nižší kategorie se vyznačují výraznějším pocitem sounáležitosti, z čehož vyvozují jistou „povýšenost“, kvůli které se často stávají terčem posměšků a žertů.

V moderním světě se takto pojatá kategorie intelektuálů neslýchaně rozšířila. Demokraticko-byrokratický společenský řád vytvořil ohromné masy, ne všechny ospravedlnitelné z hlediska společenské nutnosti výroby, i když je základní vládnoucí skupina ospravedlňuje politickou nutností. Odtud pramení loriaovská

koncepte neproduktivního „pracovníka“ (ale neproduktivního vzhledem ke komu a k jakému způsobu výroby?), kterou by bylo možno částečně ospravedlnit s ohledem na ony masy, jež využívají svého postavení k tomu, aby si ukrojily velký podíl z národního důchodu. Masové vzdělávání standardizovalo jednotlivce jak v osobní kvalifikaci, tak v psychologii a vedlo k vzniku stejných jevů, k nimž dochází u všech standardizovaných mas: ke konkurenci, která vyvolává potřebu ochranné profesní organizace, k nezaměstnanosti, školní nadprodukcí, emigraci atd.

Postavení intelektuálů městského a venkovského typu se liší. Intelektuálové městského typu se utvářeli společně s průmyslem a jsou spjati s jeho osudy. Jejich funkce může být přirovnána k funkci nižších poddůstojníků v armádě: nemají žádnou možnost samostatné iniciativy při vytváření plánů výstavby, jsou spojnicí mezi účelově využívanou masou, kterou organizují, a podnikatelem, vypracovávají bezprostřední realizaci výrobních plánů, tak jak je stanovil generální štáb průmyslu, a kontrolují základní pracovní fáze. Měštští intelektuálové obecně jsou ve svém průměru velmi standardizovaní, nejvyšší měštští intelektuálové však splývají stále častěji se skutečným generálním štábem průmyslu.

Intelektuálové venkovského typu jsou do velké míry „tradiční“, to jest spjati s venkovskými masami a maloměstskou buržoazií (především v menších městech), které kapitalistický systém ještě nezpracoval a nepodnítil k pohybu: intelektuál tohoto typu zprostředkovává styk rolnických mas se státní nebo místní správou (advokáti, notáři atd.) a z toho důvodu má velkou společensko-politickou funkci, protože profesionální a politické zprostředkovávání lze těžko oddělit. Kromě toho na venkově má intelektuál (kněz, advokát, učitel, notář, lékař) vyšší nebo alespoň jinou životní úroveň nežli průměrný rolník, pro kterého je tudíž vzorem v touze vymanit se ze svého postavení a vylepšit ho. Rolník vždy doufá, že alespoň jedno z jeho dětí se bude moci stát intelektuálem (především knězem), tj. že se stane pánem, povýší rodinu na společenském žebříčku a usnadní její ekonomický život styky,

které bude tím pádem mít s ostatními pány. Rolník má k intelektuálovi nejednoznačný vztah, který se jeví protikladně: obdivuje společenské postavení intelektuála a státního úředníka obecně, ale někdy předstírá, že jím pohrdá, do jeho obdivu instinktivně prosakují prvky závisti a urputného hněvu. Nepochopíme nic z kolektivního života rolníků, z klíčení a kvasu vývoje, které v něm existují, pokud si neuvědomíme, neprostudujeme konkrétně a neprohloubíme znalosti o této faktické podřízenosti intelektuálům: všechn organický vývoj rolnických mas je do jisté míry spjat s hnutími intelektuálů a závisí na nich.

U městských intelektuálů je tomu jinak: technici v továrnách nemají na masy, které jim podléhají, žádný politický vliv, nebo je to již překonaná fáze, a někdy dochází dokonce k opaku, účelově využívané masy, přinejmenším skrze své organické intelektuály, politicky ovlivňují techniky.

Ústředním bodem otázky zůstává rozlišení mezi intelektuály, kteří jsou organickou kategorií každé základní společenské skupiny, a intelektuály, kteří jsou tradiční kategorií; z toho rozlišení vyplývá celá řada otázek a námětů pro historické studie. V tomto zorném úhlu je nejzajímavější to, co se týká moderní politické strany, jejích počátků, jejího rozvoje a jejích forem. Čím se stává politická strana pro intelektuály? Zde je třeba rozlišit následující: 1. pro některé společenské skupiny politická strana představuje jenom vhodný způsob, jak vychovat vlastní kategorii organických intelektuálů, kteří se takto utvářejí a nemohou se utvářet jinak vzhledem k obecným rysům a podmínkám tohoto procesu, života a vývoje dané společenské skupiny, a to přímo na politickém a filozofickém poli, a již ne na poli techniky výroby (na poli techniky výroby se utvářejí ty vrstvy, které bychom mohli přirovnat k „poddůstojníkům“ ve vojsku, tj. kvalifikovaní a specializovaní dělníci ve městech a složitějším způsobem pachtýři a polopachtýři na venkově, protože polopachtýř a pachtýř obecně je srovnatelný spíše s řemeslníkem, jenž je vlastně kvalifikovaným dělníkem ve středověké ekonomice); 2. politická strana je pro všechny

skupiny mechanismem, jenž v občanské společnosti plní stejnou funkci, kterou v politické společnosti v širší míře a soustředěněji vykonává stát; to znamená, že zajišťuje pevnou vazbu mezi organickými intelektuály dané, vládnoucí skupiny a intelektuály tradičními, a tuto funkci strana vykonává na základě svojí základní funkce: tj. utvářet vlastní členy, prvky společenské skupiny, která vznikla a rozvinula se jako „ekonomická“, ale časem z nich vychovat kvalifikované politické intelektuály, řídicí pracovníky, organizátory všech aktivit a funkcí týkajících se organického vývoje celé občanské a politické společnosti. Lze dokonce říci, že ve své oblasti politická strana plní svoji funkci mnohem důkladněji a organičtěji nežli stát na své širší úrovni: intelektuál, který vstoupí do nějaké politické strany určité společenské skupiny, splývá s organickými intelektuály této skupiny, získá ke skupině úzký vztah – což pro účast na státním životě platí zřídka či vůbec ne. Naopak se stává, že mnozí intelektuálové se domnívají, že státem jsou oni a tato víra má vzhledem k této velmi početné kategorii značné důsledky a vede k nepříjemným komplikacím pro základní hospodářskou ekonomickou skupinu, která naopak tím státem skutečně je.

Tvrzení, že by všichni členové nějaké politické strany měli být pokládáni za intelektuály, zní jako vtip a přehánění, ale domyslíme-li to, je to velmi přesné. Bude třeba rozlišovat podle stupňů, strana může mít větší či menší počet intelektuálů vyšších nebo nižších stupňů, to není podstatné: podstatná je její řídicí a organizační funkce, tj. funkce výchovná, a tedy intelektuální. Obchodník nevstupuje do strany proto, aby obchodoval, průmyslník proto, aby vyráběl více za nižší náklady, rolník proto, aby se naučil novým metodám obdělávání půdy, i když některé stránky těchto potřeb obchodníka, průmyslníka a rolníka mohou být v politické straně také uspokojeny (tomu protičeří obecný názor, podle kterého „politizující“ obchodník, průmyslník, či rolník víc ztrácí, nežli získává, a patří ve své kategorii k těm nejhorším, o čemž by se ale mohla vést diskuse). Za tímto účelem existují v určitých mezích odbory, kde pro svou ekonomicko-stavovskou činnost nalézají

obchodník, průmyslník i rolník vhodnější rámec. V politické straně prvky společenské skupiny překonávají tuto fázi svého historického vývoje a stávají se aktéry obecných činností národního a mezinárodního charakteru. Tuto funkci politické strany by mohl objasnit konkrétní historický rozbor, zabývající se tím, jak se vyvinuly kategorie organických a tradičních intelektuálů jak v dějinách jednotlivých národů, tak v nejdůležitějších společenských skupinách různých národů, především pak v těch skupinách, jejichž ekonomická činnost měla povahu převážně účelovou.

[..]

1932, *Sešit 12 (XXIX)*

Umění a kultura

Máme-li být přesní, je jasné, že musíme hovořit o boji o „novou kulturu“, a ne o „nové umění“ (ve vlastním slova smyslu). Přesněji řečeno možná ani nelze říci, že se vede boj o nový obsah umění, protože o tom nelze uvažovat abstraktně, odděleně od formy. Bojovat o nové umění by znamenalo usilovat o vytváření nových jednotlivých umělců, což je absurdní, protože umělce nelze uměle vytvořit. Musíme hovořit o boji o novou kulturu, to jest o nový morální život, který musí niterně vycházet z nového životního citění, aby se stal novým způsobem citění a nazírání na skutečnost, tedy vnitřně přirozeným světem pro „možné budoucí umělce“ s „možnými budoucími uměleckými díly“. To, že nelze uměle vyrábět jednotlivé umělce, však neznamená, že nový svět, o který usilujeme a vyvoláváme tím protichůdné lidské vášně, neumožní zrod „nových umělců“; nedá se říci, že ten nebo onen se stane umělcem, ale lze tvrdit, že toto hnutí umožní zrod nových umělců. Nová společenská skupina, která vstupuje do dějin s vůdčím postojem, se sebevědomím, které dříve neměla, nutně přivolá ze svého nitra k životu osobnosti, které dříve nenacházely dostatečnou sílu proto, aby se mohly v jistém smyslu cele vyjádřit.

Nelze tudíž říci, že se vytvoří nová „básnická aura“, podle výroku, který byl tak módní před několika lety. „Básnická aura“ je pouze metafora označující umělce, kteří se již zformovali a projevíli, či označující započatý a ustálený proces tohoto formování.
1934, Sešit 23 (VI), § 6

Poznámky k „folkloru“

Giovanni Crocioni (v publikaci *Hlavní problémy folkloru*. Bologna: Zanichelli, 1928) kritizuje jakožto zmatené a nepřesné roztržení folkloristického materiálu, tak jak ho navrhl Pitřé v roce 1897 ve svém Úvodu k *Bibliografii lidových tradic*; navrhuje proto vlastní roztržení do čtyř oddílů: umění, literatura, věda, lidová morálka. Avšak i tato klasifikace je kritizována jako nepřesná, špatně vymezená a bezbřehá. Raffaele Ciampini se na stránkách *Literárního veletrhu* z 30. prosince 1928 ptá: „Je vědecká? Jak do ní zařadit například pověry? A co vlastně znamená lidová morálka? Jak ji vědecky studovat? A proč tedy nemluvit také o lidovém náboženství?“ Můžeme říci, že doposud se folklor studoval převážně jako „malebný“ prvek (ve skutečnosti došlo zatím k pouhému shromáždění materiálu ke studiu a věda o folkloru spočívala hlavně ve studiu metod sběru, výběru a třídění tohoto materiálu, to jest ve studiu praktických opatření a empirických zásad nezbytných pro to, aby bylo možné prospěšně užívat jednu zvláštní stránku kultury, čímž nechceme nijak snižovat důležitost a historický význam některých velkých badatelů folkloru). Na folklor by bylo třeba nahlížet jako na „pojetí světa a života“, které je do velké míry vlastní určitým vrstvám společnosti (podmíněných časem a prostorem), v protikladu (který je také vnitřní, mechanický a objektivní) k „oficiálnímu“ pojetí světa (nebo v širším slova smyslu k pojetí vlastnímu vzdělaneckým, historicky podmíněným vrstvám společnosti), následujícím v běhu historie po pojetí folklorním. (Dále těsný vztah mezi folklorem a „zdravým rozumem“,

což je filozofický folklor.) Toto pojetí světa je přitom nejen nezpracované a nesystematické, protože lid (to jest všechny podřízené a účelově využívané třídy v každé doposud existující společnosti) nemůže z principu mít vypracované, systematické, i přes jejich rozporuplný vývoj politicky organizované a centralizované koncepce; je to pojetí navíc i mnohvrstevné, a to nejen co do odlišnosti a protikladnosti, ale i co do stratifikace od nejhrubšího k méně hrubému, takže by se možná mělo spíš hovořit o nestravitelné spleenině úlomků všech možných koncepcí světa a života, které se vrstvily v dějinách a po nichž většinou jen ve folkloru přežívají zkomolená a zkreslená svědectví.

Také moderní myšlenkové směry a věda neustále přiživují „moderní folklor“, protože některé vědecké poznatky a názory, vytržené z kontextu a více či méně zkreslené, se stávají průběžně lidovým majetkem a jsou „začleňovány“ do mozaiky tradice (C. Pascarella ukazuje v *Objevení Ameriky*, jak informace o Kryštofu Kolumbovi z učebnic a z „lidových univerzit“, jakož i celá řada vědeckých hypotéz mohou být prapodivně přejímány). Folklor lze pochopit pouze tehdy, nahlížíme-li na něj jako na odlesk podmínek kulturního života lidu, i když některé koncepce vlastní folkloru přetrvávají i poté, co se životní podmínky změnily (nebo zdánlivě změnily) nebo vznikly jejich zvláštní kombinace.

Existuje samozřejmě „lidové náboženství“, a to hlavně v katolických a ortodoxních zemích, které se velmi liší od náboženství intelektuálů (těch věřících) a především od náboženství organicky uspořádaného církevní hierarchií – i když můžeme říci, že všechna, i ta nejjemnější a nejvypracovanější náboženství jsou „folklorem“ vzhledem k modernímu myšlení – ovšem s tím obrovským rozdílem, že náboženství, a katolické především, jsou vypracována a uspořádána „intelektuály“ a církevní hierarchií, a mají tudíž vlastní specifika (a je třeba ověřit, zda toto vypracování a uspořádání není potřebné proto, aby si folklor udržel svoji mnohvrstevnost a pestrost: podmínky, za nichž se vyvíjela církev před a po reformaci a po tridentském koncilu a odlišný historicko-kulturní

vývoj v zemích, které prodělaly reformaci, a v zemích pravoslavné víry po reformaci a koncilu hrají významnou roli). Je pravda, že existuje „lidová morálka“ jakožto soubor pravidel určený (v čase a v prostoru) pro praktický život, jakož i soubor zvyků, které se od nich odvozují nebo je vytvořily: stejně tak jako pověřivost je to morálka úzce spjatá s reálnou náboženskou vírou: existují imperativy, které jsou mnohem silnější, houževnatější a účinnější nežli ty, které káže „oficiální“ morálka. Také v této oblasti je třeba rozlišovat různé vrstvy: ty zkamenělé, které jsou odleskem někdejších životních podmínek, takže jsou konzervativní a reakční, od těch, které představují řadu často tvořivých a progresivních inovací vyplývajících samovolně z forem a podmínek vyvíjejícího se života a které protřečují morálce vládnoucích vrstev, nebo se od ní prostě jen liší.

Ciampini souhlasí s Crocionim, že je třeba vyučovat folklor ve školách, kde se připravují budoucí učitelé, ale pak popírá, že by existoval problém užitečnosti folkloru (zde dozajista dochází k směšování termínů „vědy o folkloru“, „znalosti folkloru“ a „folkloru“, to jest „existence folkloru“; Ciampini zde asi míní „existenci folkloru“; učitel by neměl popírat ptolemaiovské pojetí, které je folkloru vlastní). Pro Ciampiniho(?) je folklor samoučelný a je užitečný jen proto, že může lidu poskytnout možnost lépe poznat sama sebe (a tady by folklor měl význam „znalosti a vědy o folkloru“). Studovat pověry za účelem jejich vymýcení se Ciampinimu zdá totéž, jako by folklor chtěl zabít sám sebe, zatímco věda není nic jiného než nezaujaté, samoučelné poznání! Proč ale potom vyučovat folklor ve školách, které připravují učitele? Pro rozšíření nezaujaté kultury učitelů? Abychom jim ukázali, co nesmí ničít?

Jak vidno, Ciampiniho myšlení je zmatené a naprosto nedůsledné, protože na jiném místě uzná, že stát není agnostický, ale má vlastní pojetí života a má povinnost ho šířit a vychovávat národní masy. Avšak tato výchovná činnost státu, která se vyjadřuje kromě obecné politické činnosti hlavně ve školství, se neodehrává ve vzduchoprázdnu: ve skutečnosti konkuruje

a protiřečí jiným zjevným i skrytým koncepcím, mezi nimiž se ne zrovna bez významu a houževnatosti nachází i folklor, který by však měl být „překonán“. Přitom znát folklor znamená pro učitele vědět, jaké jiné koncepce světa a života se podílejí na intelektuální a morální výchově nejmladších generací, aby je mohl vymýtit a nahradit pojetími, která jsou pokládána za lepší. Ve skutečnosti již od základních škol až po třeba vysoké školy zemědělské byl folklor systematicky na mušce: výuka folkloru pro učitele by měla tuto systematickou práci ještě posílit. Avšak k dosažení cíle by bylo třeba změnit ducha folkloristických studií, kromě toho, že je třeba je rozšířit a prohloubit. Folklor nesmí být pokládán za cosi podivného, pitvorného či za pouhý malebný prvek, ale za velmi vážnou věc, kterou nelze brát na lehkou váhu. Jen tak se výuka stane účinnější a podmíní skutečný zrod nové kultury v širokých lidových vrstvách, jen tak se překlene propast mezi moderní a lidovou kulturou či folklorem. Taková činnost, pokud nezůstane na povrchu, by na intelektuální úrovni znamenala tolik, co reformace v protestantských zemích.

1935, *Sešit 27 (XI)*

Překlad Helena Giordanová

Přeloženo z: Gramsci, Antonio. 1949. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Edited by F. Platone. Turin: Nuovo Universale (Einaudi, 1949).

Doslov——Antonio
Gramsci, ideologie
a hegemonie

V roce 1926 se Benito Mussolini, jehož fašistická strana v Itálii předtím zvítězila ve volbách, z pozice premiéra rozhodl definitivně zničit opozici a nastolit diktaturu: v rámci zatýkání představitelů opozice byl vzat do vazby také Antonio Gramsci (1891–1937), navzdory tomu, že měl být chráněn poslancekou imunitou jakožto parlamentní zástupce italské komunistické strany, jíž v té době předsedal. O dva roky později byl Gramsci odsouzen v rámci zinscenovaného procesu za údajné vyvolávání třídní nenávisti a podněcování k občanské válce. Žalobce pak ve své závěrečné řeči na Gramsciho adresu pronesl památnou větu: „Musíme tomu-to mozku zabránit pracovat po dobu dvaceti let.“

Přesně to se nicméně nestalo: Gramsci, vzděláním filozof a lingvista, uznávaný novinář a aktivní levicový myslitel a organizátor, se nenechal zlomit a ve vězení se naopak pustil do intenzivní práce. Výsledkem je 33 sešitů o celkovém rozsahu téměř 3000 stran, v nichž Gramsci uvažuje fragmentárním způsobem o politice, historii, kultuře a dalších oblastech. Jejich zveřejnění se Gramsci nedožil, vězení se podepsalo na jeho již tak chatrném zdraví – první výběr z jeho vězeňských textů vyšel v italštině v šesti svazcích v letech 1948–1951, v angličtině se první výběr objevil až roku 1971, kompletní vydání všech 33 sešitů v italském jazyce bylo publikováno v roce 1975. Přestože byly jeho myšlenky zveřejněny s takovým zpožděním, v sedmdesátých a osmdesátých letech se staly jedním ze základních pilířů pro uvažování o ideologii, a to zejména v oblasti médií.

Abychom docenili originalitu Gramsciho myšlení, je třeba se vrátit k počátkům uvažování o ideologii. Karl Marx a Friedrich Engels se jako jedni z prvních věnovali otázce ideologie, a to systematicky především v knize *Německá ideologie* (1845): ideologii zde pojímají ve velmi negativním slova smyslu jako falešné vědomí, iluzi, která má za cíl zastírat nám pravdu o realitě, legitimizovat nadvládu určité třídy (vládnoucí třída používá ideologii, aby mohla „vydávat svůj zájem za společný zájem všech

členů společnosti¹⁾). Ideologie je něčím, co „patří“ dominantní společenské třídě, jen ona totiž ovládá materiální prostředky, pomocí nichž teprve mohou vznikat a šířit se duchovní, ideologické názory: „Třída, která má k dispozici prostředky materiální produkce, disponuje tím současně i prostředky duchovní produkce, takže tím jsou jí zpravidla podrobeny zároveň i myšlenky těch, kdož nemají prostředky k duchovní produkci. Vládnoucí myšlenky nejsou nic jiného než ideový výraz vládnoucích materiálních poměrů, neboli vládnoucí materiální poměry vyjádřené v podobě myšlenek (...).“²

Z takového pojetí ovšem plyne, že samotná ideologie vlastně není až tak důležitá. Podle Marxova a Engelsova průkopnického materialistického názoru tkví jádro problému více pod povrchem, v ekonomických, materiálních vztazích, to ony ve skutečnosti determinují, kdo ve společnosti vládne komu – ideologie je pak pouze jakýmsi deformovaným odrazem tohoto stavu, sama je determinována vlastnickými a výrobními vztahy. Ideologie jakožto určitý systém hodnot a názorů snažící se lživě legitimizovat rozdělení moci ve společnosti je tak pro marxisty pouhá nadstavba (spolu s politikou, kulturou, náboženstvím apod.), zatímco tzv. základnu tvoří zmiňované výrobní, ekonomické struktury. Abychom změnili ideologii, tak musíme změnit především materiální podmínky existence: „Žádné formy a produkty vědomí nelze sprovdit ze světa duchovní kritikou (...), nýbrž je lze odstranit jen praktickým zvratem reálných společenských poměrů, z nichž tyto idealistické tlachy vzešly (...).“³ Marx s Engelsem tedy na jednu stranu zajímavě otevírají otázku problematičnosti ideologií, jejich manipulativního vlivu na lidi, na druhou stranu ale ideologie považují za spíše druhotný, nepodstatný problém.

Antonio Gramsci, přesvědčený italský marxista, se při promýšlení konceptu ideologie od tohoto modelu zásadně odklonil.

1 ——— Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Německá ideologie I. Feuerbach: protiklad materialistického a idealistického nazírání*. Praha: Svoboda, 1952, s. 33.

2 ——— *Tamtéž*, s. 48.

3 ——— *Tamtéž*, s. 38.

Sice uznává význam ekonomických, materiálních vztahů, ale zdůrazňuje na druhou stranu, jak aktivní a důležitou roli ideologie sehrává při prosazování a udržování moci určité třídy či skupiny lidí. Moc podle Gramsciho nefunguje tak, že by jedna třída jen na základě vlastnictví výrobních prostředků absolutně dominovala všem ostatním třídám – Gramsci přichází (ve stopách mj. Lenina) s konceptem hegemonie, nadvlády, kterou vnímá jako především společenské a kulturní vůdcovství. Hegemonie není dosahováno silou, ale spíše pomocí neustálého přesvědčování skrze ideologii zapuštěnou z velké části do kultury (včetně populárních románů, filmů nebo folkloru). Ostatní, nevládnoucí společenské třídy přitom nejsou zcela „němé“ a bezmocné, i ony se snaží prosazovat své názory a zájmy. Výsledkem je velmi dynamický, dialogický souboj různých soupeřících ideologií ve společnosti, probíhající na základě neustávajícího vyjednávání různých stanovisek a zájmů. Aby si vládnoucí skupina udržela své postavení, musí být flexibilní a přistupovat na určité kompromisy, musí do určité míry do sebe zahrnovat alespoň část požadavků jiných skupin, aby mohla ve výsledku vystupovat (stále do značné míry falešně) jako něco, co je ve společném zájmu všech. Ve výsledku je vládnoucí moc často paradoxně něčím, s čím podrobené skupiny vlastně samy souhlasí, přestože jsou v daném systému zneužívány a moc jde ve skutečnosti většinou proti jejich zájmům.

Důraz na kulturu, která z Gramsciho pohledu sehrává tedy zásadní roli ve společnosti, protože je místem utváření, prezentování a vzájemného boje různých ideologií, se u něj pojí s úvahami o roli intelektuálů a o populární kultuře. Gramsci si všímá, že tradiční intelektuálové aktivně šíří a napomáhají udržovat vládnoucí moc (i když si tuto svou služebnou roli většinou ani neuvědomují). Podstatné proto podle Gramsciho je, aby se intelektuálové dokázali organicky propojit s různými, i „nižšími“ společenskými třídami, aby mluvili a jednali v zájmu těchto tříd – na tomto základě rozlišuje tzv. organické a tradiční intelektuály. Gramsciho neelitářské vnímání kultury se pak projevuje v tom, že vyzdvihuje

jako respektuhodné i různé formy populární, lidové či folklorní kultury – všechny formy kultury podle něj dokážou vyjadřovat skutečné zájmy a aktuální myšlení a cítění lidí, nejen klasické vysoké umění, na něž se soustředilo doposud nejvíce pozornosti.

Z hlediska některých marxistických kritiků Gramsciho koncepce příliš jednoduše převrací naruby důležitost základny versus nadstavby, jinak řečeno opomíjí hlubší ekonomické příčiny sociálních problémů. Další námitka vůči jeho uvažování pak míří na to, že je příliš nekonkrétní v tom, jak vlastně ideologie v kultuře fungují, jak přesně se hegemonie prosazuje, jak přesně dochází k tomu, že utlačované vrstvy paradoxně souhlasí se svým útlakem. Jsou to relevantní protiargumenty, nicméně obzvláště obor kulturních studií (více o něm viz doslov k textu Janice Radwayové na s. 500) od sedmdesátých let dál dokazuje, že Gramsciho myšlenky se dají velmi dobře využít jakožto východisko nejen pro teoretické promýšlení vlivu ideologií na společnost, ale i pro různé konkrétní případové studie.

-hb-

Doporučená četba:

- ——— Forgacs, David (ed.). *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916–1935*. London: Lawrence and Wishart, 1988.
- ——— Freeden, Michael. *Ideology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ——— Gramsci, Antonio. *Poznámky o Machiavellim, politice a moderním státu*. Praha: Svoboda, 1970.
- ——— Jones, Steven J. *Antonio Gramsci*. London – New York: Routledge, 2006.
- ——— Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Německá ideologie I. Feuerbach: protiklad materialistického a idealistického nazírání*. Praha: Svoboda, 1952.

Jan Mukařovský
———Estetická funkce,
norma a hodnota jako
sociální fakty

Ediční poznámka: Dvě úvodní části následujícího textu byly poprvé vydány v časopise Sociální teorie (1935, roč. 4); kompletní text pak prvně vyšel v knize Jana Mukařovského Úvahy a přednášky (sv. 4; Praha: František Borový, 1936). V našem vydání přejímáme poslední edici textu, jež vyšla ve sborníku Jan Mukařovský. Studie I. Brno: Host, 2007. Textu jsme ponechali jeho původní, dnes již lehce archaický jazyk, upravili jsme pouze citace podle aktuální normy Nakladatelství AMU a přesunuli je do poznámek pod čarou, aby text zapadal mezi ostatní texty ve sborníku, a do poznámky přeložili několik německých citací použitých v textu. Text jsme také zkrátili o více než polovinu. Vypuštěna byla předmluva, v níž Mukařovský objasňuje myšlenkový vývoj své teorie, a dále především ty pasáže, v nichž své teze podrobněji demonstruje na konkrétních příkladech.

[..]

1.

Estetická funkce má důležité místo v životě jednotlivců i celé společnosti. Okruh lidí přicházejících v bezprostřední styk s uměním je sice silně omezen jednak poměrnou řídkostí estetické vlohy – nebo aspoň jejím zúžením v jednotlivých případech na určité obory umění –, jednak závorami sociálního rozvrstvení (omezená možnost přístupu k uměleckým dílům i estetické výchovy pro některé vrstvy společnosti); avšak umění důsledky svého působení zasahuje i lidi, kteří k němu přímého vztahu nemají (srov. např. působení básnictví na rozvoj jazykového systému), kromě toho estetická funkce zabírá mnohem širší oblast působnosti než jen samo umění. Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. Toto tvrzení neznamená panesteticismus, neboť: 1. se jím vyslovuje toliko obecná možnost, nikoli však nutnost estetické funkce;

2. není prejudikováno vedoucí postavení estetické funkce mezi ostatními funkcemi daných jevů pro celou oblast estetické funkce;

3. nejde o směřování estetické funkce s funkcemi jinými, popřípadě o pojmání funkcí jiných jako pouhých obměn funkce estetické. Hlásíme se jím toliko k názoru, že není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; 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. Na první pohled by se toto tvrzení mohlo zdát přehnané. Bylo by možno uvádět proti němu příklady věcí a aktů, které jsou zdánlivě estetické funkce nadobro neschopny (např. některé základní fyziologické úkony jako dýchání, nebo zase velmi abstraktní pochody myšlenkové), i naopak příklady jevů, které jsou k estetickému působení předurčeny celou svou stavbou, jako zejména produkty umění. Moderní umění, jež počínaje naturalismem nevylučuje žádnou oblast skutečnosti při výběru témat, a počínaje kubismem i směry jemu příbuznými v jiných uměních si neklade meze při volbě materiálu ani techniky, jakož i moderní estetika kladoucí velký důraz na šíři estetické oblasti (J. M. Guyau, M. Dessoir a jeho škola i jiní) poskytly dosti dokladů toho, že estetickými fakty se mohou stát i takové věci, kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali; na ukázkou připomínám např. výrok Guyauův: „Dýchat zhluboka, cítit, jak se krev očisťuje při styku se vzduchem, není to zrovna opojný požitek, kterému by bylo nesnadno odepřít estetickou hodnotu?“¹ nebo větu Dessoirovu: „Označujeme-li stroj, řešení matematické úlohy, organizaci jisté společenské skupiny jako věci krásné, je to víc než pouhá forma vyjádření.“² Lze však uvést i příklady opačné, že totiž umělecká díla, která jsou privilegovanými nositeli estetické funkce, mohou jí pozbýti a jsou buď ničena jako zbytečná (srov. zastírání starých fresek, sgrafit novým nátěrem nebo ohozením), nebo se

1 ——— Guyau, Jean-Marie. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Algan, 1884.

2 ——— Dessoir, Max. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: F Enke, 1906.

jich užívá bez zřetele k jejich estetickému určení (srov. adaptace starých paláců na kasárny atp.). Existují ovšem – v umění i mimo ně – věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsobilost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvaru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním³.

Hranice estetické oblasti nejsou tedy dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé. To se stává zřejmým zejména ze stanoviska subjektivního hodnocení jevů. Známe všichni ze svého okolí lidi, pro které všechno nabývá funkce estetické, a naproti tomu i takové, pro které funkce estetická existuje v míře minimální; ba víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouce závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady. Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů. Rozhraní mezi oblastí estetické funkce a jevů mimoestetických nebude ovšem ani potom zcela určité, ježto účast estetické funkce je bohatě odstupňována a málokdy lze s úplnou jistotou usuzovat na úplnou nepřítomnost i nejslabších estetických reziduí. Bude však možno zjistit objektivně – podle symptomů – podíl estetické funkce např. na aktu bydlení, odívání se atp.

Jakmile však přesuneme zřetel ať v čase, ať v prostoru, nebo i jen od jednoho sociálního útvaru k jinému (např. od vrstvy k vrstvě, od generace ke generaci atp.), shledáme vždy, že se tím změní i rozložení estetické funkce a ohraničení její oblasti. Tak

např. estetická funkce jídla je zřejmě silnější ve Francii než u nás; estetická funkce oděvu je v našem městském prostředí silnější u žen než u mužů, avšak tento rozdíl neplatí často pro prostředí, které se odívá lidovým krojem; také je odlišena estetická funkce oděvu podle typických situací platných pro jistý sociální kontext: tak bude velmi oslabena estetická funkce oděvu pracovního ve srovnání s oděvem slavnostním. Co se týče přesunů časových, lze uvést, že na rozdíl od dneška měl ještě v 17. století (v době rokoka) mužský oděv stejně silnou estetickou funkci jako ženský; v době po světové válce zabrala estetická funkce odívání i bydlení mnohem širší sociální rozlohu i větší množství situací než před válkou.

Při rozhraničování oblasti estetické od mimoestetické je tedy třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze charakterizovat jako dialektickou antinomii. Není možno zkoumat stav nebo vývoj estetické funkce, aniž si položíme otázku, jak široce (popřípadě úzce) je rozlita po celkové rozloze skutečnosti; jsou-li její hranice poměrně určité či splývavé; zda se projevuje rovnoměrně v celém zvrstvení sociálního kontextu nebo převážně jen v některých vrstvách a prostředích: to vše ovšem vzhledem k jisté době a jistému společenskému celku. Jinými slovy, pro stav a vývoj estetické funkce není charakteristické jen zjištění, kde a jak se projevuje, nýbrž i konstatování, v jaké míře a za jakých okolností je nepřítomna nebo aspoň oslabena.

Obrátíme nyní zřetel k vnitřní organizaci estetické oblasti samé. Naznačili jsme již, že je mnohonásobně rozrůzněna jednak podle intenzity estetické funkce u různých jevů, jednak podle rozložení této funkce vzhledem k jednotlivým útvarům daného společenského celku. Je však jistý předěl, který celou mnohotvárnou

3 — Srov. např. Trubetzkoy, Sergei Nikolaevich. Choženije Afanasija Nikitina kak literaturnyj parajatnik. *Versty*, 1926, Paříž, nebo Jagoditsch, Rudolf Der Stil der altrussischen Vitae. In: *Księga referatów: II Międzynarodowy zjazd slawistów (filologów słowiańskich)*. Varšava: Komitet Org. Zjazdu, 1934.

oblast estetična rozpolcuje ve dva hlavní úseky podle toho, jaká poměrná závažnost připadá estetické funkci vzhledem k funkcím jiným: jde o předěl, který odděluje umění od estetických jevů mimouměleckých. Hranice mezi uměním a ostatní oblastí estetična, ba i jevy mimoestetickými, je důležitá netoliko pro estetiku, nýbrž i pro dějiny umění, neboť odpověď na ni má rozhodující význam pro výběr historického materiálu. Zdá se, že umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou fakturou (způsobem, jakým je uděláno). Ve skutečnosti však platí toto kritérium, a to ještě nikoli bez omezení,⁴ toliko pro sociální kontext, kterému je (nebo bylo) dílo původně adresováno. Jakmile máme před sebou produkt spjatý svým vznikem se společností vzdálenou nám časově nebo prostorově, nemůžeme jej zařadit podle vlastního odhadu; zmínili jsme se již o tom, že mnohdy je třeba zjišťovat složitým vědeckým postupem, zda pro příslušný sociální kontext byl takový produkt uměleckým dílem; nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví ze stanoviska našeho systému hodnot. Kromě toho je vždy přechod mezi uměním a tím, co je mimo ně, nenáhlý, někdy téměř nezjistitelný. Vezměme za příklad architekturu: veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění. Přesně vzato, nelze jej vlastně zcela přesně zjistit nikdy, ani jde-li o stavitelství spjaté s naším vlastním sociálním kontextem; tím méně ovšem, jde-li o produkty pro nás exotické vlivem odlehlosti místní nebo časové. Je konečně ještě třetí obtíž, na kterou upozornil E. Utitz, když praví:

„Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert.“⁵

Jinými slovy: otázka estetického hodnocení uměleckých děl je zásadně jiná než otázka hranic umění: i umělecké dílo, které ze svého stanoviska hodnotíme záporně, náleží do kontextu umění, neboť právě vzhledem k němu je hodnoceno. V praxi bývá ovšem velmi nesnadno tuto teoretickou zásadu zachovat, zejména jde-li o tzv. umění periferní nebo také, jak je nazval

J. Čapek, o „nejskromnější umění“. Klademe-li vůči takovému produktu (např. „románu pro služky“ nebo obrazům na vývěsních tabulích) otázku, fungují-li jako umění, snadno se může přihodit, že zaměníme zjištění funkce s hodnocením.

Jak zřejmo, jsou přechody mezi uměním a oblastí mimouměleckou, a dokonce i mimoestetickou tak málo zřetelné a zjišťování jich tak složité, že opravdu přesné rozhraničení je iluzorní. Je tedy třeba upustit od jakéhokoli pokusu o zjištění hranice? Cítíme přese všecko příliš zřetelně, že rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických“ jevů je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné. Proti tomuto tvrzení mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika programově podřizována funkci jiné, srov. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařadováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální. Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde vždy pociťována jako případ základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, tj. jako porušení stavu normálního. Tento poměr mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi umění vyplývá *logicky* z povahy umění jakožto oblasti jevů katexochén estetických.⁶ Je konečně třeba připomenout, že předpoklad převahy estetické funkce má plnou váhu jen za provedené vzájemné diferenciaci

4 — Srov. aféru Rodinovy sochy *Làge d'or*, které bylo zpočátku vytýkáno, že je pouhým odličkem skutečného těla.

5 — „Uměleckost je něco docela jiného než umělecká hodnota.“ Pozn. red. Utitz, Emil. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*. Stuttgart: F. Enke, 1920, s. 5.

6 — K této větě a několika předešlým podotýkáme, že od případů kolektivně postulované nadvlády některé mimoestetické funkce je třeba odlišovat individuální odchylky podmíněné psychofyzickými dispozicemi jednotlivců; někteří vnímatelé čtou totiž román toliko pro poučení nebo pro citové vzrušení; obraz hodnotí toliko jako zprávu o skutečnosti. Pro vnímatele tohoto druhu nefunguje ovšem umělecké dílo jako umění, nýbrž jako jev buď úplně mimoestetický, nebo estetický toliko zabarvený, jejich poměr k umění není adekvátní a nemůže být normou.

funkcí; existují však také prostředí, která důsledného rozrůznění funkční oblasti neznají, např. společnost středověká nebo folklorní; i v takových případech se sice vzájemná podřaděnost a nadřaděnost funkcí může vývojem přesouvat, avšak nikoli do té míry, aby některá z nich nadobro a zřetelně nad ostatními v jistém případě převládla.

Jde tedy opět o antinomii, obdobnou oné, kterou jsme zjistili na rozhraní oblasti estetické a mimoestetické: tam byl protiklad mezi úplným nedostatkem estetické funkce a její přítomností, zde je mezi podřízeností a nadřízeností estetické funkce v hierarchii funkcí. Oblast estetická není tedy roztržena ve dva navzájem neprodyšně oddělené úseky, nýbrž je jako celek ovládána dvěma protikladnými silami, které ji současně organizují i dezorganizují, tj. udržují v ní nepřetržitý vývojový pohyb. Pohlédneme-li na umění z této stránky, objeví se jako jeho základní úkol stálé obnovování širé oblasti jevů estetických; podrobněji bude o této věci promluveno v druhé kapitole této studie, při probírání estetické normy.

Nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli.

[..]

Úhrnem ze všeho, co dosud bylo řečeno o rozložení a působení estetické funkce, lze vyvodit tyto závěry: 1. Esteticko není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem. 2. Estetická funkce věcí však není ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabýt (nebo naopak postrádat) estetické funkce bez ohledu na své utváření. 3. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem. Tak např. v obdobích, kdy kolektivum má sklon k silnému uplatňování funkce estetické, je i individuu přána větší volnost v zaujímání estetického vztahu

k věcem, ať aktivního (při jejich utváření), ať pasivního (při jejich vnímání). Tendence k rozšiřování nebo zužování estetické oblasti, jsouce fakty sociálními, projevují se vždy celou řadou souběžných symptomů. V tom smyslu jsou např. básnický symbolismus a dekadentismus se svým panesteticismem souběžné a souznačné se současným uměleckým řemeslem, které nadměrně rozšiřuje oblast umění; všechny tyto zjevy jsou symptomy nadměrného zbytnění estetické funkce v soudobém sociálním kontextu. Podobný růženec paralelních zjevů lze uvést i z doby dnešní: moderní (konstruktivistická) architektura směřuje v teorii i v praxi k odumělečtění a proklamuje ctižádost stát se vědou, přesněji řečeno aplikací vědeckých poznatků, zejména sociologických; z jiné strany přichází básnický a malířský surrealismus, opírající se o vědecké zkoumání oblasti podvědomí; zčásti sem zasahuje i tzv. socialistický realismus v literatuře, zejména ruské, jenž žádá od umění především syntetický popis a propagaci nového společenského řádu. Společným jmenovatelem těchto různých a zčásti navzájem nepřátelských tendencí je polemika proti „uměleckosti“, tolik zdůrazňované v době nedávno minulé, jinými slovy, reakce proti realizaci absolutní nadvlády estetické funkce v umění, reakce projevující se tím, že je umění sblížováno s oblastí jevů mimoestetických.

Okruh estetična se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí, sprádajícího vztahy mezi věcmi, které činí nositeli funkce estetické, a scelujícího izolované navzájem stavy vědomí individuálních. Kolektivní vědomí nehypostazujeme jako psychologickou realitu⁷ ani nemíníme tímto slovem pouhé sumární označení souboru složek společných jednotlivým individuálním stavům vědomí. Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk,

7 — K takové mylné interpretaci může svěditi jen nepřilíš šťastný termín „kolektivní vědomí“.

náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující: tak např. odchylka od jazykového systému, uloženého ve vědomí kolektivním, se spontánně pocítuje a hodnotí jako chyba. I oblast estetična se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem; o tom bude pojednáno v druhé kapitole této studie.

Nesmíme však kolektivní vědomí pojímat abstraktně, tj. bez ohledu na konkrétní kolektivum, které je jeho nositelem. Toto konkrétní kolektivum, společenský celek, je vnitřně diferencováno ve vrstvy a prostředí. Není myslitelné, aby to, co nazýváme jeho vědomím, zůstalo beze vztahu k tomuto rozrůznění společnosti; to ovšem platí i o estetické oblasti. Samo umění, ač nadvládou estetické funkce a plynoucí z ní značnou autonomií je do značné míry izolováno od skutečnosti i vyřaděno z přímého aktivního vztahu k formám a tendencím společenského soužití (srov. známou Kantovu formuli: „das interesselose Wohlgefallen“⁸), vykazuje řadu složitých problémů sociologických. Tím spíše estetická oblast mimoumělecká, ke které je zde především obrácen náš zřetel, je vpjata do celkového systému společenské morfologie i účastná při společenských úkonech.

Hlavní příležitost zjistiti poměr mezi estetickou oblastí a konkrétním uspořádáním i životem společenského celku naskytne se nám při zkoumání estetických norem v druhé kapitole. Je však možno podati k vlastní sociologii estetična několik poznámek i ze stanoviska estetické funkce:

1. Estetická funkce se může stát činitelem společenské diferenciace v takových případech, kdy jistá věc (popř. akt) v jednom společenském prostředí estetickou funkci má, v jiném nikoli, nebo má-li v jednom společenském prostředí estetickou funkci slabší než v jiném. Jako příklad uvádíme zjištění P. Bogatyreva⁹, že vánoční stromek, který v městech má funkci převážně estetickou, funguje na východoslovenském venkově, kam se jako „klesající kulturní statek“ dostal z měst, především magicky.

2. Estetická funkce jako činitel společenského soužití se uplatňuje svými základními vlastnostmi. – Hlavní z nich je ta, kterou E. Utitz¹⁰ označuje jako schopnost *izolace* předmětu estetickou funkcí dotčeného. Příbuzná je definice, že estetická funkce znamená maximální upoutání pozornosti na daný předmět.¹¹ Všude, kde se v sociálním soužití objeví potřeba vyzdvihnouti nějaký akt, věc nebo osobu, upozorniti na ně, oprostit je od nežádoucích souvislostí, nastupuje estetická funkce jako činitel průvodní; srov. estetickou funkci jakéhokoli ceremonielu (náboženský kult v to počítaje), estetické zabarvení slavností. Svou schopností izolační se estetická funkce může stát také činitelem sociálně diferenačním; srov. zvýšenou citlivost pro estetickou funkci i intenzivnější její využití ve vrstvách sociálně vyšších, které se touží odlišit od vrstev ostatních (estetická funkce jako činitel tzv. reprezentace), nebo záměrné využití estetické funkce k zdůraznění významu držitelů moci a k jejich izolaci od ostatního kolektiva (např. oblek buď samého držitele moci, nebo jeho služebnictva, jeho sídlo atd.). Izolující moc estetické funkce – nebo spíše její schopnost upoutati pozornost na věc nebo osobu – činí z estetické funkce závažného průvodce funkce erotické; srov. např. oděv, zejména ženský, při kterém leckdy obě tyto funkce k nerozeznání splývají.

Jiná význačná vlastnost estetické funkce je *libost*, kterou vyvolává. Odtud vyplývá schopnost usnadňovat akty, k nimž se připojuje jako funkce druhotná, popřípadě i schopnost zesilovat libost s nimi spojenou; srov. využití estetické funkce při výchově, jídle, bydlení atp. – Konečně je třeba zmínit se i o třetí, zvláštní vlastnosti estetické funkce, podmíněné tím, že se tato funkce připíná především k *formě* věci nebo aktu: je to schopnost suplovat

8 ——— Český nezainteresované zalíbení. Pozn. red.

9 ——— Bogatyrev, Petr. Der Weihnachtsbaum in der Ost-Slowakei. *Germanoslavica – Vierteljahresschrift für die Erforschung der germanisch-slavischen Kulturbeziehungen* 2, Praha 1932–1933, s. 254–258.

10 ——— Utitz, Emil. Ästhetik und Philosophie der Kunst. In: Utitz, Emil; Vierkandt, Alfred (eds.). *Philosophie in ihren Einzelgebieten*. Berlin: Verlag Ullstein, s. 614.

11 ——— Rotschild, Lincoln. Basic Concepts in the Plastic Arts. *The Journal of Philosophy*, 1935, sv. XXXII, č. 2, s. 42.

funkce jiné, kterých předmět (věc nebo akt) vývojem pozbyl. Odtud velmi časté estetické zbarvení přezítků, ať hmotných (např. zřícenina, lidový kroj tam, kde již ostatní funkce, jako praktická, magická atp., vyvanuly), či nehmotných (např. různé obřady); sem je třeba zařadit i známý zjev, že taková vědecká díla, která v době svého vzniku měla vedle funkce intelektuální i estetickou funkci jako průvodní, přetrvávají svou vědeckou platnost, fungující nadále jako jevy převážně nebo zcela estetické, srov. Palackého *Dějiny* nebo díla Buffonova. – Estetická funkce suplujíc ostatní stává se leckdy činitelem kulturního hospodaření v tom smyslu, že lidské výtvořy a instituce, které pozbyly své původní, praktické funkce, uchovává pro dobu příští, kdy se naskytne možnost použít jich znovu, v jiné praktické funkci.

Estetická funkce znamená tedy mnohem víc než pouhou pěnu na povrchu věcí a světa, za jakou bývá někdy pokládána. Zasahuje významně do života společnosti i jednotlivcova, má podíl na řízení vztahu – nejen pasivního, nýbrž i aktivního – jedince i společnosti k realitě, do jejíhož středu jsou postavení. Další souvislost této studie bude, jak řečeno, věnována podrobnějšímu osvětlení sociální důležitosti estetických jevů; úvodem bylo třeba pokusit se o vymezení oblasti estetična a o zkoumání její vývojové dynamiky.

2.

První kapitola této studie měla za úkol ukázat dynamičnost estetické funkce jak vzhledem k jevům, které jsou jejími nositeli, tak i vzhledem ke společnosti, v které se uplatňuje. Druhá kapitola má podat týž důkaz o estetické normě. Nebylo-li nesebné prokázat proměnlivost – ovšem vývojově zákonitou – estetické funkce, která má ex definitione ráz energie, je těžší úkol odhalit dynamičnost estetické normy, jež má povahu pravidla, činícího si nárok na platnost neproměnnou. Funkce jako živá síla zdá se předurčena

k tomu, aby stále měnila rozlohu i směr svého řečiště, kdežto norma, pravidlo a míra, zdá se samou svou podstatou nepohyblivá. Estetika vznikla kdysi jako věda o pravidlech regulujících smyslové vnímání (Baumgarten). Po dlouhou dobu se jevilo jako jediný možný její úkol zkoumání všeobecně závazných podmínek krásy, jejichž platnost bývala odvozována z předpokladů buď metafyzických, nebo aspoň antropologických; v tomto druhém případě byly estetická hodnota a její měřítko, estetická norma, pojímány jako fakty pro člověka konstitutivní, vyplývající z jeho přirozenosti. Ještě estetika experimentální vycházela při svém založení Fechnerem z axiomatu, že existují obecně závazné podmínky krásna, k jejichž zjištění stačí vyloučit hromaděním experimentů nahodilé výkyvy individuálního vkusu. Jak známo, přiměl další vývoj experimentální estetiku k tomu, aby dbala proměnlivosti norem a počítala s jejími předpoklady. I v jiných odvětvích a směrech moderní estetiky se projevila nedůvěra k neomezené závaznosti norem: ve většině směrů se uplatnila buď krajní skepse k samé jejich existenci a platnosti, nebo aspoň snaha omezit tuto platnost pokaždé na jediný případ (norma vyvozována z řádu umělcovy osobnosti), popřípadě konečně tendence zachránit obecnou závaznost normy empirickým odvozováním předpisů z děl již vytvořených, pokládáných za vzorná; přitom je ovšem na závalu jednak nutně neúplná indukce, jednak *petitio principii*¹².

Nebudeme se obírat kritikou jednotlivých řešení, nýbrž pokusíme se postavit proti nim všem kladný důkaz, že rozpor mezi nárokem normy na obecnou závaznost, bez kterého by nebylo normy, a její faktickou omezeností i proměnlivostí není protismyslný, nýbrž může být teoreticky pochopen a zvládnut jako dialektická antinomie, která je kvasem vývoje v celé estetické oblasti. – Hlavní část našeho důkazu se bude týkat vztahu mezi estetickou normou a společenskou organizací, neboť proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani

12 ——— Důkaz kruhem. Pozn. red.

ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského. Přesto však, dříve než přistoupíme k vlastní sociologii estetické normy, je třeba získat si některé základní poznatky noetickým rozbořem její podstaty.

Vyjdeme od obecné úvahy o hodnotě a normě. Přijímáme teleologickou definici hodnoty jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení jistého cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu, a že tedy v každém hodnocení je obsažen moment subjektivity. Krajiní její případ je ten, hodnotí-li individuum nějakou věc ze stanoviska cíle zcela jedinečného; zde se nemůže hodnocení řídit žádným pravidlem a závisí zcela na svobodném rozhodnutí individua. Méně izolován je již akt hodnocení v takových případech, kdy sice jeho výsledek platí také jen pro samotné individuum, ale týká se cíle známého individuu z dřívějších zkušeností. Zde je možnost řídit hodnocení jistým pravidlem, o jehož závaznosti rozhoduje v každém daném případě individuum samo; proto i zde závisí koneckonců rozhodnutí na svobodné vůli individua. O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí; sem náleží mimo jiné i hodnota estetická, udávající míru estetické libosti. V takových případech je hodnota stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.

Přestože norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona – jinak by se stala jím a přestala by být normou. Kdyby např. bylo člověku nemožné překročit hranice absolutního rytmu, tak jako je mu nemožné vnímat zrakem paprsky infračervené a ultrafialové, změnil by

se rytmus z normy, která se dožaduje splnění, ale již je možno nesplnit, v zákon lidského ustrojení, dodržovaný nutně a nevědomky. Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. Může být netoliko porušena, ale je myslitelný – a v praxi velmi častý – dokonce paralelismus dvou nebo více norem aplikovatelných na stejné konkrétní případy a měřících touž hodnotu, které navzájem konkurují. Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potenci, jež implikuje myslitelnost jejího porušení. – Každá norma má toto dvojí protichůdné směřování, mezi jehož póly je dějiště jejího vývoje. Avšak přesto různé druhy norem gravitují nerovnoměrně buď k jednomu, nebo k druhému pólu. Různost gravitace vysvitne, postavíme-li proti sobě např. normu právní, která už svým obvyklým označením „zákon“ směřuje k platnosti bezvýjimečné, a normu estetickou, zejména v její nejspecifičtější aplikaci, jako normu uměleckou, sloužící zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování.

Přesto však i norma estetická se může vykázati doklady tendence k platnosti neproměnné. V samém vývoji umění se občas vyskytují období kladoucí s důrazem požadavek trvalé a bezvýhradné platnosti normy. Na ukázkou připomínáme jednak básnictví francouzského klasicismu, jednak básnictví symbolistické. Víra v platnost normy byla za období klasicistického tak silná, že Chapelain mohl napsat v předmluvě k svému eposu *La Pucelle*: „Ke zpracování svého námětu přinesl jsem si toliko slušnou znalost toho, čeho bylo zapotřebí (. . .) Šlo jen o zkoušku, zda tento básnický druh, odsuzovaný našimi nejslavnějšími spisovateli, je už opravdu mrtev či zda by mi jeho teorie, kterou dost dobře znám, mohla posloužit k tomu, abych svým přátelům na příkladě ukázal, že bez velkého vzletu ducha lze jí se zdarem využít.“¹³ Převeden do naší terminologie vyslovuje tento výrok bezvýhradnou důvěru, že dokonalá aplikace normy stačí sama

13 — Citováno podle Brunetière, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Deuxième leçon*. 6. vyd. Paris: Hachette et Cie, 1914.

o sobě k vytvoření umělecké hodnoty. Co se týče symbolismu, stačí vzpomenout touhy po vytvoření „absolutního díla“, platného věčně bez ohledu na dobu a prostředí, která se tak silně projevila např. u Mallarméa.¹⁴ Je také možno uvést za doklad směřování estetické normy k naprosté závaznosti vzájemnou nesnášenlivost konkurujících estetických norem, projevující se často tím, že estetická norma je polemicky zaměňována s jinou, autoritativnější, např. s normou mravní – odpůrce je cejchován jako podvodník – nebo intelektuální – odpůrce je prohlašován za nevědomce nebo hlupáka. Dokonce i tehdy, zdůrazňuje-li se právo na individuální estetický soud, klade se týmž dechem požadavek odpovědnosti za něj: osobní vkus tvoří složku lidské hodnoty svého nositele.

Platí tedy antinomie neomezené závaznosti a její negace, neustálé proměnlivosti, i pro normu estetickou, třebaže zdánlivě negace převažuje. Také zde, jako všude jinde, je kladný člen základem, z kterého je třeba vycházet při rozboru specifického rázu estetické normy. Musíme si proto položit otázku, zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samého ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné. Naznačili jsme již, že původní pojetí estetiky experimentální ztroskotalo právě na snaze takové principy zjistit. Rozdíl mezi pojmáním naším a původní experimentální estetiky je ten, že tam byly principy pokládány za ideální normy, jejichž přesné zjištění a dodržování by mohlo zajistit estetickou dokonalost, kdežto nám jsou pouhými antropologickými předpoklady pro tezi dialektické antinomie estetické normy, tezi, jejíž rovnoprávnou antitezí je popírání (a tedy porušování) konstitutivních principů.

Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole, že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují. Estetická potence není ovšem inherentní

objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu. A tyto základní, antropologické předpoklady jsou právě principy, o které nám jde. Lze jich vyjmenovat celou řadu. Jsou to např. pro umění časová (Zeitkünste) rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání (důležitá je také okolnost, že rytmická organizace práce nejlépe vyhovuje člověku), pro umění prostorová kolmice, horizontála, pravý úhel, symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla¹⁵, pro malířství komplementárnost barev a některé jiné úkazy barevného i intenzitního kontrastu¹⁶, pro sochařství zákon stability těžiště. Z těchto principů mohou být přímo vyvozeny některé další, tak např. ze zákona symetrie základní členění orámované plochy bodem ležícím v průsečíku diagonál (absolutní symetrie). Jsou také ještě další principy, které – ač jejich spojení s antropologickou bází je mnohem méně jednoznačné než u jmenovaných výše – nemohou přesto býti opomíjeny jako neexistující, např. zlatý řez. Za bezprostřední nadstavbu konstitutivních principů je třeba pokládat některé bývalé konvenční normy, jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci, aniž při ní mizejí z povědomí jako její pozadí (srov. např. repertoár konsonancí v hudbě oktávové, který, jak známo, se postupným vývojem hudby zvětšoval). – Výčet antropologických principů, který jsme výše podali, nečiní si nikterak nároku na úplnost. I kdyby však byl sebeúplnější, je předem jisto, že by jejich síť nikdy nebyla tak rozsáhlá a hustá, aby obsahovala ekvivalenty všech možných detailních estetických norem. K předpokladu, že estetická norma

14 — Srov. *Předmluvu* k vydání Hlaváčkových *Žalmů* s noetickou charakteristikou symbolismu – Mukařovský, Jan. *Předmluva*. In: Hlaváček, Karel. *Žalmy*. Praha: Melantrich, 1934.

15 — Viz Schmarsow, August. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig, Berlin: G. B. Teubner, 1905. Viz též Semper, Gottfried. Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol. In: Týž. *Kleine Schriften*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1884, s. 326n.

16 — Viz např. Šeracký, František. *Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících koutoučích*. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy, 1923.

jako celek konstitutivně podložena je, stačí však i částečné spojení mezi ní a psychofyzickou základnou.

Vzniká nyní otázka, jak tyto principy fungují vzhledem ke skutečným normám. Předpokládat, že jsou samy normami, a to ideálními, jejichž splnění, byť jen v mezích možností, znamená estetickou dokonalost, znamenalo by popření dějin umění. Neboť ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování; období deformace, ať slabší, ať radikálnější, jsou dokonce častější a není možno prohlásit je šmahem za úpadková. Charakteristické je také, že krajně přísné dodržování antropologických principů vyúsťuje v estetickou indiferenci.

Přesný strojový rytmus, symetrie geometrického obrazce atp. jsou esteticky indiferentní. Ohromná důležitost konstitutivních principů však záleží v tom, že celou rozmanitost estetických norem, jak se jeví v průřezu synchronickém (statickém) i diachronickém (časově dynamickém), svádějí stále na jediného jmenovatele, psychofyzické ustrojení člověka jako druhu, a to tak, že jsou spontánně fungujícím měřítkem shody i rozporu konkrétních norem s tímto ustrojením. Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může jediné být pocíťována jako porušení řádu.¹⁷ Nemohla by se uplatnit síla odstředivá, tj. deformativní tendence, kdyby nebylo dostředivosti reprezentované konstitutivními principy. Šklovskij, který tvrdil¹⁸, že umělecká deformace znamená maximální plýtvání energií, mohl míti pravdu jen za předpokladu, že kdesi v základech, jako skrytý klad, funguje zákon o zachování energie, neboť jinak by deformace přestala být sama sebou, tj. negací pravidelnosti. A výrazem maximálního zachování energie jsou v oblasti estetična právě konstitutivní principy.

Pokusili jsme se v předešlých odstavcích podat noetické zdůvodnění mnohonásobnosti estetických norem (koexistence norem navzájem konkurujících), zbývá však ještě vysvětlení genetické,

totiž objasnění, jak k této mnohonásobnosti ve skutečnosti dochází. Bude proto třeba pohlédnout na estetickou normu jako na fakt historický, tj. vyjít od její proměnlivosti v čase. Ta je nutným důsledkem jejího dialektického charakteru, o kterém byla řeč výše. Proto má estetická norma časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem; každá norma se mění již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vycházejí. Tak např. normy jazykové, ať gramatické, ať lexikální, ať stylistické, se přetvářejí bez přestání. Proměna je zde ovšem – kromě útvarů jazykových náležejících vlastně do oblasti jazykové patologie, tzv. jazyků zvláštních – pomalá až k neviditelnosti, takže problém jazykových změn je jeden z nejtěžších problémů lingvistiky. Normy jazykové jsou – vlivem praktického účelu jazyka a vlivem toho, že ve své normální sdělovací funkci není jazyk zaměřen na tvorbu – mnohem pevnější než estetické, a přece se mění. Avšak změnám podléhají při aplikaci na konkrétní materiál i pevnější ještě normy než jazykové, např. normy právní, jež už svým názvem „zákony“ projevují směřování k aplikaci bezvýhradné a vždy stejné. I Engliš¹⁹, ač se snaží přísně rozlišit prostě dedukující myšlení „normativní“ od hodnotícího myšlení „teleologického“, uvádí, že „interpretace per analogiam“, nutná při řešení případů, na které zákonodárce při formulaci zákona přímo nepamatoval, ale jež přináší praxe, „není žádná interpretace, nýbrž vlastně činnost normotvorná, a právní řády obsahují proto zvláštní zmocnění k této interpretaci, čehož by nebylo třeba, kdyby se opravdu jednalo jen o interpretaci stávajících norem“.

Také estetické normy se přetvořují aplikací. Jestliže se však normy právní, pokud nejde o skutečné zákonodárství, mění v mezích velmi úzkých, a normy jazykové sice účinně, ale

17 — Teige, Karel. Neoplasticismus a suprematismus. In: Týž. *Stavba a báseň: umění dnes a zítra*. Praha: Vaněk & Votava, 1927, s. 114: „Lze se principiálně i v architektuře vyslovit pro asymetrii, mnohé věcné důvody to doporučují. Ale pak je třeba připustit symetrii jakožto zvláštní případ asymetrie.“

18 — Viktor Šklovskij v článku *Umění jako metoda v Teorii prózy*, čes. překlad Praha: Melantrich, 1933.

19 — Engliš, Karel. *Teleologie jako forma vědeckého poznání*. Praha: F Topič, 1930.

neviditelně, dějí se proměny norem estetických v rozpětí velmi širokém a nezahaleně. Upozorňování na změnu normy není ovšem stejně intenzivní ve všech úsecích estetické oblasti; nejnápadnější je v umění, kde je porušování estetické normy jeden z hlavních prostředků účinku. – Jsme zde na prahu vývojesloví uměleckých jevů; jeho problematika je široká a spleťtá vlivem vzájemných souvislostí jednotlivých problémů. Nemůžeme se zde pokoušet o výklad podrobný a soustavný (pokus o jeho nástin viz ve studii *Polákova Vznešenost přírody*²⁰), avšak přesto vzhledem ke všemu, čím se v dalším kontextu této studie hodláme zabývat, je třeba říci několik slov o postupu, jímž se estetická norma v umění přetvořuje a zmnohonásobuje.

Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání. Je ovšem třeba upozornit, že zkoumajíce estetickou normu po stránce vývojové, budeme užívat slova „porušení“ v jiném smyslu, než jsme ho užili výše, když byla řeč o nedodržování estetických principů; zde jím budeme rozuměti poměr mezi normou časově předcházející a od ní odlišnou, teprve se vytvářející normou novou. Porušení konstitutivních principů konkrétní normou a porušení starší normy normou nově vznikající jsou dvě věci různé. Ve vývoji může se dokonce přihodit, že norma shodná s příslušným konstitutivním principem (např. básnický rytmus dodržující přesně metrické schéma) bude pocíťována jako silné porušení, předcházelo-li před ní období nápadné deformace tohoto principu, srov. výrok jednoho z ruských teoretiků básnictví, že je možné, abychom slyšeli ticho, jestliže před ním předcházel hřmot střelby. – Dějiny umění, pohlížíme-li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím. Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smířena s nelibostí. Dobře vystihl tuto zvláštní vlastnost F. X. Šalda slovy: „Dojem, jímž na vás [živé umělecké dílo] působí, jest spíše dojem čehosi tvrdého a přísného (...)

než elegantního a hladkého – něčeho, co se příkře odlišuje od konvenčnosti a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu (...). Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znalcům a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo jako dílo dobrého vkusu a krásy.²¹ Slovo „dobrý vkus“, jehož zde Šalda užil, připomíná mimoděk jedno z nejradikálnějších porušení estetické normy, k jakým lze v umění dospět: porušení normy pomocí záměrně využitého nevkusu.

Co je nevkus? Není jím daleko vše, co se neshoduje s estetickou normou daného okamžiku vývoje. Širší pojem než „nevkus“ je „ošklivost“; co pocítujeme jako neshodné s estetickou normou, je pro nás ošklivé. O nevkusu mluvíme teprve tehdy, hodnotíme-li předmět vyšlý z rukou lidských, na kterém pozorujeme tendenci ke splnění jisté estetické normy, ale zároveň nedostatek schopnosti k jejímu splnění; jevy přírodní mohou být ošklivé, ale nikoli nevkusné kromě výjimečných případů, kdy by nám přírodní jev připomínal lidský produkt. Nelibost, kterou působí nevkusný předmět, nezakládá se tedy toliko na pocitu neshody s estetickou normou, ale je posilována odporem k bezmoci původcově. Zdá se tudíž nevkus nejostřejším protikladem umění, které už svým jménem naznačuje schopnost dosáhnout plně zamýšleného cíle. A přece využívá někdy umění nevkusu ke svým účelům. Názorný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se – jako objektů zobrazování i jako součástí pro montáže jak malířské, tak plastické – produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec 19. století), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd. Tím je co nejradikálněji porušována norma „vysokého“ umění a co

20 — Mukařovský, Jan. *Polákova Vznešenost přírody: Pokus o rozbor a o vývojové zařazení básnické struktury*. Sborník filologický, sv. X, č. 1. Praha: Česká akademie, 1934.

21 — Šalda, F. X. *Nová krása, její geneze a charakter*. In: Týž. *Boje o zítřek*. Praha: Volné směry, 1905.

nejvyzývavěji vyvolávána estetická nelibost jako součást uměleckého účinku. Příklad surrealismu byl vybrán pro nápadnost, s kterou je zde estetická norma porušena. Třebaže však nebývá v jiných obdobích a směrech estetická nelibost podtrhována tak okázale, je téměř stálou složkou živého umění. – Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek jejího zvýšení; není náhoda, že právě estetika surrealismu je programově hédonistická. Hodnota umělecká je nedílná; i složky působící nelibost stávají se v celku díla prvky kladnými, ale právě jen v něm: mimo dílo a jeho strukturu byly by hodnotou zápornou.

Umělecké dílo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, vždy do jisté, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších musí ji zároveň také dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušením. Vždy je však v uměleckém díle něco, co je spojuje s minulostí, i něco, co směřuje k budoucnosti. Zpravidla jsou úlohy rozděleny mezi různé skupiny složek: jedny normu dodržují, jiné ji rozkládají. Ve chvíli, kdy se umělecké dílo poprvé objeví zrakům publika, může se přihodit, že bude na něm nápadně vystupovat jen to, co je od minulosti odlišuje; později vždy však i v takových případech stanou se zřejmými svazky s tím, co ve vývoji předcházelo. Manetova *Snídaně v trávě* vzbudila při svém prvním vystavení odpor jako dílo revolučně novotářské. Teprve pozdějšímu zkoumání vysvitly zřetelně silné vztahy k Manetovu předchůdci Courbetovi, jak v kompozici, tak i v zacházení s barvou (srov. např. podrobný rozbor u Deriho²²). Než i při pozitivním hodnocení nového uměleckého zjevu je možné, že v první chvíli pro silný dojem z porušení dosavadní normy budou přehlíženy shody s ní; ukázal to např. na Bezručovi M. Hýsek²³.

Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí. Za příklad, velmi názorný, lze uvést malířství impresionistické. Jedna z typických a základních norem impresionismu je tendence k podání holého smyslového vjemu, nedeformovaného žádnou interpretací intelektuální nebo emocionální; v tom směru je impresionismus korelátém básnického naturalismu. Současně však v impresionismu již od počátku dříme a čím dál tím silněji se uplatňuje tendence právě opačná: k porušování reální koordinace smyslových dat o zobrazeném předmětu; v tomto smyslu je impresionismus, zejména pozdní, vlastně již souputníkem básnického symbolismu. Přejít mezi obojí protichůdnou tendencí je umožněn po stránce výtvarné anulováním lineárního obrysu, a tím i lineární perspektivy, jakož i převedením obrysu v plošnou souhru barevných skvrn. A obě tyto protichůdné tendence jsou historií zařadovány pod jediné jméno: impresionism. Tak je tomu v dějinách umění vždy: žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě, kterou přejala od etapy předešlé, nýbrž vytváří porušujíc ji normu novou. Výtvar, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný; této hranici se však blížívají toliko díla epigonská, kdežto silné umělecké dílo je neopakovatelné a jeho struktura je, jak výše poznamenáno, nedílná, právě pro estetickou různorodost složek, které spíná v jednotu. Časem se však stírá pocit rozporů, které struktura dosud téměř násilně vyrovnávala: dílo se stává skutečně jednotným a také krásným ve smyslu estetické libosti ničím nerušené. Správně napsal F. X. Šalda, že „krásu dává teprve perspektiva dálky“²⁴. Struktura se stává rozložitelnou v jednotlivé detailní normy, které mohou již bez poškození být aplikovány i mimo oblast struktury, v které vznikly, ba i mimo oblast umění

22 — Deri, Max. *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*. Berlin: P. Cassirer, 1920.

23 — Hýsek, Miloslav. *Tři kapitoly o Petru Bezručovi*. Brno: Mor. legionář, 1934.

24 — Šalda, F. X., *cit. 21 / op. cit.*

vůbec. Kdykoli je tento proces dokonán, stává se vývojová etapa umění, dosud aktuální, součástí historické zásoby, ale normy, které vytvořila, prolínají poznenáhlu do celé široké oblasti estetična buď jako celkový soubor (kánon), nebo jako ojedinělé zlomky (menší skupiny norem nebo osamocené normy detailní). Vše, co jsme zde o procesu tvoření norem řekli, platí ovšem v plném rozsahu toliko o jediném útvaru, o onom umění, které z nedostatku lepšího termínu nazýváme „vysokým“. Je to umění, jehož nositelem (s omezeními, která budou uvedena níže) bývá vládnoucí společenská vrstva. Vysoké umění je zřídlem a obnovitelem estetických norem; jsou vedle něho i jiné útvary umělecké (např. umění salónní, bulvární, lidové atd.), avšak ty zpravidla z něho normu již vytvořenou přejímají.

[..]

3.

Po estetické funkci a normě přichází na řadu estetická hodnota. Mohlo by se na první pohled zdát, že problematika estetické hodnoty je vyčerpána pojednáním o estetické funkci, síle to, která hodnotu tvoří, a o estetické normě, pravidlu, kterým je měřena. Ukázali jsme však již ve dvou předcházejících kapitolách: 1. že oblast estetické funkce je širší než oblast estetické hodnoty ve vlastním slova smyslu, neboť v případech, kde estetická funkce toliko provází funkci jinou, je otázka estetické hodnoty také jen druhotná při posuzování dané věci, popř. daného jednání; – 2. že splnění normy není nutnou podmínkou estetické hodnoty, zejména právě tam, kde tato hodnota nad ostatními převládá, tj. v umění. Z toho plyne, že umění je vlastní oblast estetické hodnoty, jsouc privilegovanou oblastí jevů estetických. Kdežto mimo umění je hodnota podřízena normě, jest zde norma podřízena hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou; v umění je norma často porušena, jen někdy splněna, ale i v tom

případě je splnění prostředkem, nikoli cílem. Splnění normy přivozuje estetickou libost; estetická hodnota může však vedle libosti obsahovati i silné prvky nelibosti, zůstávajíc přitom nedílným celkem; srov. Schellingovo: „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön.“²⁵ Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí býti dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty²⁶: proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem individualizujícím; estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná.

Problematika estetické hodnoty musí tedy být zkoumána sama o sobě. Její osnovná otázka se týká platnosti a dosahu estetického hodnocení; vyjdeme-li od ní, budeme mít stejně otevřenou cestu na dvě strany: i ke zkoumání proměnlivosti konkrétního aktu hodnocení, i k pátrání po noetických předpokladech objektivní (tj. nezávislé na vnímání) platnosti estetického soudu. Všimneme si nejdříve proměnlivosti aktuálního estetického hodnocení. Jsme ihned naplněni v oblasti sociologie umění. Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prismatickým je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často

25 — „Opravdové umělecké dílo neskýtá žádné krásné jednotlivosti, jedině celek sám je krásný.“ Pozn. red. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Schriften zur Philosophie der Kunst*. Leipzig: F. Meiner, 1911, s. 7.

26 — Srov. náš článek *Básnické dílo jako soubor hodnot* in *Jarní almanach kmene*. Praha: Kmen, 1932, s. 118n.

proměňuje i estetická hodnota. Přečasto lze v dějinách umění pozorovat, jak jisté dílo přechází z hodnoty kladné během doby v zápornou, nebo z vysoké, výjimečné hodnoty v průměrnou a naopak. Velmi časté jest schéma náhlého vzestupu, pak poklesu a opět vzestupu, popř. však již do jiného stupně estetické hodnoty²⁷. Naproti tomu se některá umělecká díla udržují po dlouhou dobu bez poklesu na vysokém stupni; jsou to hodnoty „věčné“, tak např. v básnictví básně Homérovy počínaje aspoň renesancí, v dramatech díla Shakespeara nebo Molièrova, v malířství díla Rafaelova, Rubensova. I když každá doba vidí taková díla jinak – hmatatelným důkazem je např. vývoj scénického pojetí her Shakespeareových – přece pokaždé nebo téměř pokaždé staví je na nejvyšší místa v stupnici estetických hodnot. Byl by však omyl vidět v tom neproměnnost. Především je pravděpodobné, že se při bližším přihlédnutí objeví i v takových případech výkyvy, mnohdy dokonce značné, za druhé pak není pojem i vrcholné estetické hodnoty jednoznačný: je rozdíl mezi tím, je-li jisté dílo pocíťováno jako hodnota „živá“ nebo „historická“ nebo „reprezentativní“ nebo „školská“ nebo „exkluzivní“ nebo „populární“ atd. Ve všech těchto odstínech, vystřídávajíc je postupně, popřípadě uskutečňujíc jich několik současně,²⁸ může umělecké dílo setrvávat stále mezi „věčnými“ hodnotami a toto setrvání nebude stavem, nýbrž – stejně jako u děl měnících své místo v stupnici – procesem.

Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je zde nemožný; „věčné“ hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně znatelně než nižší stupně. Ale ani sám ideál neproměnné trvalosti estetické hodnoty, nezávislé na vnějších vlivech, není ve všech dobách a za všech okolností nejvyšší a jedině žádoucí. Dokonce vždy existuje vedle umění tvořeného pro trvání a platnost co nejdéle také umění určené již záměrem tvůrcovým k platnosti přechodné, tvořené pro „konzum“. Tak např. v básnictví díla „příležitostná“ nebo soukromé kryptadie, tvořené umělcem pro nejužší kruh přátel, díla aktuální, závislá tematicky na znalosti některých okolností,

známých jen jisté době, popř. jen jistému omezenému kruhu. Ve výtvarném umění se nárok na trvalost jisté umělecké hodnoty často projevuje volbou materiálu, tak např. vosková plastika vzniká zřejmě s jiným nárokem na trvalost než mramorová nebo bronzová, mozaika s jiným zaměřením k neomezenému trvání díla i hodnoty než akvarel atp. Je tedy umění „konzumní“ stálým protikladem umění „trvalého“; vyskytují se však období, kdy umělci dávají přednost intenzivní krátké působivosti díla před povlovně rostoucí působivostí trvalou. Názorným dokladem může posloužit umění dnešní. Ještě období symbolismu vyhledávalo hodnotu co možná trvalou, nezávislou na proměnách vkusu a nahodilých vnímatelích. Na touze po „absolutním“ díle ztroskotává Mallarmé; náš Březina vyslovuje příležitostně přesvědčení, že lze najít „nejvyšší veršový (tj. metrický) útvar, tak vybroušený, aby nebylo možno vůbec nic dokonalejšího“²⁹. Srovnáme s tím výrok umělce dnešního, A. Bretona: „Picasso je v mých očích jen proto tak veliký, že setrval bez ustání v postoji obranném vzhledem k věcem vnějšího světa, počítaje v to ty, které vytvořil sám; že tyto výtvořiny nepokládal nikdy za nic jiného než za pouhé momenty styku mezi sebou a světem. Pomíjivost a efemérnost, v protikladu k tomu, co obyčejně bývá radostí a pýchou umělců, byly jím vyhledávány pro sebe samy. Za dvacet let, která přešla nad jeho dílem, zežloutly již útržky z novin (vlepené do obrazů), jejichž čern, kdysi svěží, přispěla nemálo k drzosti těchto velkolepých ‚papiers collés‘ z roku 1913. Světlo odbarvilo a vlhkost místy potměšile zvarhanila velké výstřižky modré a růžové. A je to dobře. Úžasné kytary, sletené z chatrných prkének, právě to mosty náhody, budované vždy znovu, den ze dne, nad proudem zpěvu, nevydržely zběsilý úprk zpěvákův. Ale vše se děje tak, jako kdyby Picasso byl počítal s tímto ochuzením, s tímto oslabením, ba rozpadem. Jako kdyby se byl

27 — Srov. monografii Mukařovský, J., *cit.* 20 / *op. cit.*

28 — Tak např. Máchův *Máj* jeví dnes, při stém výročí básnickovy smrti, pozoruhodné navrstvení snad všech výše jmenovaných odstínů hodnoty.

29 — Viz naši předmluvu k Hartlovi vydání Hlaváčkových *Žalmů* – Mukařovský, J., *cit.* 14 / *op. cit.*, s. 12.

chtěl předem poddat v zápase, jehož výsledek jest nepochybný, ale jež přesto bojují výtvoři lidské ruky proti žvlům, aby si ústupností získal, co je drahocenného, poněvadž krajně skutečného v samém procesu jejich zániku.“³⁰

Proměnlivost estetické hodnoty není tedy pouhý druhotný jev, vyplývající z „nedokonalosti“ uměleckého tvoření nebo vnímání, z lidské neschopnosti dosáhnout ideálu, nýbrž patří k samé podstatě estetické hodnoty, jež je procesem, nikoli stavem, energie, nikoli ergon. Proto i beze změny času a prostoru se estetická hodnota jeví jako mnohotvárné a složité dění, jehož projevem jsou např. rozpory v názorech kritiků o nově vytvořených dílech, nestálost zálib knižního a uměleckého trhu atd.; i po té stránce je názorným příkladem doba dnešní, s rychlými změnami uměleckých zálib, projevujícími se např. překotným znehodnocováním básnických děl na trhu knihkupeckém, rychlým vznikáním a zanikáním hodnot na trhu umění výtvarného atd. To vše je ovšem jen zrychlený film procesu odehrávajícího se v době každé. Příčiny této dynamiky hodnot jsou, jak ukázal Karel Teige v knize *Jarmark umění*³¹, sociální: uvolněný poměr mezi umělcem a konzumentem (objednavatelem), mezi uměním a společností. I v předešlých dobách však reagoval proces estetické hodnoty vždy velmi živě na dynamiku společenských vztahů, jsa jí současně i předurčován, i zasahuje do ní zpětným nárazem.

Společnost si ostatně vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou hodnotu vykonává vliv tím, že reguluje hodnocení uměleckých děl. Jsou to např. kritika, znalectví, umělecká výchova (počítaje k ní umělecké školství i instituce, jejichž účelem je výchova pasivního vnímání), trh uměleckých děl a jeho prostředky propagační, ankety o nejhodnotnějším díle, umělecké výstavy, muzea, veřejné knihovny, soutěže, ceny, akademie, mnohdy dokonce cenzura. Každá z těchto institucí má své specifické úkoly a může mít i jiné cíle než jen vliv na stav a vývoj estetického hodnocení (tak např. muzea úkol shromažďovat materiál k vědeckému zkoumání atd.) a tento jiný úkol může mnohdy být

hlavní (např. při cenzuře usměrňování mimoestetických funkcí díla v zájmu státu a vládnoucího společenského i mravního řádu); přesto však se všechny svým podílem účastní vlivu na estetickou hodnotu a jsou přitom exponenty jistých společenských tendencí. Tak např. určení kritikovo bývá mnohdy interpretováno jako vyhledávání objektivních estetických hodnot, jindy jako projev osobního poměru posuzovatele k posuzovanému dílu, jindy jako popularizace nových, laikům těžko pochopitelných uměleckých děl, jindy zase jako propaganda jistého uměleckého směru: vše to jsou jistě složky každého kritického výkonu, z nichž v daném konkrétním případě vždy některá převažuje, avšak především je kritik vždy buď mluvčím, nebo naopak protivníkem, popř. odštěpencem jistého společenského útvaru (třídy, prostředí atp.). Velmi správně ukázal Arne Novák v své přednášce o dějinách české kritiky, pronesené v Pražském lingvistickém kroužku (duben 1936), že např. Chmelenského záporný posudek Máchova *Máje* není jen projevem nahodilé osobní nelibosti kritika k Máchovu dílu, ale zároveň a hlavně – v kontextu ostatní kritické činnosti Chmelenského i jeho teoretických názorů o úkolech kritiky – projevem snahy úzkého tehdejšího literárního prostředí zamezit příliv nezvyklých estetických hodnot, které by rozhloďovaly vkus a ideologii tohoto prostředí; charakteristické je, že skutečně téměř v této chvíli nebo o málo později dochází k rozšíření čtoucího publika i po stránce sociální příslušnosti, jak rovněž ukázal Arne Novák v citované přednášce.

Proces estetického hodnocení souvisí tedy s vývojem společenským a jeho zkoumání tvoří kapitolu sociologie umění. Nesmíme ostatně zapomínat na fakt, uvedený již v předešlé kapitole, že není v jisté společnosti toliko jediná vrstva umění básnického, malířského atd., nýbrž že je vždy vrstev několik (např. umění avantgardní, oficiální, bulvární, umění městského lidu atd.), a tudíž i několikrát stupnice estetické hodnoty. Tyto útvary žijí každý

30 — Breton, André. *Point du jour*. Paris: NRF, 1934, s. 200.

31 — Teige, Karel. *Jarmark umění*. Praha: F. J. Müller, 1936.

svým životem, přitom však se leckdy navzájem kříží a pronikají. Hodnota, která pozbyla platnosti v některém z nich, může poklesem nebo vzestupem přejít do jiného. Ježto toto rozvrstvení odpovídá, třebaže ne vždy přímo ani přesně, rozvrstvení sociálnímu, přispívá i mnohvrstevnost umění k složitému procesu vytváření a přetváření estetických hodnot.

Je konečně třeba dodat, že kolektivní ráz a závaznost estetického hodnocení se odráží i v individuálních estetických soudech. Doklady jsou četné: tak např. rozhodují se, jak bylo zjištěno nakladatelskými anketami, čtenáři pro koupi knihy nejčastěji nikoli na základě úsudků profesionální kritiky, jež se zdají příliš zbarveny individuálním vkusem původců, ale na základě doporučení přátel, členů téže čtenářské obce, ke které patří kupující³²; je také známa autorita výročních čtenářských anket; sběratelé umění výtvarného se často rozhodují pro jisté dílo jen proto, že jméno jeho autora je vinětou obecně uznané hodnoty; odtud snaha obchodníků taková jména-hodnoty vytvořit³³ a také důležitost znalců, jejichž úkolem je přisuzovat autorství děl a posuzovat jejich pravost³⁴.

Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesunem struktury společenského soužití. Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici, nebo dokonce vyřazení díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec, jsou závislé na jiných činitelích než jen na vlastnostech samého materiálního výtvaru umělce, jenž jediný trvá, přechází od doby k době, od místa k místu, od jednoho společenského prostředí k jinému. Nelze zde mluvit o relativnosti, neboť pro hodnotitele, umístěného v jistém časovém a prostorovém bodu a zaklíněného v jistém sociálním prostředí, jeví se taková a taková hodnota daného díla jako veličina nutná a stálá.

[..]

4.

V předešlých třech kapitolách této práce jsme pojednali o třech souvztažných pojmech: estetické funkci, normě a hodnotě. Do jejího názvu jsme vložili slova „sociální fakty“ nikoli proto, abychom tak svůj poměr k látce omezili, nýbrž abychom se pokusili také o důkaz, že i abstraktní noetický rozbor podstaty a dosahu estetické funkce, normy a hodnoty musí mít východiskem sociální povahu jmenovaných tří jevů. Místo, na které vzhledem k estetice bývá stavěna jednou metafyzika, jindy psychologie, přísluší po právu především sociologii: noetické zkoumání celé problematiky jevů estetických, jež je vlastním úkolem estetiky, musí být budováno na předpokladu, že estetická funkce, norma i hodnota platí toliko ve vztahu k člověku, a to k člověku jako tvorů společenskému.

Estetická *funkce* je jeden z důležitých činitelů lidského konání: každý lidský úkon jí může být provázen a každá věc se může stát jejím nositelem. Není také pouhým, prakticky bezvýznamným epifenomémem funkcí jiných, nýbrž je spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě; tak např. slouží při přesunech v hierarchii funkcí jisté věci tím způsobem, že se připojuje k nové funkci dominantní, kterou posiluje upozorňujíc na ni a vyzdvihujíc ji nad ostatní; jindy opět supljuje zmizelou funkci věci nebo instituce, které přechodně funkce pozbyly, a zachraňuje je tak pro nové upotřebení a novou funkci atd. Tím je estetická funkce vpjata do dění společenského.

Estetická *norma*, regulativ estetické funkce, není neproměnné pravidlo, ale složitý, stále se obnovující proces. Svým rozvrstvením na normy starší a mladší, nižší a vyšší atd. a jeho vývojovými proměnami včleňuje se do vývoje společenského, vyznačujíc jednou příslušenství jedincovo k jistému společenskému prostředí, jindy jednotlivcův přechod z vrstvy do vrstvy, jindy konečně doprovázejíc a signalizujíc přesuny v celkové struktuře společnosti.

32 — Viz Schücking, Levin L. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Leipzig, Berlin: Teubner, 1931, s. 51.

33 — Teige, K., *cit. 31 / op. cit.*, s. 28n.

34 — Friedländer, Max J. *Der Kunstkenner*. Berlin: B. Cassirer, 1920.

I estetická *hodnota* konečně, uplatňující se zejména v umění, kde estetická norma je spíš porušována než dodržována, náleží svou podstatou mezi jevy sociální. Nejen proměnlivost aktuálního estetického hodnocení, ale i stálost objektivní estetické hodnoty musí být odvozována ze vztahu mezi uměním a společností. Estetická hodnota vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno. Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad ostatními převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zaujmají ke skutečnosti za účelem jednání. Prostřednictvím estetické hodnoty působí takto umění přímo na citový a volní poměr člověka k světu, zasahujíc nejzákladnější regulativ lidského jednání i myšlení, na rozdíl od vědy i filosofie, působících na lidské jednání prostřednictvím myšlenkového procesu.

Je tedy estetično, tj. oblast estetické funkce, normy a hodnoty, široce rozestřeno po celkové oblasti lidského konání, je závažným a mnohostranným činitelem životní praxe, a nejsou právy jeho dosahu a významu ony estetické teorie, které je omezují na jediný z jeho četných aspektů, prohlašující za cíl estetického záměru toliko libost nebo citové vzrušení nebo výraz nebo poznání atd. Všechny tyto stránky a jiné ještě zahrnuje estetično, zejména v svém nejvyšším projevu, umění; avšak každé z nich připadá jen takový podíl, jaký jí přísluší při vytváření celkového postoje člověka k světu.

Mukařovský, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Týž. *Úvahy a přednášky*. Svazek 4. Praha: František Borový, 1936. Převzato z posledního vydání in: Týž. *Studie I*. Sestavili Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Brno: Host, 2007.
© Nakladatelství Host

Doslov——

Jan Mukařovský, ruský
formalismus a český
strukturalismus

Estetik a literární vědec Jan Mukařovský (1891–1975) je jedním z mála českých píšících humanitních vědců, jehož texty byly tak originální a vlivné, že byly přeloženy hned do několika cizích jazyků a dodnes jsou citovány i zahraničními badateli. Jeho teorie se nicméně nezrodily v intelektuální izolaci, ale naopak jsou do určité míry výsledkem kolektivního uvažování o lingvistických a literárních otázkách, jež se odehrávalo v letech 1926–1948 v rámci vědeckého spolku zvaného Pražský lingvistický kroužek. Myšlenkové hnutí, jež z tohoto kroužku vzešlo, je označováno jako český strukturalismus nebo pražská škola. Pražský lingvistický kroužek fungoval jako mezinárodní spolek lingvistů, literárních vědců a estetiků, přičemž významnou roli při jeho založení a fungování měl Roman Jakobson i někteří další jeho kolegové z Ruska. Tato role nespočívala jen v organizační činnosti, ale především v importu tezí spjatých s tzv. ruským formalismem, proto začněme nejprve s vysvětlením tohoto vědeckého proudu.

Tradiční lingvistika a literární věda byly na počátku 20. století v rusko- i českojazyčném prostředí zaměřeny především na popisné, pozitivistické sbírání dat, beze snahy o teoretické a systematické pochopení fungování jazyka. Interpretační klíče k literárním dílům byly hledány v historických determinacích a v psychologickém uchopení autora. Ruský formalismus, spojený s výzkumem prováděným od roku 1915 v tamějších vědeckých sdruženích (Moskevský lingvistický kroužek a petrohradský OPOJAZ), se vůči těmto tendencím postavil. Mladí vědci jako Jakobson, ovlivnění mj. ruskou avantgardou, zastávají antipsychologické a více teoretické hledisko. Jednotlivá díla nechtějí zkoumat v rámci spekulování o autorovi a jeho tvorbě, ale zajímají je především formální prostředky děl, jejich specifická *literárnost*. Důraz na formu je znát např. ze slavného tehdejšího konceptu Viktora Šklovského *ozvláštnění* – Šklovskij jím upozorňuje na to, že formální prostředky, jež nám svou originalitou a nezvyklostí znesnadňují vnímání některých děl, mají důležitou funkci. Kvůli síle zvyku přestáváme vnímat svět kolem nás, ale umění nás

skrze formální ozvláštňování učí dívat se na věci opět čerstvým, vnímavým pohledem: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme, a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ‚ozvláštňování‘ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“³⁵

Literární díla ruští formalisté rozebírají často s ohledem na jejich lingvistickou stránku, což je opět novátorský prvek – zkoumají jejich rytmus, používaná slova, různé dialekty, do nichž daná slova náleží apod. Materiálem literatury je podle nich samotný jazyk, klasické rozlišení na obsah a formu nepovažují za příliš podstatné. Přestože provádí i empirické výzkumy a rozборы konkrétních děl, snaží se prozkoumávat obecné principy literárnosti, ať už v poetických, prozaických, nebo třeba i folklorních dílech. Jedna část jejich výzkumů tak předznamenává mnohem pozdější vědu o vyprávění, naratologii, která se rodí až ve Francii v šedesátých letech. Z hlediska výzkumu narace je užitečné například jejich rozlišení mezi *syžetem* a *fabulí*: zatímco fabule je příběh poskládaný do chronologické a kauzální posloupnosti (v hlavě čtenáře/diváka), syžet je konkrétní způsob prezentace narativních informací v díle (což může být např. chronologicky na přeskáčku, s různými elipsami apod.).

Pražský lingvistický kroužek či obecněji český strukturalismus na ruský formalismus navazuje, ale v několika ohledech, z nichž zmíníme tři (dobře viditelné i v představeném textu Jana Mukařovského), jej inovativně překračuje. Jedná se o důraz na strukturalismus, funkcionalismus a sociologické hledisko.

Za zakladatele strukturalismu bývá považován švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure, který se snažil zkoumat obecný systém jazyka, na jehož základě teprve vznikají konkrétní promluvy. Promluvy fungují jako konkrétní aktualizace onoho celkového systému jazyka, jenž je chápán jakožto určitý systém možností,

35 — Cit. dle Thompsonová, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, s. 11.

základ pro všechny potenciální promluvy. Jazyk jako systém je přitom založen především na vzájemných vztazích diference, podobností apod. (jednotlivý prvek, např. slovo, je vždy určován právě svým místem v celkovém systému, teprve to mu dává specifický význam). De Saussure nicméně nepoužívá slovo struktura, to zavádí do slovníku humanitních vědců 20. století právě až Pražská škola lingvistů a estetiků, jež pokračuje v de Saussurových stopách. Strukturalistické myšlení přitom přenáší z oblasti jazyka i na oblast literatury: primárně se nesnaží o analýzy jednotlivých děl, ale o hlubší, teoreticky ambicióznější průzkum podpovrchové struktury literatury, jinak řečeno samotných možností literárnosti.

Důraz na funkcionalismus pak znamená zájem o to, jak určité prvky v díle fungují, jakou nesou funkci, a jak jsou jednotlivé funkce často hierarchicky organizovány. Podle Romana Jakobsona existuje celkem šest komunikačních funkcí: poznávací, poetická, emotivní, konativní, faktická a metajazyková. Mukařovského stať v tomto ohledu představuje velmi precizní a komplexní systém, propojující estetickou (u Jakobsona poetickou) funkci s estetickými normami a hodnotami v jednu celkovou dynamickou strukturu. Jeho pojetí různých funkcí a historicky i kulturně proměnlivých norem a hodnot, které umění i ne-umění přinášejí, je novátorské v tom, že umožňuje zodpovědět několik základních otázek týkajících se umění: V čem je rozdíl mezi uměním a neuměním? Jak to, že někteří lidé něco vnímají jako umění a jiní ne? Jak se umění vztahuje ke skutečnosti a hodnotám ne jen čistě estetickým? Na základě čeho umělecká díla hodnotíme? A proč máme pocit, že naše hodnotové soudy by měly mít všeobecnou platnost a přitom často zažíváme velkou relativnost hodnocení? (Jiný, i když také výrazně sociologický pohled na otázky hodnocení umění prosazuje později mj. Pierre Bourdieu, srov. s. 404.)

Třetí originální prvek pražské školy pak tkví právě v zájmu o sociologické pochopení literárního či estetického dění, díky němuž je možno teprve nahlédnout dynamičnost zmiňovaného systému estetických norem a funkcí. V době, kdy většina vědců

považovala umělecká díla za jakési objektivní fakty, které existují neproměnně v čase, si pražští strukturalisté uvědomili zásadní důležitost aktu recepce. Mukařovský tak rozlišuje mezi *artefaktem* jako materiálním základem díla a *estetickým objektem* jakožto interpretací díla v myslích recipientů. Důrazem na různorodost recepce jednotlivých čtenářů/diváků a na historii recepce pražská škola o několik desetiletí předchází vědecké proudy, které se na výzkum recepce jako konstitutivního prvku umění cíleně soustředily (jde především o tzv. kostnickou školu a recepční studia).

Pro oblast zkoumání audiovize jsou ruský formalismus a český strukturalismus zajímavé především ve vztahu ke kinematografii. Představitelé obou těchto hnutí se ve svých textech filmu občas věnovali a v osmdesátých letech se pak objevuje tzv. neoformalistická metoda analýzy, propagovaná mj. Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem. Neoformalismus představuje propracovaný systém, jak pochopit celkové fungování filmového díla – jeho narativní systém, styl, různé typy významů obsažené v díle, různé druhy motivací jednotlivých prvků díla atd. – a zasadit toto zkoumání do historické poetiky formálních postupů.

-hb-

Doporučená četba:

- ——— Doležel, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k pražské škole*. Brno: Host, 2000.
- ——— Chvatík, Květoslav. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001.
- ——— Mitoseková, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010.
- ——— Mukařovský, Jan. *Studie I a II*. Brno: Host, 2007.
- ——— Steiner, Petr. *Ruský formalismus: Metapoetika*. Brno: Host, 2011.
- ——— Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Theodor W. Adorno,
Max Horkheimer
——Kulturní průmysl:
osvícenství jako masový
podvod

Ediční poznámka: Následující text jsme vzhledem k jeho délce a kapacitě sborníku zkrátali zhruba na polovinu. Vypuštěny byly mimo jiné pasáže rozebírající proměny stylu a tragiky, které v kulturním průmyslu nabývají jiných funkcí, než jaké měly v rámci klasického uměleckého provozu.

Sociologický názor, že se opomíjí ztráta opory v objektivním náboženství, rozpad posledních předkapitalistických reziduí, technická a sociální diferenciacie a specializace v kulturním chaosu – je každodenně usvědčován ze lži. Kultura dnes vše orazítkovává stejně. Film, rozhlas, časopisy tvoří jeden systém. Každé odvětví samo je jednohlasné a jednohlasná jsou i všechna dohromady. Estetické manifestace, stejně jako manifestace politických forem odporu se stejnou měrou připojují k chvále ocelového rytmu. Dekorativní správní a výstavní centra průmyslu v autoritativních a ostatních zemích jsou téměř neodlišitelná. Všude vznikají zářivé monumentální stavby, reprezentující rozvážnou plánovitost mezinárodních koncernů. Na plánování se již vrhá i nespoutané podnikání, jehož pomníkem jsou hromadně vybudované pochmurné obytné a obchodní domy bezútešných měst. Starší domy kolem betonových center se již jeví jako slumy a nové bungalovy na okrajích měst velebí, jako nesolidní konstrukce na mezinárodních veletrzích, technický pokrok a k tomu si žádají, aby se po krátkodobém použití odhodily jako plechovky od konzerv. Městské stavební projekty, které mají v hygienických malých bytech zvětšovat individuuum jako něco téměř svébytného, však individuuum tím důkladněji podrobují jeho protivníku, totální moci kapitálu. Stejně jako jsou obyvatelé za účelem práce a zábavy, jako producenti a konzumenti, vtahováni do center, tak obytné buňky nezlomně krystalizují do proorganizovaných komplexů. Nápadná jednota makrokosmu a mikrokosmu demonstruje lidem model jejich kultury: falešnou identitu obecného a zvláštního. Veškerá masová kultura za monopolu je identická a její skelet, prefabrikovaná

pojmová mřížka, nabývá zřetelných obrysů. O její zakrytí se kormidelníci společnosti nezajímají, její moc roste tím víc, čím otevřeněji se hlásá. Kino a rozhlas se již nemusí vydávat za umění. Pravdu, že nejsou ničím než obchodem, využívají jako ideologii, jež má legitimovat brak, který úmyslně produkují. Samy se nazývají průmyslem a publikované cifry příjmů jejich generálních ředitelů stírají pochybnosti o společenské nutnosti finálních výrobků.

Zainteresované strany s oblibou vysvětlují kulturní průmysl technologicky. Účast milionů na kulturním průmyslu si vynutila reprodukční postupy, které pak způsobily nevyhnutelnost toho, aby se na nesčetných místech stejné potřeby uspokojovaly standardizovaným zbožím. Technický kontrast mezi několika málo výrobními centry a rozptýlenou spotřebou vyžaduje organizaci a manažerské plánování. Standardy prý původně vycházejí z potřeb konzumentů: proto jsou bez odporu akceptovány. Ve skutečnosti je to kruh manipulace a retroaktivních potřeb, kruh, v němž vzniká stále užší jednota systému. Zamlčuje se přitom, že půda, na níž technika získává moc nad společnostmi, je mocí, kterou ekonomicky nejsilnější vykonávají nad společnostmi. Dnešní technická racionalita je racionalitou samotného panství. Je to násilný charakter sobě se od-cizující společnosti.auta, bomby a film udržují celek pohromadě tak dlouho, až jejich nivelizující živel ukáže svou sílu na bezpráví samém, jemuž tento celek sloužil. Technika kulturního průmyslu dospěla prozatím pouze ke standardizaci a sériové výrobě a obětovala to, čím se logika díla odlišovala od logiky společenského systému. To však nelze přičítat žádnému zákonu vývoje techniky jako takové, nýbrž její funkci v dnešním hospodářství. Potřeba, která by mohla uniknout centrální kontrole, je již vytěsněna kontrolou individuálního vědomí. Krok od telefonu k rozhlasu jasně rozdělil role. Telefon ještě liberálně umožňoval, aby účastník hrál roli subjektu. Rozhlas demokraticky činí ze všech stejnou měrou posluchače, aby je autoritářsky vydal všanc stejným programům různých stanic. Není vyvinuta žádná aparatura umožňující repliky, soukromá vysílání se chovají nesvobodně. Omezují se na apokryfní oblast

„amatérů“, kteří jsou navíc ještě organizováni shora. Každou stopu spontaneity publika v rámci oficiálního rozhlasu však řídí a absorbují lovci talentů, soutěže před mikrofonem, oficiální programy všeho druhu vybírané odborníky. Talenty náleží k provozu dávno předtím, než jsou prezentovány: jinak by se tak horlivě nezapojovaly. Rozpoložení publika, které údajně i fakticky upřednostňuje systém kulturního průmyslu, je částí systému, nikoli jeho omluvou. Když nějaký umělecký obor postupuje podle téhož receptu jako ten, jenž je mu svým médiem a látkou na hony vzdálen, když se nakonec dramatické zauzlení v rozhlasových „mýdlových operách“ stane pedagogickým příkladem pro zvládnutí technických obtíží, které se stejně jako „jam“ zvládají na vrcholech jazzu, nebo když se násilná „adaptace“ nějaké věty z Beethovenovy symfonie provádí stejným způsobem jako filmová adaptace Tolstého románu, stává se poukaz na spontánní přání publika planou výmluvou. Blíže pravdě je už vysvětlení, že tu svou vlastní vahou působí technický a personální aparát, jemuž je ovšem třeba rozumět tak, že je ve všech svých dílčích stránkách částí ekonomického mechanismu selekce. K tomu přistupuje úmluva, nebo přinejmenším společné rozhodnutí výkonné moci neprodukovat nebo nepropouštět, co se nesrovnává s jejich tabulkami, jejich pojetím konzumentů, a především s nimi samotnými.

Jestliže se objektivní společenská tendence v našem věku ztělesňuje v subjektivních temných záměrech generálních ředitelů, pak jsou tyto záměry původně záměry nejvýznamnějších sektorů průmyslu, ocelářství, naftářství, elektroprůmyslu, chemie. Kulturní monopoly jsou ve srovnání s nimi slabé a závislé. Musí se velmi snažit, aby učinily zadosť skutečným držitelům moci, a jejich sféry v masové společnosti nebyly vystaveny očištným akcím, když jejich specifický typ zboží má navíc ještě příliš mnoho společného s přívětivým liberalismem a židovskými intelektuály. Závislost i té nejmocnější společnosti pro rádiové vysílání na elektroprůmyslu nebo filmu na bankách charakterizuje celou sféru, jejíž jednotlivé obory jsou k sobě navzájem ekonomicky přilepené. Vše je patrně

natolik propojené, že koncentrace ducha dosahuje takového stupně, že lze volně překračovat demarkační linii jednotlivých firem a technických odvětví. Bezohledná jednota kulturního průmyslu svědčí o jednotě vznikající v politice. Diferenciace, jako je diferenciace filmů na třídu A a B, nebo historek v časopisech různých cenových úrovní nevychází ani tak z věci samotné jako spíše z toho, že má sloužit klasifikaci, organizaci a oznámkování konzumentů. Je třeba mít něco pro všechny, aby nikdo nemohl uniknout, proto se vybrušují a propagují rozdíly. Zásobování publika hierarchicky odstupňovanými kvalitami sériově vyráběného zboží slouží jen o to úplnější kvantifikaci. Každý se má jakoby spontánně chovat podle své „úrovně“ předem určené indiciemi a sahat jen po té kategorii masového produktu, která je prefabrikována pro jeho typ. Jako statistický materiál na mapě výzkumných pracovišť, které již nelze odlišit od pracovišť propagandistických, se konzumenti dělí na příjmové skupiny v červených, zelených a modrých polích.

[..]

Estetické barbarství dnes naplňuje to, co duchovním tvůrcům hrozí od té doby, co byly dány dohromady jako kultura a neutralizovány. Mluvit o kultuře bylo vždy již proti kultuře. Obecný jmenovatel „kultura“ již virtuálně obsahuje zachycení, katalogizaci, klasifikaci, která vnáší kulturu do říše administrace. Teprve industrializovaná, důsledná subsumpce je zcela přiměřená tomuto pojmu kultury. Tím, že tato kultura všechny obory duchovní produkce stejným způsobem podrobuje jednomu účelu, totiž tomu, aby smysly lidí – od jejich večerního odchodu z továrny až po příchod k píchačkám druhého dne – nesly pečeť onoho pracovního procesu, který musí přes den snášet, naplňuje ironickým způsobem pojem jednotné kultury, který personalisté stavěli proti zmasovění.

Tak se kulturní průmysl, nejstrnulejší styl ze všech, ukazuje jako cíl právě toho liberalismu, jemuž se vytykal nedostatek stylu. Nejenže jeho kategorie a obsah pocházejí z liberální sféry,

domestikovaný naturalismus stejně jako opereta a revue: moderní kulturní koncerty jsou ekonomickým místem, na němž s odpovídajícími podnikatelskými typy tu a tam ještě přežívá kus sféry oběhu, jinde odbourávané. Tam konečně ještě někdo může dosáhnout svého štěstí, pokud jen příliš úporně nehledí na svou věc, nýbrž se s ním dá mluvit. Co klade odpor, může přežít, jen když se začlení. Co je jednou zaregistrováno ve své odlišnosti oproti kulturnímu průmyslu, to už k němu patří jako pozemkový reformátor ke kapitalismu. Realitě přiměřené rozhořčení se stává obchodní značkou toho, kdo přinesl podniku novou ideu. V současné společnosti je na veřejnosti sotva kdy slyšet obžaloba, v jejímž tónu by lidé s dobrým sluchem nezaslechli, že disident se brzy přizpůsobí. Čím nesmírnější je propast mezi chórem a špičkou v oboru, tím více je ve špičce zajištěno místo pro každého, kdo dobře organizovanou nápadností ukazuje svou nadřazenost. Tím i v kulturním průmyslu přežívá tendence liberalismu zajistit zdatnému člověku volnou cestu. Otevřít ji schopnému je ještě funkcí jinak již dalekosáhle regulovaného trhu, jehož svoboda v oblasti umění i jinde už v jeho zlatém období spočívala pro hlupáky ve svobodě vyhledovět. Ne nadarmo pochází systém kulturního průmyslu z liberálnějších průmyslových zemí, v nichž triumfují všechna jeho charakteristická média, zejména kino, rozhlas, jazz a časopis. Jeho pokrok ovšem pramení v obecných zákonech kapitálu. Tento mezinárodní rys nikoli bez úspěchu sledovali Gaumont a Pathé, Ullstein a Hugenberg; poválečná hospodářská závislost kontinentu na USA a inflace přitom udělaly své. Víra, že barbarství kulturního průmyslu je následkem „cultural lag“, zaostalosti amerického vědomí za stavem techniky, je zcela iluzorní. Tím, kdo zaostal za tendencí ke kulturnímu monopolu, byla předfašistická Evropa. Právě takové zaostalosti však duch vděčil za zbytek samostatnosti a jeho poslední nositelé za svou jako vždy utištěnou existenci. V Německu paradoxně působilo to, že životem dostatečně nepronikla demokratická kontrola. Mnohé zůstalo vyňato z onoho tržního mechanismu, který byl v západních zemích puštěn z řetězu. Německý

výchovný systém včetně univerzit, umělecky směrodatná divadla, velké orchestry a muzea, to vše bylo pod ochranou. Politické síly, stát a obce, jimž takové instituce připadly jako dědictví absolutismu, jim uchovaly část oné nezávislosti na vztazích panství deklarovaných trhem, kterou jim až do 19. století nakonec ještě ponechali knížata a feudální pánové. To posílilo umění v této pozdní fázi vůči verdiktu nabídky a poptávky a zvýšilo jeho odolnost tak, aby přesahovalo jeho skutečnou ochranu. Na trhu samotném se to, co bylo vynaloženo na kvalitu, kterou již nešlo ekonomicky zhodnotit, změnilo v prodejní sílu: proto si mohli slušní literární a hudební vydavatelé pěstovat i autory, kteří neměli téměř žádný ekonomický přínos a pouze si získávali respekt znalců. Teprve tlak, aby se pod drastickou hrozbou začlenili do obchodního života jako estetičtí experti, nasadil umělcům ohlávku. Kdysi se, stejně jako Kant a Hume, v dopisech podepisovali jako „nejponíženější služebník“, a podkopávali tak základy trůnu a oltáře. Dnes nazývají členy vlády křestními jmény, ale jsou v každé umělecké aktivitě podřízeni jejím nevzdělaným principálům. Analýza, kterou před sto lety předložil Tocqueville, se mezitím zcela potvrdila. Pod privátním kulturním monopolem skutečně „tyranie (...) nechává být tělo a míří přímo na ducha. Pán zde už neříká: budete myslet jako já, nebo zemřete, nýbrž: Máte svobodu vůbec nemyslet jako já; váš život, váš majetek, všechno vám zůstává, ale ode dneška jste nám cizí.“¹ Co se nestane konformním, to je postiženo ekonomickou bezmocí, která pokračuje duchovní bezmocí toho, z koho se stal samotář. Je-li někdo vyřazen z provozu, je snadné usvědčit jej z nedostatečnosti. Zatímco v materiální produkci se dnes mechanismus nabídky a poptávky rozkládá, v nadstavbě působí jako kontrola ve prospěch vládnoucích. Konzumenti jsou dělníci a zaměstnanci, farmáři a drobní podnikatelé. Kapitalistická produkce je na těle i na duši omezuje tak, že bez odporu propadají tomu, co se jim nabízí. Nicméně stejně jako ovládaní chápou morálku, která

1 — Tocqueville, Alexis de. *Demokracie v Americe*. I. díl. Přeložil V. Jochman. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 194.

vzešla od ovládajících, vždy vážněji než vládci, podléhají dnes podvedené masy mýtu úspěchu ještě více než úspěšní. Mají svá přání. Neomylně trvají na ideologii, kterou byli zotročeni. Špatná láska lidu k tomu, co se na něm páchá, je ještě rychlejší než zchytralost institucí. Předčí rigorismus Haysova úřadu², stejně jako ve velkých revolučních dobách podněcoval instituci ještě větší a zřízenou proti lidu, totiž teror tribunálů. Žádá si spíš Mickeye Rooneyho než tragickou Garbo a spíš kačera Donalda než Betty Boopovou. Průmysl se přizpůsobuje výsledku hlasování, který sám podnítil. To, co pro firmu, která občas nemůže plně zhodnotit kontrakt s upadající hvězdou, znamená faux frais,³ jsou pro celý systém legitimní náklady. Prostřednictvím vychytraleho sankcionování požadavků braku inauguruje totální harmonii. Odbornost a porozumění věci se dostávají do podezření, že jsou projevem domýšlivosti toho, kdo se považuje za lepšího než ostatní tam, kde přece kultura tak demokraticky rozděluje svá privilegia všem. Vzhledem k ideologickému průměří nabývá konformismus odběratelů dobrého svědomí stejně jako nestoudnost produkce, kterou odběratelé udržují v chodu. Odběratel se uskromňuje, protože se reprodukuje stále to stejné.

Tato neustálá stejnost reguluje i poměr k minulosti. To nové v masově kulturní fázi oproti fázi pozdně liberální je vyloučení nového. Stroj rotuje na stejném místě. Pokud již určuje spotřebu, vylučuje nevyzkoušené jako riziko. Lidé od filmu se dívají nedůvěřivě na každý rukopis, jehož základem není žádný bestseller. Právě proto se stále mluví o nápadu, novince a překvapení jako o tom, co je údajně všem důvěrně známé, ale zároveň nikdy přítomné. K tomu slouží tempo a dynamika. Nic se nesmí zdržovat u starého, vše musí ustavičně běžet, být v pohybu. Neboť jen univerzální vítězství rytmu mechanické produkce a reprodukce slibuje, že se nic nezmění a nevznikne nic, co by se nehodilo. Přídavky k vyzkoušenému kulturnímu inventáři jsou příliš spekulativní. Zamrzlé typy forem jako skeč, minipovídka, film o problémech, šlágr jsou normativně užívaným, pod hrozbou oktrojovaným průměrem pozdně liberálního vkusu. Mocnáři kulturních agentur,

kteří pracují ve vzájemné harmonii, jak jen spolu mohou pracovat manažeři, ať už vyšli z obchodu s konfekcí nebo z vysoké školy, již dávno reorganizovali a racionalizovali objektivního ducha. Je to, jako by všudypřítomná instituce prohlížela materiál a sestavovala směrodatný katalog kulturních statků, na němž jsou závazně uvedeny dodavatelné série. Ideje jsou napsány na kulturním nebi, v němž byly předmětem počítání už za Platóna, ba dokonce byly samy číslem, které nelze zvětšit nebo změnit.

Zábava a všechny prvky kulturního průmyslu tu byly již dávno předtím, než kulturní průmysl vznikl. Nyní jsou zachyceny shora a přivedeny na výši doby. Kulturní průmysl se může pyšnit tím, že energicky provádí dříve namnoze neobratnou transpozici umění do konzumní sféry a že z ní učinil princip, že zábavu svlékl z její vtíravé naivity a zlepšil způsob zpracování zboží. Čím totálnějším se stal, čím nemilosrdněji nutí každého outsidera buď k bankrotu, nebo k syndikátu, tím je zároveň jemnější a vzletnější, až skončí syntézou Beethovena a Casina de Paris. Vítězství kulturního průmyslu je dvojnásobné: co venku nechává vyhasnout jako pravdu, to uvnitř může sebelibovně reprodukovat jako lež. „Lehké“ umění jako takové, rozptýlení, to není žádná úpadková forma. Kdo ho obžalovává ze zrady na ideálu čistého vyjádření, ten si společnost idealizuje. Čistota buržoazního umění, které se hypostazovalo jako říše svobody v protikladu k materiální praxi, byla od počátku zaplácena vyloučením nižších tříd, jejichž věci, pravé obecnosti zachovávalo toto umění věrnost právě svým osvobozením od účelů falešné obecnosti. Vážné umění bylo odepřeno těm, jejichž tíživá existenční situace činila tuto vážnost směšnou a kdo se jistě radovali, když mohli čas, během něhož nestáli u stroje, využít k tomu, aby se nechali pobavit. Lehké umění doprovázelo umění autonomní jako stín. Je společensky špatným svědomím vážného umění. Pravda, která vážnému umění musela chybět na základě jeho společenských předpokladů, dává lehkému umění zdání

2 — Cenzurní úřad dohlížející na kinematografii v USA té doby. Pozn. red.

3 — Nepředvídaná vydání. Pozn. překl.

věcného oprávnění. Rozštěpení samo je pravdou: vyjadřuje přinejmenším negativitu kultury, která vytváří tyto sféry. Jejich protiklad lze usmířit alespoň tím, že lehké umění přejímá umění vážné, a naopak. O to se však pokouší kulturní průmysl. Excentričnost cirkusu, panoptika a bordelu ve vztahu ke společnosti je pro něho stejně bolestná jako excentričnost Schönberga a Karla Krause. To je důvod, proč vůdčí jazzová osobnost Benny Goodman musí s budapeštským smyčcovým kvartetem vystupovat s větší rytmickou pedanterií než nějaký filharmonický klarinetista, zatímco styl budapeštského kvarteta je stejně uhlazený a sladký, jako by hrál Guy Lombardo. Charakteristická není jen vulgárnost, hloupost a nevybroušenost. Dřívější pól odstranil kulturní průmysl svou vlastní dokonalostí, zákazem a domestikací diletantismu, ačkoli se i nadále dopouští hrubých zástřihů, bez nichž by se nedalo dosáhnout úrovně vzletného stylu. Nové však je, že nesmířené prvky kultury, umění a rozptýlení jsou po svém podřízení účelu převedeny na jedinou falešnou formuli: totalitu kulturního průmyslu. Ta spočívá v opakování. Skutečnost, že její charakteristické novoty vesměs spočívají pouze ve vylepšování masové reprodukce, není systému vnější. Nikoli bez důvodu se zájem nesčetných konzumentů obrací k technice, ne ke strnule opakovanému, vyprázdněnému a zpola již obětovanému obsahu. Společenská moc, kterou diváci uctívají, se mnohem účinněji prosazuje ve všudypřítomnosti stereotypů vynucených technikou než v opodál stojících ideologiích, které by musely být zastupovány efemérními obsahy.

I přesto však kulturní průmysl zůstává zábavním podnikem. Jeho vliv na konzumenty je zprostředkován zábavou; ne čistým diktátem, nýbrž prostřednictvím takového nepřátelství, které pramení z principu zábavy, zaniká nakonec to, co bylo víc, než je samo. Protože k inkarnaci všech tendencí kulturního průmyslu v mase a krvi publika dochází prostřednictvím celého společenského procesu, přežívání trhu v této oblasti ještě stále ony tendence podporuje. Poptávka dosud není nahrazena prostou poslušností. Avšak velká reorganizace filmu krátce před první světovou válkou,

materiální předpoklad jeho expanze, byla právě vědomým přizpůsobením finančně zaznamenaným potřebám publika, které v pionýrských letech filmu nebylo považováno za nutné evidovat. Stejně se to jeví i dnes kapitánům filmu, kteří ovšem vždy testují jen příklad více či méně fenomenálního šlágru, ale moudře nikdy protipříklad, pravdu. Jejich ideologií je obchod. V tomto smyslu je pravda, že moc kulturního průmyslu spočívá v jeho jednotě s produkovánými potřebami, nikoli v prostém protikladu k nim, i kdyby to byl protiklad všemoci a bezmoci. – Zábava je v pozdním kapitalismu prodloužením práce. Hledají ji ti, kdo se chtějí odchýlit od mechanizovaného pracovního procesu, aby opět měli sílu jej snášet. Zároveň má však mechanizace takovou moc nad uživatelem volného času a jeho štěstím, a tak důkladně určuje tovární výrobu zábavního zboží, že ten, kdo užívá volného času, nemůže zakusit nic než nápodobu samotného pracovního procesu. Údajný obsah je pouze matně osvětlené popředí; co se do něho vtiskuje, je automatizovaný sled normovaných úkonů. Pracovnímu procesu v továrně a v kanceláři lze uniknout jen tím, že se napodobí ve volném čase. Tím nevyléčitelně onemocněla veškerá zábava. Nakonec ustrne v nudě, protože chce-li zůstat zábavou, nemá prý vyžadovat žádné úsilí, a pohybuje se proto jen v přísně vyjetých asociačních kolejích. Divák nemá mít potřebu vlastního myšlení: produkt předznamenává každou reakci: nikoli svou věcnou souvislostí – ta se rozpadá, pokud si nárokuje myšlení –, nýbrž signálem. Každému logickému spojení, které předpokládá duchovní námahu, se pečlivě předchází.

[..]

Kulturní průmysl své konzumenty neustále podvádí v tom, co jim neustále slibuje. Příslib získání slasti, kterou dává na odiv jednání hrdinů, a výprava se donekonečna prodlužují: záludnost tohoto příslibu je v tom, že se zakládá vlastně jen na podívané, že nikdy nedojde na věc, že host má nalézt uspokojení ve čtení jídelního lístku. Žádostivost, kterou probouzí všechna ta skvělá jména a nablýskané obrazy, slouží nakonec jen k oslavě šedivé

každodennosti, z níž chtěla uniknout. Ani umělecká díla nespočívají v sexuálních exhibicích. Nicméně skutečnost, že zřeknutí se tvarovala jako něco negativního, téměř zrušila ponižování pudu a to, čeho se člověk zřekl, zachránila jako zprostředkované. To je tajemství estetické sublimace: naplnění znázornit jako naplnění narušené. Kulturní průmysl nesublimuje, nýbrž potlačuje. Tím, že stále znovu exponuje objekt žádosti, ňadra ve svetru a nahý trup sportovního hrdiny, podněcuje pouze nesublimovaný zárodek slasti, která byla zvykovým odříkáním dávno zmrzačena a stala se z ní slast masochistická. Není žádná erotická situace, která by s narážkami a vyzývavostí nespojila určitý odkaz na to, že věci nikdy nesmějí dojít příliš daleko. Haysův úřad potvrzuje pouze rituál, který beztak ustavil kulturní průmysl: rituál tantalovský. Umělecká díla jsou asketická a necudná, kulturní průmysl je pornografický a prudérní. Tím redukuje lásku na romanci. A v redukované podobě se toho připouští mnoho, dokonce libertinství jako dostupná specialita opatřená kvótou a obchodní značkou „daring“.⁴ Sériová produkce sexuálního automaticky provádí jeho potlačení. Filmová hvězda, do níž se má člověk zamilovat, je ve své všudypřítomnosti předem svou vlastní kopií. Každý tenorový hlas zanedlouho zní jako Carusova deska a „přirozené“ dívčí obličej z Texasu se již podobají úspěšným modelkám, podle nichž byly v Hollywoodu vytipovány. Mechanická reprodukce krásy, již ovšem reakcionářské kulturní blouznění ve svém metodickém zbožňování individuality slouží tím nevyhnutněji, neponechává již žádný prostor nevědomé idolatrii, na jejímž provádění krásné záviselo. Triumf nad krásou završuje humor, škodolibá radost z každého vydařeného zřeknutí. Je to smích nad tím, že tu není nic k smíchu. Smích, jak ten usmířený, tak hrozivý, vždy doprovází okamžik, kdy pomíjí strach. Naznačuje vysvobození, ať už z tělesného nebezpečí nebo z pout logiky. Smířený smích se rozeznívá jako ozvěna úniku z moci, špatný smích překonává strach tím, že přebíhá k instancím, na stranu mocností, z nichž jde strach. Je to ozvěna moci, které nelze uniknout. Smích je léčivá lázeň. Zábavní průmysl

ji předepisuje neustále. Smích se v ní stává nástrojem podvodu, jehož se dopouští na štěstí. Okamžiky štěstí smích neznají; jen operety a pak filmy znázorňují sex s doprovodem znělého smíchu. Baudelaire je tu však stejně bez humoru jako Hölderlin. Ve falešné společnosti je smích jako nemoc, která postihla štěstí, a vtahuje je do své bezcenné totality. Smích nad něčím je vždy výsměch, a život, který se tu podle Bergsona dostává z uvěznění, je ve skutečnosti život, který sem barbarsky vtrhává sebepotvrzení, jež za příznivých okolností ihned oslavuje své osvobození od skrupulí. Kolektiv smějících se je parodií lidstva. Jsou monádami, z nichž každá se oddává požitku na úkor kohokoli jiného, a s oporou většiny jsou odhodlané ke všemu. Taková harmonie představuje karikaturu solidarity. Ďábelskost falešného smíchu spočívá právě v tom, že násilně paroduje to nejlepší, totiž usmíření. Slast je však přísná a vážná: *res severa verum gaudium*.⁵ Ideologie klášterů, že nikoli askeze, nýbrž pohlavní akt znamená rezignaci na dosažitelnou blaženost, se negativně potvrzuje vážností milujícího, který pln předtuch spojuje svůj život s unikajícím okamžikem. V kulturním průmyslu se žoviální zříkání klade na místo bolesti, která je přítomna v askezi i v opojení. Nejvyšším zákonem je, aby člověk za žádnou cenu nedosáhl uspokojení; to mu má přinést právě smích. Permanentní zříkání se, uložené civilizací, se vždy znovu neomylně ukazuje a přikazuje polapeným kulturním průmyslem v každém jeho produktu. Něco jim nabídnout a připravit je o to, je totéž. To se odehrává v erotických filmech. Právě proto, že erotičnost není nikdy dovolena, točí se vše kolem koitu. Připustit ve filmu třeba nelegitimní vztah, aniž milence postihne trest, to je přísnější tabu, než kdyby budoucí zeť milionáře byl aktivní v dělnickém hnutí. Na rozdíl od liberální éry se industrializovaná kultura, stejně jako kultura lidová, může rozhořčovat nad kapitalismem, ale nemůže se zříci hrozby kastrace. Tato hrozba je základem celé industrializované kultury. Přežívá organizované

4 ——— Odvážné. Pozn. překl.

5 ——— Opravdová radost je vážná věc. Pozn. překl.

uvolnění mravů tváří v tvář uniformovaným nositelům pořádku v rozverných filmech produkovaných pro tyto uniformované, a nakonec i v realitě. Rozhodující dnes už není puritanismus, ačkoli se stále ještě uplatňuje ve formě ženských organizací, nýbrž nutnost spjata se systémem, aby konzumentovi nebyl dán pokoj a ani na okamžik nemohl tušit možnost odporu. Tento princip přikazuje, aby se konzumentovi všechny potřeby jevily tak, že je kulturním průmyslem může uspokojit, na druhé straně se však tyto potřeby mají předem seřadit tak, aby v nich sám sebe vnímal pouze jako věčného konzumenta, jako objekt kulturního průmyslu. Kulturní průmysl mu nejen namlouvá, že podvod, jehož se na něm dopouští, vede k uspokojení, nýbrž zachází ještě dál a dává mu na vědomí, že ať už je to jakkoli, musí se spokojit s tím, co se mu nabízí. S útekem z všednodennosti, který celý kulturní průmysl ve všech svých odvětvích slibuje, se to má podobně jako s únosem dcery v americkém humoristickém časopisu: žebřík drží ve tmě sám otec. Kulturní průmysl nabízí jako ráj stejnou každodennost. *Escape* jako *elopement*⁶ jsou předem určeny k tomu, aby vedly zpět k výchozímu bodu. Zábava podporuje rezignaci, na niž se má v zábavě zapomenout.

Zábava, kdyby se zbavila všech pout, by nebyla pouze protikladem umění, nýbrž také jeho krajní polohou. Absurdita v díle Marka Twaina, s níž americký kulturní průmysl občas koketuje, by mohla být korektivem umění. Čím vážněji to umění myslí s odporem vůči dané podobě světa, tím více napodobuje jeho vážnost, svůj protiklad: čím více práce věnuje umění tomu, aby se rozvíjelo čistě z vlastního formového zákona, tím více práce to vyžaduje od intelektu (*Verständnis*), ačkoli právě břímě intelektu chtělo umění negovat. V mnoha filmových revue, především ale v groteskách a *funnies*, občas na okamžik zableskne možnost této negace. K jejímu uskutečnění však nesmí dojít. Čistá zábava ve svých důsledcích, uvolněné oddání se pestrým asociacím a šťastnému nesmyslu, je oddělena od běžné zábavy: je narušována tím, že se v ní objevuje náhražka nějakého souvislého smyslu,

na jehož přidávání do svých produktů kulturní průmysl trvá, a zároveň ji očividně zneužívá jako pouhou záminku pro ukázání hvězd. Biografické a jiné jednoduché příběhy přiřívají kousky nesmyslu k prostoduchému jednání. Neřinčí rolničky na bláznově čapce, nýbrž svazek klíčů kapitalistického rozumu, který i ve filmu uzamyká slast z dosaženého účelu. Každý polibek ve filmové revue musí pomoci boxerovi nebo autorovi šlágrů v životní dráze, jehož kariéra se právě oslavuje. Podvod kulturního průmyslu tedy netkví v tom, že kulturní průmysl poskytuje zábavu, nýbrž v tom, že pro svou obchodnickou povahu vězí v ideologických klišé, která vedou k sebelikvidaci kultury, a zábavu naopak kazí. Etika a vkus odmítají neomezenou zábavu jako „naivní“ – naivita má být stejně špatná jako intelektualismus –, a omezují dokonce i technické možnosti. Kulturní průmysl je zkažený, ale nikoli jako hříšný Babylon, nýbrž jako katedrála určená vznešeným radostem. Na všech jejích stupních, od Hemingwaye k Emilu Ludwigovi, od *Paní Miniverové* k Lone Ranger show, od Toscaniniho ke Gui Lombardovi lpí nepravdivost duchovního obsahu, který byl jako hotový vytažen z umění a vědy. Stopu něčeho lepšího si kulturní průmysl zachoval v těch rysech, jimiž se blíží cirkusu, totiž ve svérázných a absurdních dovednostech jezdců, akrobatů a klaunů, v „obhajování a ospravedlňování tělesného umění vůči umění duchovnímu“.⁷ Nicméně útočiště bezduché artistiky, která vůči společenskému mechanismu zastupuje to lidské, jsou bez milosti vypátrány plánujícím rozumem, který nutí vše k tomu, aby dokázalo svůj význam a účinek. To nesmyslné dole nechává zmizet stejně radikálně jako nahoře smysl uměleckých děl.

Fúze kultury a zábavy dnes probíhá nejen jako deprivace kultury, ale také jako nucené zduchovňování zábavy. Takové zduchovňování spočívá už pouze v tom, že má jakožto filmový snímek nebo rádiový záznam podobu odrazu. V epoše liberální expanze žila zábava z neotřesené víry v budoucnost: vše zůstane, jak je,

6 — Únik jako útěk. Pozn. překl.

7 — Wedekind, Frank. *Gesammelte Werke*. Sv. IX. München: Georg Müller, 1921, s. 426.

a ještě se to zlepší. Dnes se tato víra ještě jednou zduchovňuje; stává se tak jemnou, že ztrácí z očí každý cíl a spočívá snad jen v něčem podobném, jako je zlatavé pozadí obrazů, které promítá mimo skutečnost. Skládá se z významových důrazů, jimiž jsou v kulturní produkci paralelně k samému životu znovu opatření urostlý muž, inženýr, schopné děvče – bezohledností převlečenou za charakter, sportovními zájmy, a konečně auty a cigaretami i tam, kde zábava nejde na reklamní konto bezprostředního producenta, nýbrž na konto systému jako celku. Zábava sama se řadí mezi ideály, nastupuje na místo vyšších dober, která z mas úplně vyhání tím, že je opakuje ještě stereotypněji než privátně financované reklamní fráze. Niternost, subjektivně omezený tvar pravdy, byla podrobena vnějším pánům vždy více, než tušila. Kulturní průmysl ji však mění v otevřenou lež. Je vnímána už jen jako tlachání, které si člověk dá líbit jako trpce sladkou přísadu v náboženských bestsellerech, v psychologických filmech a ženských seriálech, aby mohl v životě s větší jistotou ovládnout vlastní lidská hnutí. V tomto smyslu zábava provádí očistu afektů, které Aristotelés připisuje tragédii a Mortimer Adler filmu. Jako kulturní průmysl odhaluje pravdu o stylu, odhaluje ji rovněž o katarzi.

Čím více se upevňují pozice kulturního průmyslu, tím úplněji může kulturní průmysl zacházet s potřebami konzumentů, produkovat je, řídit je, ukázňovat, a dokonce omezovat zábavu: kulturnímu pokroku se nekladou žádné meze. Tato tendence je však imanentní samotnému principu zábavy jakožto principu buržoazně osvícenému. Jestliže byla potřeba zábavy do značné míry vytvořena průmyslem, který využil syžet, aby své dílo vychválil masám, a stejně tak sladkosti, aby propagoval olejotisk, a naopak vyobrazení pudinku, aby propagoval pudinkový prášek, pak je třeba si na zábavě všimnout toho, jak je ovlivněna obchodem, *sales talk*, hlasem jarmarečního vyvolávače z trhu. Původní afinita obchodu a zábavy se však ukazuje v tom, jaký je její vlastní smysl: v apologii společnosti. Bavit se znamená být srozuměn. To

je možné pouze díky tomu, že se zábava uzavírá před celkem společenského procesu, dělá se hloupou a od počátku nesmyslně ruší nevyhnutelný nárok každého díla, i toho nejnicotnějšího, na to, že ve svém omezení reflektuje celek. Bavit se vždy znamená: nemuset na to myslet, zapomenout na utrpení i tam, kde se ukazuje. Základem zábavy je bezmoc. Ve skutečnosti je to útěk, ale ne, jak se tvrdí, útěk před špatnou realitou, nýbrž před posledními myšlenkami na odpor, které tu realita ještě nechala. Osvobození, které zábava slibuje, je osvobození od myšlení jakožto negace. Nestydatost řečnické otázky: „Co lidé chtějí?“ spočívá v tom, že se odvolává na lidi jako myslící subjekty, i když si jako svůj specifický úkol stanovila to, aby je odvykla být subjekty. I tam, kde publikum někdy reptá proti zábavnímu průmyslu, existuje důsledně rozvinutá neschopnost odporu, k níž je zábavní průmysl vchoval. Přesto je stále těžší držet je v této situaci. Míra jejich ohlupování nesmí být větší, než je současný pokrok inteligence. V epoše statistiky jsou sice masy dost chytré na to, aby se identifikovaly s milionářem na plátně, ale příliš otupělé, aby vzaly na zřetel zákon velkých čísel. Ideologie se skrývá v počtu pravděpodobnosti. Ne na každého se má jednou usmát štěstí, nýbrž jen na toho, kdo si vytáhne správný los, nebo ještě spíše na toho, kdo je označen vyšší mocí – většinou samotným zábavním průmyslem, který se prezentuje tak, že neustále hledá talenty. Lidé objevení lovci talentů, z nichž studia udělají velké postavy, jsou ideální typy nové závislé střední třídy. Ženská *starlet*⁸ má symbolizovat zaměstnankyni, ovšem tak, že se na rozdíl od té skutečné zdá, že k ní patří skvostné večerní šaty. Dívka sledující film tak nejen považuje za možné, že sama bude ve filmu, ale mnohem více si uvědomuje vzdálenost, která ji od ženy ve filmu odděluje. Pouze jedna si může vytáhnout šťastný los, pouze jedna získá výhru, a i když matematicky mají všechny stejné šance, pro jednotlivce je šance tak minimální, že udělá nejlépe, když ji hned odepíše a těší se ze štěstí někoho jiného,

8 ——— Hvězdička. Pozn. překl.

jímž by stejně dobře mohl být i on, a přesto jím nikdy nebude. Kde kulturní průmysl vyzývá k ještě naivnější identifikaci, tam se tato identifikace zároveň ihned dementuje. Nikdo se už z toho nemůže ztratit. Kdysi mohl divák ve filmu vidět svatbu. Nyní se ti šťastní ve filmu podobají těm, kdo sedí v publiku, ale taková rovnost vytváří nepřekonatelné oddělení lidských prvků. Dokonalá podobnost je absolutní rozdíl. Identita rodu mezi lidmi na plátně a lidmi v publiku brání identitě jednotlivých případů. Kulturní průmysl učinil škodolibě z člověka rodovou bytost. Každý je pouze tím, čím může nahradit každého druhého: je to funkční exemplář. On sám jako individuum je absolutně nahraditelný, je čisté nic, a právě to je mu dáno pocítit, pokud jeho podobnost s ostatními postupně mizí. Tím se mění vnitřní struktura náboženství úspěchu, které se v ostatních věcech přísně zachovává. Místo cesty *per aspera ad astra*, která předpokládá potíže a úsilí, stále více nastupuje prémie. Prvek slepé náhody v rutinním rozhodování o tom, který song by mohl být šlágr, která statistka velkou herečkou, je opěvován ideologií. Filmy zdůrazňují nahodilost. Tím, že zásadní podobnost charakterů, s výjimkou padoucha, je vede až k vyloučení odlišné fyziognomie, třeba takové, která se liší od fyziognomie Grety Garbo, snad aby člověk mohl všem říkat „Hello, sister“, divákům nejprve v něčem ulehčuje život. Dostává se jim ujištění, že nemusejí být jiní, než jsou, a že se jim může vést stejně dobře, aniž by se od nich očekávalo něco, co nedokážou. Zároveň se jim však dává rada, že úsilí také nic nepomůže, protože ani buržoazní štěstí již nemá žádnou souvislost s vypočitatelným efektem jejich vlastní práce. Této radě rozumějí. V zásadě všichni uznávají náhodu, díky níž někoho potká štěstí, jako druhou stranu plánování. Právě proto, že síly společnosti se rozvinuly směrem k racionalitě do té míry, že každý by se mohl stát inženýrem a manažerem, stalo se naprosto iracionálním, komu společnost dá příslušné vzdělání či důvěru, aby tyto funkce zastával. Náhoda a plánování se stávají identickými, protože vzhledem k rovnosti lidí ztrácí štěstí a neštěstí jednotlivce i na vrcholu společnosti

jakýkoli ekonomický význam. Sama náhoda se plánuje; nikoli tím, že zasáhne do osudu toho či onoho jednotlivce, nýbrž tím, že lidé věří v její moc. Slouží jako alibi pro plánování a probouzí zdání, že předivo transakcí a opatření, v něž se život proměnil, nechává prostor spontánním, bezprostředním vztahům mezi lidmi. Taková svoboda se v různých médiích kulturního průmyslu zachycuje v podobě svévolného vytahování jednotlivých případů z průměru. V detailních zprávách magazínů o skvělé, zábavné a jimi pořádané cestě šťastného výherce, přednostně nějaké stenotypistky, která vyhrála jejich soutěž pravděpodobně na základě vztahu k lokálním veličinám, se odráží bezmoc všech. Jsou natolik pouhým materiálem, že ti, kdo mají moc, mohou vzít kohokoli do svého nebe a opět ho z něj vyvrhnout: jeho právo a jeho práce zde nemají žádný význam. Průmysl se zajímá o lidi pouze jako o své zákazníky a zaměstnance, a lidstvo jako celek, stejně jako každý jeho prvek, ve skutečnosti převedl na tuto všeobjímající formuli. Podle toho, který aspekt je právě směrodatný, se v ideologii zdůrazňuje plán, nebo náhoda, technika, nebo život, civilizace, nebo příroda. Lidem jako zaměstnancům se připomíná význam racionální organizace a jsou nabádáni k tomu, aby se v souladu se svým zdravým rozumem zapojili. Lidem jako zákazníkům se předvádí na lidských privátních událostech, ať už ve filmu, nebo v tisku, svoboda volby a půvab nového. V obou případech lidé zůstávají objektem.

Čím méně toho kulturní průmysl může slibovat, čím méně může ukazovat smysluplnost života, tím prázdnější se nutně stává ideologie, kterou šíří. Také abstraktní společenské harmonie a dobra jsou ve věku univerzální reklamy příliš konkrétní. Právě v abstraktech se člověk naučil vidět zákaznickou reklamu. Jazyk, který se odvolává jen na pravdu, probouzí pouze netrpělivost, aby se rychle dospělo k obchodnímu účelu, který ve skutečnosti sleduje. Slovo, jež není prostředkem, se jeví buď jako nesmyslné, nebo jako fikce, tedy jako nepravdivé. Hodnotové soudy se vnímají buď jako reklama, nebo jako tlachání. Ideologie je tím pužena k vágní nezávaznosti, ale nestává se průhlednější ani slabší. Právě

její vágnost, téměř scientistické odmítání zavázat se k něčemu, co nelze verifikovat, funguje jako nástroj ovládnutí. Stává se důrazným a plánovitě připraveným zvěstováním *statu quo*. Kulturní průmysl má tendenci stát se souborem protokolárních vět, a právě v tomto smyslu být nevyvratitelným prorokem stávajícího. Mistrovsky plouvá mezi úskalím prokazatelných dezinformací a úskalím otevřeně vyslovené pravdy, neboť věrně reprodukuje fenomény, jejichž hustota brání pochopení a neprodyšná všudypřítomnost fenoménu ustavuje fenomén jako ideál. Ideologie se štěpí na fotografie ztuhlé podoby světa a holou lež o jeho smyslu, která se nevyslovuje, nýbrž sugeruje a vtouká do hlav.

[..]

Kultura je paradoxní zboží. Natolik podléhá zákonu směny, že se již nesměňuje; natolik slepě se užívá, že se již nedá užívat. Proto splývá s reklamou. Oč se zdá reklama pod monopolem nesmyslnější, o to je všemocnější. Motivy jsou zjevně ekonomické. Protože je příliš zřejmé, že by se dalo žít bez celého kulturního průmyslu, je třeba vytvářet u konzumentů co největší přesycení a apatii. Sám kulturní průmysl si s tím dokáže poradit jen v omezené míře. Jeho elixírem života je reklama. Protože však jeho produkt neustále redukuje požitky, který jakožto zboží slibuje, právě jen na pouhý příslib, sám tento produkt nakonec splývá s reklamou, kterou potřebuje kvůli své nepoživatelnosti. V konkurenční společnosti reklama kdysi poskytovala tu společenskou službu, že kupce orientovala na trhu, ulehčovala výběr a pomáhala schopnějším, ale neznámým dodavatelům dostat své zboží k tomu správnému člověku. Nejenže vyžadovala pracovní dobu, ale také ji šetřila. Dnes, kdy je svobodný trh u konce, se panství systému upevňuje právě v reklamě. Reklama upevňuje pouto, jímž jsou konzumenti připoutáni k velkým koncernům. Pouze ten, kdo může běžně platit astronomické částky, které požadují reklamní agentury, především sám rozhlas, tedy pouze ten, kdo k velkým koncernům už patří nebo je kooptován na základě rozhodnutí bankovního a průmyslového kapitálu, jen ten se vůbec může

dostat na pseudotrh jako prodejce. Náklady na reklamu, které nakonec plynou zpátky do kapes koncernů, způsobují, že je zbytečné porážet občasnou nevídanou konkurenci zvnějšku; garantují, že moc zůstane ve stejných rukou, podobně jako je vznik a provoz podniku kontrolován v totalitním státě. Reklama je dnes negativní princip, závora uzavírající přístup: vše, co na sobě nemá její razítko, je ekonomicky podezřelé. Všeobíhající reklama v žádném případě není nutná k tomu, aby se lidé naučili znát zboží artikly, na něž se nabídka tak jako tak omezuje. Odbytu slouží jen nepřímě. Odbourání běžné reklamní praxe jednotlivou firmou znamená nejen ztrátu prestiže, ale především prohřešek proti disciplíně, kterou svým členům ukládá směrodatná klika. Ve válečných dobách se dále dělá reklama na zboží, které již není k dispozici, aby se ukázala industriální moc. Důležitější než opakování jména je pak subvencování ideologických médií. Protože každý produkt pod tlakem systému využívá reklamní techniku, mění se tato technika na idiom, „styl“ kulturního průmyslu. Její vítězství je tak dokonalé, že na rozhodujících místech se již neobjevuje: monumentální stavby nejvýše postavených, zkamenělé reklamy zářící matným světlem, jsou bez reklam, a nanejvýš někde u střechy jsou v decentním osvětlení a bez sebechvály vidět firemní iniciály. Naproti tomu domy z 19. století, jejichž architektura ještě stydlivě naznačuje, že domy mohou být konzumním statkem a mohou být postaveny za nějakým účelem, jsou od přízemí až po střechu obloženy plakáty a nápisy; krajina se stává pouhým pozadím pro firemní štíty a znaky. Reklama se stává samotným uměním, s nímž ji už Goebbels ve své předtuše ztotožňoval, *l'art pour l'art*, reklamou sama sebe, čistou reprezentací společenské moci. Ve směrodatných amerických magazínech *Life* a *Fortune* se při letmém pohledu dá už jen stěží rozlišit reklamní fotografie a texty od fotografií a textů redakčních. V redakční části jsou entuziastické a neplacené ilustrované zprávy o zvycích prominentů a o tom, jak pečují o své tělo, které jim získává nové fanoušky, zatímco na reklamních stránkách jsou tak věčné a barvitě fotografie a údaje, že představují ideál

informování, o který se redakční část pouze snaží. Každý film je předfilmem toho dalšího, který však slibuje, že stejná dvojice hrdinů bude mít svatbu pod stejným exotickým sluncem: kdo přijde pozdě, neví, zda se promítá předfilm, nebo již samotný film. Kulturní průmysl má charakter montáže a syntetický, dirigovaný způsob výroby jeho produktů, podobný tovární výrobě nejen ve filmovém studiu, ale i virtuálně při kompilaci laciných biografii, reportážních románů a šlágrů, se sám o sobě blíží reklamě tím, že jednotlivý moment se stává oddělitelným, funkčním a i technicky se odcizuje každé významové souvislosti – je k dispozici účelům mimo dílo. Efekt, trik či izolovaný a opakovatelný výkon odpradávná sloužily jako reklama na vystavované zboží, a dnes se každý velkorozměrný snímek filmové herečky stal reklamou na její jméno, každý šlágr reklamou na svou melodii. Reklama a kulturní průmysl spolu splývají technicky, stejně jako ekonomicky. Zde, stejně jako tam, se na bezpočtu míst objevuje totéž a mechanické opakování stejného kulturního produktu se již neliší od mechanického opakování stejného propagandistického hesla. Zde, stejně jako tam, se kvůli imperativu účinnosti stává technika psychotechnikou, postupem, jak manipulovat s lidmi. Zde, stejně jako tam, je normou to, co je nápadné, a přesto důvěrně známé, lehké, a přesto chytlavé, složité vytvořené, a přesto jednoduché. U obojího je cílem ovládnutí zákazníka, který je zobrazován jako roztěkaná nebo vzpouzející se bytost.

Jazykem, jímž zákazník mluví, sám přispívá svým dílem k reklamnímu charakteru kultury. Čím úplněji totiž jazyk zaniká, tím, že je z něj pouhý nástroj dokonalejší komunikace, čím více se slova ze substantiálních nositelů významu stávají znaky zbavenými všech kvalit, čím čistěji a průhledněji sdělují to, co se míní, tím neproniknutelnějšími se stávají. Demytologizace jazyka, jakožto prvek celého procesu osvícenství, se převrací zpět do magie. Slovo a obsah se od sebe lišily, ale zároveň byly od sebe neoddělitelné. Pojmy jako melancholie, dějiny, ba dokonce život bylo možné rozpoznat ve slově, které je označovalo a uchovávalo. Jeho tvar pojem

zároveň konstituoval i odrážel. Jejich radikální oddělení, které ze zvuku slova činí něco nahodilého a z jeho vztahu k předmětu něco arbitrárního, skoncovává s pověrečným směřováním slova a věci. Vše, co v daném sledu písmen překračuje korelaci k určité události, je zatracováno jako cosi nejasného a jako slovní metafyzika. Tím se však slovo, jemuž je dovoleno už jen označovat, a nikoli něco znamenat, fixuje na určitou věc natolik, že tuhne ve formuli. To postihuje stejnou měrou jazyk i předmět. Místo aby předmět dávalo zkušenostně zakoušet, exponuje jej očištěné slovo jako případ nějakého abstraktního momentu a vše ostatní, co je pod tlakem k neúprosné jasnosti, odstriženo od výrazu, který již neexistuje, se tak vytrácí i z reality. Levé křídlo ve fotbale, černá košile, Hitlerova mládež a podobně už nejsou nic než jména. Jestliže slovo před svou racionalizací rozpoutávalo touhu i lež, pak slovo racionalizované se stalo svěřací kazajkou, a to pro touhu ještě více než pro lež. Slepota a němota dat, na něž pozitivismus redukuje svět, přechází na samotný jazyk, který se omezuje na registraci těchto dat. Samotné jazykové termíny se tak stávají neproniknutelnými; získávají údernou sílu, schopnost přitahovat a odpuzovat a v tomto smyslu se podobají svému extrémnímu protikladu, zaříkávadlům. Opět se spojují s určitými magickými praktikami, když se například jméno primadony ve studiu skládá na základě statistických zkušeností, nebo když se sociální vláda vyhání tabuizovanými jmény jako byrokraté a intelektuálové, nebo když prostoduší lidé používají jména země jako zaklínadla. Jméno obecně, k němuž se především váže magie, dnes prodělává jistou chemickou přeměnu. Proměňuje se ve svévolná označení, s nimiž lze volně nakládat, jejichž účinek nyní sice lze vypočítat, ale která právě proto působí svou bolestnou mocí stejně jako jména archaická. Křestní jména, archaický pozůstatek, se dostala na úroveň doby tím, že se buď stylizovala jako reklamní firemní značky – u filmových hvězd jsou i příjmení křestními jmény –, nebo se kolektivně standardizovala. Proto zní zastarale měšťanské příjmení zdůrazňující příslušnost k určité rodině, které místo aby

bylo značkou zboží, individualizovalo svého nositele vztahem k vlastní prehistorii. U Američanů vzbuzuje zvláštní rozpaky. Aby vyretušovali nemístnou distanci mezi rozdílnými jednotlivci, říkají si Bob a Harry, jako zaměnitelní členové nějakého týmu. Tato praxe degraduje vztahy mezi lidmi na bratrství sportovních fanoušků, které chrání před skutečným bratrstvím. Signifikace jako jediná, sémantikou připouštěná funkce slova, se dovršuje v signálu. Signální charakter signifikace se zesiluje tím, jak roste rychlost, již do běžného oběhu dostávají jazykové modely horních vrstev. Jestliže lidové písně byly právem či neprávem nazývány kulturou horních vrstev ve stadiu úpadku, pak jejich prvky získaly svou populární formu teprve v dlouhém, mnohonásobně zprostředkovaném zkušenostním procesu. K rozšíření populárních songů naproti tomu dochází téměř rychlostí blesku. Americký výraz „fad“ pro epidemicky se šířící módy – rychlost jejich šíření samozřejmě podporuje vysoká koncentrace ekonomických sil – pojmenoval tento fenomén dávno před tím, než totalitární šéfové reklamy začali prosazovat dočasné generální linie kultury. Když se němečtí fašisté jednoho dne rozhodnou, že začnou prosazovat slovo „nesnesitelný“ a budou je opakovat ve svých tlampačích, zítra bude celý národ říkat „nesnesitelný“. Podle téhož vzoru převzaly do svého žargonu výraz „blesková válka“ ty národy, proti kterým ji Němci chtěli vést. Všeobecné opakování názvu nějakého opatření, které se má zavést, činí toto opatření důvěrně známým, jako když značka zboží, o které se začalo mluvit, zvyšovala odbyt v dobách volného trhu. Slepé a rapidně se rozšiřující opakování slov se speciálním určením spojuje reklamu s totalitárním sloganem. Vrstva zkušenosti, která ze slov dělala slova lidí, již je pronášeli, je odstraněna a v překotném osvojování slov nabývá jazyk onoho chladu, který byl až dosud vlastní jen billboardům a anoncím v novinách. Jsou to do nekonečna užívaná slova a slovní obraty, jimž se buď vůbec nerozumí, nebo se jejich užívání řídí tím, s jakými reflexy jsou spojovány, stejně jako obchodní značky, které se nakonec tím více propojují s příslušným zbožím, čím méně lze rozpoznat jejich

jazykový smysl. Ministr lidové osvěty řeční o dynamických silách, aniž ví, co to je, šlágry stále dokola zpívají o *réverie*⁹ a rapsodii a jejich popularita se zakládá právě na magii nesrozumitelného, která probouzí rozechvění z dotyku vyššího života.

Jiným stereotypům, jako je například *memory*, se do jisté míry rozumí, ale vzdalují se zkušenosti, která by jim mohla dát obsah. V mluvené řeči se objevují jako enklávy. V německém rozhlasě Flesche a Hitlera se dají rozpoznat v afektované spisovné němčině hlasatele, který národu říká „Na slyšenou“ nebo „Zde mluví Hitlerova mládež“, a dokonce „vůdce“ s intonací, jakou mají miliony. V takových obrazech je přetnuto poslední pouto mezi sedimentovanou zkušeností a jazykem, které ještě v 19. století působilo v dialektu a mělo smiřující účinek. Redaktorovi, který to se svou jazykovou pružností dotáhl na jazykového arbitra, proto německé výrazy tuhnou pod rukama a stávají se z nich cizí slova. Na každém slově lze rozpoznat, nakolik je postiženo fašistickou národní pospolitostí. Tento jazyk se však pomalu stal jazykem univerzálním, totalitárním. Ve slovech lze už jen stěží zaslechnout násilí, které zakusila. Rozhlasový hlasatel nepovažuje za nutné mluvit strojeně; byl by dokonce znemožněn, kdyby se jeho hlasová modulace lišila od hlasové modulace příslušné skupiny posluchačů. Proto se neustále zvětšuje tlak na to, aby jazyk a gesta posluchačů a diváků byly utvářeny schémata kulturního průmyslu, až do nuancí, k nimž dosud nedospěly žádné experimentální metody. Kulturní průmysl dnes převzal civilizační dědictví průkopnické a podnikatelské demokracie, jejíž smysl pro duchovní odchylky také nebyl zrovna jemný. Všichni jsou svobodní, mohou tančit a bavit se, stejně jako jsou po historické neutralizaci náboženství svobodní v tom, že mohou vstoupit do jedné z mnoha sekt. Nicméně svoboda volby ideologie, která stále odráží ekonomický tlak, se všude ukazuje jako svoboda ke stále stejnému. Způsob, jímž dívka přijímá a absolvuje milostnou schůzku, intonace

9 ——— Snění. Pozn. překl.

v telefonu a v těch nejintimnějších situacích, volba slov v rozhovoru, ba celý vnitřní život rozčleněný podle vzoru již devalvované hlubinné psychologie, to vše svědčí o tom, že člověk se snaží udělat ze sebe vhodný aparát, který až do pudové vrstvy odpovídá modelu prezentovanému kulturním průmyslem. Ty nejintimnější reakce lidí se vůči nim samým zvěcnily do té míry, že idea něčeho, čím se vyznačují pouze oni, přetrvává pouze ve svém krajně abstraktním pojmu: *personality* pro ně sotva znamená něco jiného než oslnivě bílé zuby a osvobození od potu v podpaží a od emocí. Triumfem reklamy v kulturním průmyslu je vynucená mimesis, při níž se konzumenti připodobňují kulturnímu zboží, jehož charakter prohlédli.

Překlad Michael Hauser a Milan Váňa

Přeloženo z: Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max.
Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug. In: Tíž.
Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2006. [1. vydání: New York: Social Studies Association, 1944.] Česky in: Tíž. *Dialektika osvícenství: Filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

© Fischer Verlag GmbH

© OIKOYMENH

Doslov——Adorno
a Horkheimer, kulturní
průmysl a frankfurtská
škola

Theodor W. Adorno (1903–1969) a Max Horkheimer (1895–1973) jsou čelnými představiteli myšlenkového proudu zvaného frankfurtská škola, případně kritická teorie (jak tento způsob analýzy pojmenoval sám Horkheimer v roce 1937). Frankfurtská škola od třicátých let minulého století zhruba až do šedesátých let představovala v rámci své tzv. první generace jeden z nejradikálnějších, intelektuálně nejvíc sofistikovaných a zároveň provokativních směrů uvažování díky své zdrcující kritice veškerých totalitních politických a myšlenkových systémů. Pod ně frankfurtská škola zahrnovala nejen například fašismus, ale také tehdejší liberální západní kapitalistické společnosti, osvícenské dědictví zakořeněné v pojmech pokroku a rozumu anebo třeba masovou kulturu, napomáhající obecnému šíření nesvobody prostřednictvím stereotypizace a falešného smíření s realitou. Právě otázka svobody je pro členy frankfurtské školy, přes velkou rozdílnost jejich odborných specializací, spojujícím článkem – jejich psaní je vedeno étosem boje za osvobození se zpod manipulujících, autoritářských systémů, do nichž civilizace postupně upadla.

Nezávislost – finanční, politická a akademická – byla přitom zásadní podmínkou i samotného vzniku a následného fungování frankfurtské školy. Na začátku dvacátých let se ve Frankfurtu zformovala marxisticky orientovaná skupina vědců, kteří chtěli svoje bádání zaměřit na různé sociální otázky, a to aniž by se museli omezovat tehdejším univerzitním provozem, který nebyl nakloněn ani radikálním marxistickým analýzám, ani interdisciplinárnímu výzkumu, o nějž měli zájem. Díky bohatému, levicově smýšlejícímu synovi obchodníka s obilím, Felixi Weilovi, se podařilo jejich sen o nezávislé výzkumné instituci uskutečnit – v roce 1923 byl ve Frankfurtu založen Institut pro sociální výzkum, jenž díky mnohaletému štědrému financování ze strany Weila mohl nabídnout výjimečně otevřené a svobodné badatelské zázemí početné skupině vědců. Pro institut bylo od počátku charakteristické interdisciplinární zkoumání sociální reality. Jednotliví badatelé zkoumali a propojovali různé oblasti: filozofii, ekonomii, historii,

sociologii, politologii, estetiku, od třicátých let pak také psychoanalýzu. V počáteční fázi byla nicméně „politika“ institutu víceméně ortodoxně marxistická, slavnější, více „kritická“ éra frankfurtské školy nastupuje až s jistým omlazením a myšlenkovým posunem, který s sebou v roce 1931 přináší nový, v té době pětatřicetiletý ředitel institutu Max Horkheimer.

Horkheimer kolem sebe soustředil badatele, kteří byli pro následující rozvoj frankfurtské školy klíčoví – patřili mezi ně Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Friedrich Pollock či Leo Löwenthal; do okruhu s institutem spřízněných myslitelů pak můžeme zařadit například Waltera Benjamina nebo Siegfrieda Kracauera. Dalším důležitým krokem, který Horkheimer podnikl, a zachránil tak institut před zánikem, bylo, že velmi dobře odhadl politickou situaci: pro levicový, společnost kritizující institut, jehož členové byli z velké části Židé, začalo být setrvání v Německu nebezpečné, a proto Horkheimer dojednal jeho přesídlení do Ženevy v roce 1933; o dva roky později se pak institut přesunul do USA na Kolumbijskou univerzitu. Všem členům institutu (s výjimkou Karla Wittfogela) se tak podařilo před nacistickým režimem včas utéct do ciziny, kde navíc mohli nadále pokračovat ve výzkumu. Třetí podstatná změna, ke které v rámci frankfurtské školy pod Horkheimerovým vlivem ve třicátých letech došlo, byl obrat k výrazně esejistickému, někdy až aforistickému psaní, vzdorujícímu už samotnou svou formou jakékoli totalizující (a tudíž podle nich nutně nepravdivé) systematizaci (vedle rozvíjení esejistického myšlení nicméně v institutu probíhala nadále i více tradiční empirická a odborná bádání). Opuštěna je striktní marxistická doktrína ve prospěch komplikovanější myšlenkové metody, jež z marxismu čerpá už jen některé aspekty (např. téma zvěčnění a odcizení člověka), ale jeho jiné prvky naopak kritizuje (mj. představu o zákonitém vývoji dějin nebo utopickou víru v emancipační roli proletariátu). Takto přepracovaný marxismus je pak propojován s dalšími myšlenkovými vlivy – vedle psychoanalýzy jde především o dialektické myšlení Hegela a některé momenty

z děl např. Friedricha Nietzscheho, Immanuela Kanta či Maxe Webera. Oproti předchozí etapě práce institutu se velká pozornost jeho členů ve třicátých letech soustředí na analýzu (masové) kultury jako místa nejsilnějšího projevování ideologií, což je další novátorský prvek ve srovnání s tradičním marxismem. Ve svých textech nicméně pokrývají i tak nadále velmi širokou oblast témat – sociologii hudby a literatury, filozofické úvahy o dialektice a metodách vědeckého zkoumání, výzkumy autoritářství v rodině anebo autoritářské osobnosti, příčiny zrodu a systém fungování antisemitismu, fašismu atp.

Samotné myšlení frankfurtské školy, respektive konkrétně Adorna a Horkheimera, si alespoň lehce přiblížme skrze dva pojmy: iracionální racionalitu osvícenství a kulturní průmysl. Adorno s Horkheimerem na jednu stranu uznávají význam osvícenství jako snahy rozložit všechny dosavadní mýty a osvobodit myšlení, a věří v sílu rozumu jako jediné cesty kritického průzkumu reality. Na druhou stranu ale neúprosně odhalují, jak osvícenství navzdory svému důrazu na pokrok, vědu a rozum zdegenerovalo do nového druhu totalitního myšlení, stala se z něj destruktivní síla, která se snaží vše klasifikovat, popsat a ovládnout. „Myšlení má své kořeny v procesu osvobození z děsivé přírody, která je na konci zcela podrobena,“ píšou.¹⁰ Podmaněna není jen příroda, ale i samotný člověk, jehož individualita mizí ve zracionalizovaném systému společnosti, kde je vše pečlivě řízeno a kontrolováno, od rodiny, přes školství a práci až po zábavu: „...ideálem je systém, z něhož vyplývá vše a každý.“¹¹ Individualita jednotlivce a jeho svoboda jsou v takovém systému ničeny, myšlení samotné i člověk jsou zvěcněni a stávají se pouhým nástrojem: „Lidé museli sami na sobě provést hrozné věci, než byl vytvořen subjekt, identický, účelově zaměřený mužský charakter člověka.“¹² Tato excesivní a totalizující racionalita je proto podle Adorna s Horkheimerem paradoxně iracionální, projevuje se v ní barbarství, kterému chtěla původně čelit a které v rozbujelé formě nacházíme nejen ve fašismu, ale i v tzv. demokratických a liberálních společnostech.

Kulturní průmysl je sousloví, jež v hutné formě upozorňuje na zásadní proměnu, jíž prošlo umění a kultura obecně v 19. a 20. století ve chvíli, kdy kulturní artefakty začaly být vyráběny masově pomocí technických prostředků, tedy kdy vznikl celý mohutný průmysl, jenž vyrábí umění jako stereotypizované produkty určené pro masy. Takto vznikající kultura podle Adorna a Horkheimera upadá do nekvalitní, uniformní zábavy, radikálně se snižuje laťka náročnosti zážitků, jimž chybí vytríbenost a komplikovanost. Co je ale horší: takto vyrobená díla fungují různými ideologickými způsoby na své publikum, pokračují ve výše zmíněném procesu totalizující racionalizace společnosti. Masovému publiku přinášejí film, rozhlas, populární hudba apod. falešné smíření s realitou, smiřují jej s tím, že úspěch ve společnosti je jen věcí náhody, šťastného osudu, který se může usmát na každého, a zabraňují tak jakékoli myšlence na odpor a případnou změnu stavu světa.

Navzdory sofistikovanosti a myšlenkové komplexnosti kritické teorie je možno vznést vůči ní i určité námitky. Za prvé jsou názory jejích členů vesměs velice pesimistické, v rámci své kritiky společnosti nenabízejí žádné schůdné východisko, jak daný stav změnit. Za druhé výzkumy, které institut prováděl, se sice snaží kombinovat empirické a teoretické hledisko, v mnoha analýzách ale dochází přesto až k přílišnému zobecňování. Adornova a Horkheimerova kritika osvícenského myšlení tak například nevysvětluje, proč v některých zemích ona racionalita zdegenerovala až ve fašistickou politiku a jiné společnosti se byly schopny takového vývoje vyvarovat. Za třetí je pak kritické teorii často vytýkána elitářská pozice, kdy badatelé, sami vyznávající tzv. vysoké umění, kritizují s pohrdáním umění pro masy. Samo slovo masa, které používají, jako by shrnovalo jejich přístup: individuální diváky

10 — Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 109.

11 — *Tamtéž*, s. 20.

12 — *Tamtéž*, s. 44.

implicitně nahlíží jako jakousi jednolitou, nemyslící, ovladatelnou hmotu. Proti takovému přístupu se staví leckteré pozdější vědecké směry jako např. kulturní studia (viz texty Janice A. Radwayové či Pierra Bourdieua v tomto sborníku na s. 404 a 500). Na druhou stranu ale dialekticky poznamenejme, že právě odvaha k obecnému, teoretickému uvažování o základních konstitutivních rysech reality, stejně jako nekompromisně kritické, záměrně *nesmířené* názory na společnost, jsou tím, v čem je frankfurtská škola dodnes inspirativní pro leckteré badatele a čtenáře.

-hb-

Doporučená četba:

- — Adorno, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.
- — Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- — Harrington, Austin. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál, 2006.
- — Hauser, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005.
- — Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- — Kellner, Douglas. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*. Baltimore, Cambridge: Johns Hopkins University Press, 1989.
- — Marcuse, Herbert. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Praha: Naše vojsko, 1991.

Maurice Merleau-Ponty
——— Oko a duch

Ediční poznámka: Text jsme zkrátili přibližně o pětinu. Byla vypuštěna bližší polemika s karteziánstvím a některé postřehy o vztahu fotografie a výtvarného umění, výpustkám se věnuje i následný doslov.

„To, co se vám pokouším tlumočit, je neobyčejně tajemné a nerozluštitelně spjato se samými kořeny bytí i s nepostižitelným zdrojem pocitů.“

J. Gasquet, *Cézanne*

1.

Věda manipuluje věcmi, ale odmítá v nich pobývat. Vytváří si z nich vnitřní modely a tím, že na základě těchto indicií a proměnných provádí transformace, slučitelné s jejich výměrem, stále víc a více se vzdaluje současnému světu. Věda je a vždycky byla podivuhodně aktivním, důmyslným a nenuceným myšlením, oním zaujetím zkoumat každé jsoucno jako „předmět obecně“, jako by pro nás nebylo ničím a zároveň jako by bylo předurčeno pro naše duchaplné konstrukce.

Klasická věda si však uchovala pocit neproniknutelnosti světa, k němuž se nicméně chtěla dostat svými konstrukcemi, a proto se domnívala, že pro své operace musí nalézt transcendentní nebo transcendentální základ. Dnešek – nikoli věda, nýbrž dosti rozšířená filozofie věd – se vyznačuje zcela novým rysem v tom, že konstruktivní praxe je považována za autonomní, a tak i vystupuje, kdežto myšlení je záměrně omezeno na souhrn vynalezených technik k zvýšení chápavosti nebo získání výhod. Myslet značí zkoušet, provádět a měnit s jedinou výhradou experimentální kontroly, kde zasahují jen vysoce „opracované“ fenomény, jež naše přístroje spíše produkují, než by je registrovaly.

Odtud nejrozmanitější druhy bludných pokusů. Ještě nikdy nebyla věda tak citlivá na intelektuální metody, jak je tomu právě dnes. Má-li některý model úspěch v určité řadě problémů, zkouší ho věda všude.

Dnešní embryologie a biologie se vyznačují přemírou takových *gradientů*, které nedovedeme správně odlišit od toho, co klasikové nazývali řádem nebo totalitou, i když tato otázka není a nesmí být položena. Gradient je síť hozená do moře, aniž víme, co vyloví. Můžeme ho nazvat i útlou ratolestí, na níž dojde k nečekaným krystalizacím. Taková operační svoboda má zajisté naději překonat mnoho marných dilemat za předpokladu, že čas od času provedeme důkladnou revizi a prozkoumáme, proč nástroj dobře funguje v jedné oblasti a ztroskotává jinde, aby tato proměnlivá věda pochopila sebe sama a považovala se za konstrukci vybudovanou na základech hrubého daného světa, aniž pro slepé operace uplatňuje konstituující hodnotu, jakou mohly mít „pojmy o přírodě“ v idealistické filozofii. Vysvětlovat, že svět je podle jmenovitého výměru předmětem „X“ našich operací, by znamenalo zabsolutňovat gnozeologickou situaci vědce, jako kdyby všechno to, co bylo nebo je, bylo tu jen proto, aby vstoupilo do vědcovy laboratoře. „Operační“ myšlení se stává druhem absolutního artificialismu, jak je to zřejmé v kybernetické ideologii, v níž lidské výtvořiny jsou odvozovány z přirozeného procesu informací, avšak proces sám je koncipován podle vzoru lidských strojů. Zabývá-li se tento druh myšlení člověkem a dějinami, a jestliže ignorováním toho, co o nich víme z živého styku a stanoviska, se snaží na základě některých abstraktních indicií o jejich konstrukci, jak to ve Spojených státech učinila psychoanalýza a dekadentní kulturalismus, kde se člověk opravdu stává *manipulandum*, za jaké se sám považuje, tu se ocitáme v režimu kultury, kde již neexistuje ani pravda, ani lež na úrovni člověka a dějin, a dostáváme se do takového spánku či mučivého snu, z nichž už nic by ho nedokázalo probudit. Vědecké myšlení – myšlení z ptačí perspektivy, myšlení o obecných předmětech – musí se vrátit ke svému východisku, k dané výchozí situaci, k půdě smyslového a opracovávaného světa, s nímž v každodenním životě přichází do styku naše tělo, konkrétní živoucí tělo, jež nazývám svým tělem a jež pod všemi mými slovy a činy stojí na mlčenlivé stráž; živoucí tělo nemá nic

společného s oním „možným“ tělem, o němž je dovoleno tvrdit, že je strojem na informace. Je třeba, aby se s mým tělem probudila *těla přidružená*, „druzí“, kteří nejsou mými stejnorodými exempláři, jak tvrdí zoologie, nýbrž jsou v důvěrném styku se mnou a já jsem v nejtěsnějším styku s nimi a společně hledáme jediné přítomné živoucí Bytí, jak živočich nikdy nevyhledává jiné téhož druhu, z téhož území nebo prostředí. Jaré a improvizátorské myšlení vědy se v této primordiální historicitě naučí věnovat se věcem samým i sobě samému: stane se opět filozofií...

Umění a hlavně malířství čerpají totiž z tohoto zdroje hrubého smyslu, o němž aktivismus nechce nic vědět. Umění a zejména malířství jsou dokonce jedinými, jež tak činí s naprostou bezelstností. Po spisovateli a filozofu požadujeme radu nebo mínění, ale nepřipouštíme, aby byli nerozhodní, chceme, aby zaujali jednoznačné stanovisko a nevyhýbali se povinností mluvícího člověka. Hudba naopak je příliš daleko od světa a od sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovala něco jiného než jen náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst, výbuchy a víření. Jedině malíř má právo hledět na všechny věci, aniž je povinen je hodnotit. Dalo by se říci, že pravidla poznání a aktivity ztrácejí u malíře účinnost. Politické režimy, které přibíjejí na pranýř „úpadkové“ malířství, málokdy ničí obrazy, nýbrž je uchovávají. Ve vyčkávavém „nikdy se neví“ je málem obsaženo uznání i úniková výčitka, které jsou však jen zřídka adresovány samému malíři. Nikdo nevyčítá Cézannovi, že se skrýval v Estaque během války roku 1870, a naopak každý s náležitou úctou cituje jeho slova „život je děsná věc“. Naproti tomu každý student – od Nietzscheových dob – by ihned zavrhl filozofii, kdyby se o ní řeklo, že nás nedovede poučit o tom, jak se stát velkým člověkem ještě za života. Jako kdyby malířova práce měla v sobě naléhavost, která překračuje jakoukoli jinou naléhavost. V životě může být malíř silákem nebo slabochem, ale v prožitku světa je nesporně suverénní, nemaje jinou „techniku“, než je technika, kterou si vytvářejí jeho oči silou pohledu a ruce ustavičným malováním, chtěje z tohoto světa s břesknými skandály

a slavnými činy dějin vytěžit s vášnivou zaujatostí *obrazy*, které pramálo připojí k lidským hněvům či nadějím a nikdo si toho ani nevšimne. Jaká je ta skrytá věda, kterou vládne nebo kterou hledá? Co je to za dimenzi, jejíž pomocí chce van Gogh jít „ještě dál“? Co je fundamentální osnovou malířství a snad i veškeré kultury?

2.

Malíř „přináší své tělo“, říká Valéry. Opravdu si nelze představit, jak by Duch mohl malovat. Malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu. Abychom pochopili toto předpodstatnění, je nutno opět nalézt činné, operující, živoucí tělo, jež není kouskem prostoru ani svazkem funkcí, nýbrž spleť vidění a pohybu.

Stačí uvidět věc, abych k ní mohl přistoupit a uchopit ji, i když nevím, co se všechno odehrává v mém nervovém ústrojí. Moje mobilní tělo patří k viditelnému světu jako jeho část, takže je dovedu řídit ve viditelnou kterýmukoli směrem. Je však rovněž pravda, že vidění je spjata s pohybem. Vidíme jen to, co pozorujeme. Co bychom viděli bez jakéhokoli pohybu očí? A nezakalil by jejich pohyb věci, kdyby on sám byl reflexem nebo byl slepý, kdyby neměl své antény a svou jasnoživost, kdyby vidění v něm nepředcházelo? Veškerá moje prostorová přemístění zásadně figurují v koutku mé krajiny a jsou přenášena na mapu viditelná. Vše, co vidím, je zásadně v mém dosahu nebo alespoň na dosah mého pohledu upřeného na mapu toho, „co mohu“. Obě tyto mapy jsou kompletní. Viditelný svět a svět hybných projektů jsou totální částí téhož Bytí.

Toto zvláštní přesahování, na něž se dosti zapomíná, brání pochopit vidění jako myšlenkovou operaci, jež by v duchu vybudovala obraz nebo představu světa, svět imanence a ideality. Vidoucí, pohroužený sám svým tělem do viditelná a sám viditelný, neosvojuje si to, co vidí: jen se tomu svým pohledem přibližuje a otvírá okno do světa. Tento svět, jehož je částí, není z jeho hlediska

světem o sobě nebo materií. Můj pohyb není rozhodnutím ducha, není absolutním úkonem, který by z hloubi subjektivního ústraní nedekretoval nějakou změnu místa zázračně uskutečněnou v prostoru. Je to přirozený sled a uzrání vidění. Říkám o určité věci, že je uváděna do pohybu, avšak moje tělo se samo pohybuje a můj pohyb se jen rozvíjí. Tělo nevězí v nevědomosti o sobě, není slepé vůči sobě, nýbrž vyzařuje určité „já“.

Záhada tkví v tom, že moje tělo je současně vidoucí i viditelné. Ten, kdo pozoruje všechny věci, dovede pozorovat i sebe sama a v tom, co vidí, může pak poznat „druhou stránku“ své vidoucí mohutnosti. Vidí se jako vidoucí, dotýká se jako dotýkající, je viditelný a smyslově vnímatelný sobě samému. Je to konkrétní já, jež je sebou samým nikoli svou průzračností jako myšlení, které dovede myslet o čemkoli jen jeho osvojováním, jeho konstituováním, jeho přetvářením v myšlenku, nýbrž je to já v důsledku konfuze, narcismu, inherentního sepětí vidoucího a viděného, dotýkajícího se a dotýkaného, cítícího a pocíťovaného – tedy já uprostřed věcí, já s tváří i zády, s minulostí i budoucností...

Tento první paradox je jen zřídlem dalších. Moje viditelné a pohyblivé tělo je mezi věcmi, je jednou z nich jako část tkaniva světa a jeho soudržnost je soudržností věcí. Poněvadž se však mé tělo pohybuje a vidí, udržuje věci kolem sebe v kruhu, takže se jeví jako jeho doplněk nebo prodloužení, prostupují jeho tělesností a tvoří část jeho vyčerpávajícího výměru. Svět je proto utvářen z látky samého těla. Tyto zvraty a antinomie jsou jen rozličné vyjadřovací způsoby faktu, že vidění se uskutečňuje uprostřed věcí: tam, kde viditelné začne vidět, stává se viditelným pro sebe a viděním všech věcí, tam, kde přetrvává nerozlučná jednota cítícího a pocíťovaného jako mateřská voda v krystalu.

Tato niternost nepředchází hmotnému uspořádání lidského těla a ani z něho nijak nevyplývá. Kdyby byly naše oči utvářeny takovým způsobem, že by se žádná partie našeho těla nedostala do našeho pohledu, nebo kdybychom se nějakým škodolibým zásahem mohli sice dotýkat věcí svými rukama, ale nemohli

bychom se dotknout svého vlastního těla, nebo kdybychom měli postranní oči, jaké mají někteří živočichové bez schopnosti vyrovnávat vizuální pole, pak by takové skoro adamovské tělo, jež by se neodráželo, jež by nepocívalo sebe samo, nebylo vlastně docela tělem, tělovostí, nebylo by ani tělem člověka, takže by pak nebylo ani lidstva. Lidstvo však není produktem, který vznikl jako účinek našich kloubů a umístění našich očí (a tím méně jako následek existujících zrcadel, jejichž zásluhou můžeme vidět celé své tělo). Všechny tyto a podobné nahodilosti, bez nichž by nebylo člověka, nezpůsobují svým pouhým součtem, že existuje byt i jediný člověk. Oživení těla nenastává sestavením jedné jeho části k druhé, ani ostatně pádem do automatu ducha, který by přicházel odjinud, neboť by to navíc předpokládalo, že tělo samo je bez nitra a bez svého „já“. Lidské tělo je tu tehdy, jakmile mezi vidoucím a viděným, mezi dotýkajícím se a dotýkaným, mezi jedním a druhým okem, mezi rukou a rukou se vytvoří zvláštní kontakt, zažehne se jiskérka mezi cítícím a pocívaným a rozhoří se v oheň, který přestane hořet teprve tehdy, až nějaká tělesná příhoda uhasí to, co by nedokázala žádná jiná událost..

Jakmile je však dána tato zvláštní soustava výměn, objeví se s ní i všechny problémy malířství. Ilustrují záhadu těla a ta je ospravedlňuje. Poněvadž věci a mé tělo jsou vytvořeny ze stejné látky, je třeba, aby k jejímu vidění docházelo určitým způsobem právě v nich, nebo se jejich zjevná viditelnost násobí ještě skrytou viditelností. „Příroda je v nitru,“ říká Cézanne. Kvalita, světlo, barva, hloubka, jež jsou tam, před námi, jsou tu jen proto, že vyvolávají ozvěnu v našem těle, protože je přijímá. Proč by tento niterný ekvivalent, toto tělesné zpodobení své přítomnosti, jež ve mně vyvolávají věci, nemohly rovněž zanechat ve mně po sobě ještě viditelnou šlépěj, na níž by docela jiný pohled našel motivy pro své obzírání světa? Tu se nám objevuje viditelnost v druhé mocnině, jako tělesná esence nebo zpodobení prvního viditelného. Nejde tu o zeslabeného dvojníka, o šalbu, ani o jinou věc. Zvířata namalovaná na stěně v Lascaux nejsou tam jen tak, jak je tam trhlina

nebo vrstva vápna. Nejsou rovněž *jinde*. Zachycené na hmotě stěny, jíž dovedně využívají, vyzařují kolem ní hned trochu vpředu, hned trochu vzadu, aniž kdy přetrhnou své nepostižitelné připoutání. Byl bych na velkých rozpacích, kdybych měl říci, *kde* je vlastně obraz, který pozoruji. Vždyť já ho nepozoruji tak, jak pozorujeme věc, neupírám naň oči na jeho stanovišti, nýbrž můj pohled bloudí v něm, jako by těkal v nimbu Bytí, a spíše na základě něho a s ním vidím, než abych ho viděl.

Slůvko „zobrazení“ má špatnou pověst, neboť kresba byla naivně považována za obtisk, kopii, druhou věc. I duševní obraz byl takovou kresbou v naší soukromé veteši. Není-li však zobrazení opravdu nic takového, nepatří ani kresba, ani obraz mezi věci (*en soi*). Jsou nitrem vnějšku a vnějškem nitra, umožněných duplicitou cítění, bez nichž by nebylo možno nikdy pochopit skoro-přítomnost a důvěrně blízkou viditelnost, jimiž se vyznačuje celý problém imaginárna. Obraz nebo mimika herce nejsou pomůckami, jež bych si vypůjčoval ze skutečného světa, abych si jejich pomocí ověřoval prozaické věci v jejich nepřítomnosti. Imaginárno je mnohem blíže a mnohem dále od reálné skutečnosti. Je jí mnohem blíže, protože imaginárno je diagram jejího života v mém těle, její dužinou nebo jejím tělesným rubem poprvé vystaveným pohledům; v tomto smyslu říká s důrazem Giacometti:

„Z celého malířství mne zajímá podoba, totiž to, co je podobou pro mne a co mi poněkud odkrývá vnější svět.“⁴¹ Mnohem dále od reálné skutečnosti je imaginárno proto, že obraz je obdobou jen na základě těla, jež neposkytuje příležitost znovu promyslet základní vztahy věcí duchu, ale pohledu, aby stopy vnitřního vidění spojil s viděním, které niterně okrašluje imaginární stavbu reálna. Bylo by tedy možno říci, že existuje pohled zvnitřku, jakési třetí oko, jež vidí obrazy na plátnech i mentální obrazy, obdobně jak se mluvilo o třetím uchu, zachycujícím poselství zvnějšku pomocí šumu, který v nás vyvolávají? K čemu by to bylo, vždyť jádro celé věci je v tom, abychom pochopili, že naše tělesné oči jsou něčím mnohem víc než přijímači světla, barev a čar; jsou to počítače

světa, nadané schopností vidět, jako je inspirovaný člověk obdařen jazykovými schopnostmi. Takovou schopnost lze zajisté získat cvikem, avšak malíř se nenaučí vidět za pouhých několik měsíců, ani neovládne tuto schopnost v samotě. Celá otázka je položena jinak, ať už malířovo vidění uzrálo v raném dětství nebo dosti pozdě, ať je spontánní nebo formované v muzeích, vždycky se učí jen tím, že něco vidí a učí se jen samo o sobě. Oko vidí svět, vidí, co chybí světu, aby byl obrazem, vidí, co chybí obrazu, aby byl sám sebou, a na své paletě vidí barvu, na níž obraz čeká, na hotovém obraze vidí, jak jsou všechny tyto mezery zaplněny, a na obrazech jiných malířů vidí jiné odpovědi na jiné nedostatky. Nelze již vytvořit omezený soupis viditelná, právě tak jako možného použití jazyka nebo alespoň jeho slovníku či jeho vazeb. Oko je nástroj hýbající se sám od sebe, prostředek vynalézající pro sebe své cíle; je to, co bylo vzrušeno určitým dotykem světa a svůj zážitek vrací viditelnou stopami, jež zanechává tužka. Malířství neoslavuje žádnou jinou záhadu než právě záhadu viditelnosti, ať už se zrodilo v kterékoli civilizaci, v jakékoli víře, z jakýchkoli motivů, z jakýchkoli myšlenek, ať se obklopuje jakýmikoli obřady, nechť je zdánlivě zasvěceno čemukoli jinému, ať jde o čisté nebo nečisté, figurativní či nefigurativní, malby v Lascaux nebo dnešní.

Co tu říkáme, je možno shrnout ve zdánlivě banální samozřejmost, že malířovým světem je viditelný svět, jen viditelná, téměř bláznivý a pošetilý svět, protože je kompletní, ačkoli je jen dílčí. Malířství probouzí a vyhrocuje do nejprudší intenzity delirium, jež je samým viděním, neboť vidět znamená *mít v odstupu*, a malířství rozšiřuje tento rys na všechny aspekty Bytí, které se musejí nějakým způsobem stát viditelnými, aby se jich malíř mohl zmocnit. Když mladý Berenson v souvislosti s italským malířstvím mluvil o evokaci hmatových hodnot, nemohl se už více zmýlit: malířství neevokuje nic a zejména neevokuje něco, co by se dalo nahmatat. Dělá něco docela jiného, ba skoro pravý opak: malířství propůjčuje

1 ——— Charbonnier, Georges. *Le Monologue du peintre*. Paris: R. Julliard, 1959, s. 172.

viditelnou existenci tomu, co laické vidění považuje za neviditelné, a ukazuje, že nepotřebujeme žádný „muskulární smysl“ k představě o objemovosti světa. Intenzivní a dravé vidění proniká za „vizuální danosti“ ke tkanivu Bytí, jehož diskrétní smyslová poselství jsou jen interpunkcemi nebo cézurami, a kde bydlí oko tak, jako člověk bydlí ve svém domě.

Zůstaňme ve sféře viditelná v užším a všedním smyslu: jakýkoli malíř *při malování* praktikuje magickou teorii vidění. Je mu třeba připustit, že věci jím procházejí nebo – v souladu s Malebranchovým sarkastickým dilematem – že duch vystupuje z očí a jde na procházku do věcí, protože neustále zaměřuje své vidění na ně. (Nenastane žádná změna, nemaluje-li malíř podle motivu: vždycky maluje jen proto, poněvadž uviděl a poněvadž svět do něho alespoň jednou vepsal šifry viditelná.) Musí zajisté přiznat to, co už řekl jeden filozof, že totiž vidění je zrcadlo nebo koncentrace vesmíru, nebo, jak praví jiný, že ἴδιος κόσμος (*idios kosmos*) otvírá jím okno na κοινος κόσμος (*koinos kosmos*)² a posléze, že táž věc je tam v lůně světa a tady v lůně vidění, táž nebo – chcete-li – podobná věc, ale podle účinné podobnosti, jež je příbuzenstvím, genezí a metamorfózou bytí v jeho vidění. Je to právě sama hora, která se odtamtud nechává vidět malíři, a je to právě ta hora, které se malíř dotazuje svým pohledem.

Co na ní vlastně malíř žádá? Aby odhalila alespoň viditelné rysy, jimiž je utvářena v horu před našima očima. Světlo, osvětlení, stíny, odlesky, barva, všechny tyto objekty výzkumu nejsou zcela reálná jsoucna: mají – jako preludy – pouze vizuální existenci. Jsou jen na prahu všedního vidění a obecně nejsou viděna. Malířův pohled se jich táže, co podnikají, aby se tu najednou objevilo něco, i tahle věc k sestavení talismanu světa a k tomu, abychom uzřeli viditelné. Ruka namířená k nám v *Noční hlídce* je tu opravdu v okamžiku, kdy nám ji její stín na kapitánově těle představuje simultánně z profilu. Při zkřížení dvou nesouměřitelných pohledů, jež jsou nicméně současné a vedle sebe, je tu prostor, který zaujímá kapitán. V této hře stínů a všech s nimi

spjatých polostínů byli všichni muži, mající oči, jednou svědky. Tato hra jim umožnila vidět věci i prostor. Působila však u nich bez nich, skryla se, aby ukázala danou věc. Abychom ji uviděli, nesměli jsme vidět hru. Viditelnost v laickém smyslu zapomíná na své premisy a spočívá na úplné viditelnosti, již je nutno obnovit, protože uvolní skryté přeludy. Moderní doba, jak známo, osvobodila mnoho jiných fantomů a připojila nejednu hluchou tóninu k oficiální škále našich prostředků, jejichž pomocí vidíme. Veškeré dotazy, které adresujeme malířství, míří však vždycky k oné skryté a horečné genezi věcí v našem těle.

Nejde tedy nikterak o otázku položenou tím, kdo zná, tomu, kdo nezná, tedy o otázku, jakou mohou klást učitelé. Jde o otázku, kterou ten, kdo nezná, klade vidění, jež plně zná, že my nezpůsobujeme to, co se v nás odehrává. Max Ernst (a surrealismus) oprávněně říká: „Jako je úlohou básníka – od slavného Dopisu vidoucího – psát, co mu diktuje to, co se v něm myslí a co se v něm vyslovuje, stejně tak je úlohou malíře vyloupnout a promítnout to, co se v něm vidí.“³

Malíř žije v okouzlení. Má dojem, že jeho nejosobitější činy – jeho gesta i čáry, jichž jedině on je schopen a jež jsou pro jiné lidi zjevením, protože nepocítují tytéž nedostatky jako on – vyvěrají z věcí samých, jako kresba ze souhvězdí. Mezi malířem a viditelnem jsou role nevyhnutelně převrácené. Proto tolik malířů tvrdilo, že je věci pozorují. André Marchand – po Kleovi – řekl: „V lese jsem mnohokrát cítil, že to nejsem já, kdo pozoruje les. Některé dny jsem měl pocit, že stromy na mne hledí a ke mně mluví (...) A já jsem byl mezi nimi a naslouchal jim (...) Myslím, že malíř musí být vesmírem proniknut, a nikoliv jej chtít proniknout. Očekávám, že budu vnitřně zaplaven a zasypán. Maluji možná proto, abych vytryskl.“⁴

Čemu se říká inspirace, mělo by být přijímáno do písmene: opravdu existuje vdechování (tj. inspirace) a vydechování Bytí,

2 — Soukromý a veřejný (sdílený) svět. Pozn. red.

3 — *Tamtéž*, s. 34.

4 — *Tamtéž*, s. 143–145.

existuje dýchání v Bytí, aktivita a pasivita, jež jsou tak nesnadno rozlišitelné, že je těžko říci, kdo vidí a kdo je viděn, kdo maluje a kdo je malován. Říká se, že člověk se rodí v tom okamžiku, kdy to, co bylo v lůně mateřského těla jen virtuálním viditelnem, se stává najednou viditelnem pro nás i pro sebe samo. Malířovo vidění je nepřetržitým rozením.

V obrazech samých by bylo možno hledat vyjádřenou filozofii vidění a jakousi jeho ikonografii. Není náhodou, že v holandském malířství (a zdaleka nejenom v něm) nalézáme tak často prázdný interiér „zkoumaný“ „kulatým okem zrcadla“.⁵

Tento předlidský pohled je symbolickým znakem malířova pohledu. Zrcadlový obraz načrtává ve věcech práci vidění mnohem dokonaleji než světla, stíny a odlesky. Jak tomu bylo u všech ostatních technických předmětů, u nástrojů a u znaků, tak i zrcadlo se vynořilo na otevřeném obvodu vidoucího těla k tělu viděnému. Veškerá technika je „technikou těla“. Je jí proto, že zobrazuje a rozpracovává metafyzickou strukturu naší tělesnosti. Zrcadlo se objevuje, protože jsem vidoucím – viděným, protože existuje reflexivita smyslového a zrcadlo ji tlumočí a zdvojuje. Pomocí zrcadla se můj vnějšek kompletuje a všechno, co bylo mým nejskrytějším tajemstvím, přechází do *tváře*, toho plochého a uzavřeného jsoucna, tušeného již podle mého odrazu ve vodě. Schilder⁶ poznamenává, že při kouření dýmky před zrcadlem cítím hladký a horký povrch dřeva nejenom tam, kde jsou položeny mé prsty, nýbrž i v těch vznešených prstech, viditelných jen v hloubi zrcadla. Přelud zrcadla je stále v patách mé tělesnosti a náraz veškeré neviditelnosti mého těla může obestřít jiná těla, která vidím. Moje tělo může napříště zahrnovat výseče, jež jsem převzal od jiných lidí, jako zase moje substance přechází na jiné lidi. Říkáme pak, že člověk je zrcadlem pro člověka. Pokud jde o zrcadlo, je to nástroj univerzální magie, který mění věci v podívanou a podívanou ve věci, mne mění v druhého a druhého mění ve mne. Malíři často snili o zrcadlech, protože pomocí tohoto „mechanického triku“ – stejně jako pomocí perspektivy⁷ – poznávají proměnu

vidoucího a viditelného, jež je výměrem naší tělesnosti i jejího poslání. Z toho důvodu malíři velmi často rádi zobrazovali sebe sama, jak malují (a stále v tom nalézají zalíbení, pohleďte jen na Matissovy kresby!), přičemž k tomu, co sami viděli, přidávají i to, co viděly věci na malíři, jako by chtěli dosvědčit, že existuje totální nebo absolutní vidění, jemuž nic nezůstane skryto a jež se uzavírá nad samými malíři. Jak pojmenovat a kam ve světě myšlení zařadit tyto skryté operace? A kam situovat kouzelné nápoje a čarovné obrazy, jež připravují? Úsměv již dávno zesnulého monarchy, o němž mluví Sartre v *La Nausée* a který se nadále objevuje a stále znovu obnovuje na povrchu plátna, nevystihneme plně tvrzením, že je tam v obraze nebo v esenci: jakmile pohlédnu na plátno, uvidím sám úsměv v plné jeho živosti. Cézanne chtěl namalovat „okamžik světa“ a jeho konkrétní okamžik už dávno minul, avšak Cézannova plátna nám ho neustále předkládají a umělcova hora Sainte-Victoire se vytváří a přetváří po celém světě z jednoho koutu na druhý, sice jinak, ale stejně energicky jako v tvrdé skále nad městem Aix. Esence a existence, imaginárno a reálno, viditelné a neviditelné jsou našimi kategoriemi, jež všechny malířství zamíchává a rozvíjí svůj snový svět tělesných podstat, účinných podob a němých významů.

3.

Jak by všecko bylo průzračnější v naší filozofii, kdyby bylo možno zaklínáním vyhnat tyto přízraky a učinit z nich preludy nebo percepce bez objektu na okraji jednoznačného světa! Descartes se o to pokusil svou *Dioptrikou*, jež je breviářem myšlení, které už nechce jen vyhledávat viditelné, nýbrž je odhodláno rekonstruovat

5 ——— Claude, Paul. *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris: Gallimard, 1935.

6 ——— Schilder, Paul. *The Image and appearance of the human body*. New York: International Universities Press, 1950.

7 ——— Delaunay, Robert. *Du cubisme à l'art abstrait*. Paris: S. E. V. P. E. N., 1957. Český srov. Lamač, Karel. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 158–165.

si je podle vzoru, jaký si o něm vytvořilo. Nebude na škodu připomenout, jaký to byl pokus, i jeho nezdar.

Žádné starosti s tím, zda lpět na vidění. Jde o to, poznat, „jak se uskutečňuje“, ale jen v nejnужnější míře, aby bylo možno v případě potřeby vymyslet nějaké „umělé orgány“⁸, které je korigují. Předmětem zkoumání není ani tak světlo, jež vidíme, jako spíše světlo, které zvenčí vstupuje do našich očí a ovládá naše vidění. Descartes se tu omezuje na „dvě tři srovnání umožňující pochopit je“ způsobem, který osvětluje jeho známé vlastnosti a dává možnost vyvodit z nich další.⁹ Při takovém posuzování věcí je nejlepší chápat světlo jako dotykovou akci, jako když věci narážejí na slepovou hůl. Slepci „vidí rukama“¹⁰, říká Descartes. Karteziánským modelem vidění je hmat.

Tento model nás ihned osvobozuje z působení na dálku a z oné všudypřítomnosti, s níž jsou spjaty všechny těžkosti s viděním (ale i všechny klady). Proč snít o odrazech a o zrcadle? Tato zdvojená ireálna jsou varietou věcí, jsou reálnými účinky, jakými je odraz míče. Odraz se podobá věci samé, protože působí na oči skoro tak, jak by na ně působila věc. Klame oko a navozuje vjem bez předmětu, ale tak, že tím není dotčena naše představa světa. Ve světě nalézáme věc samu a vedle ní druhou věc, jakou je odražený paprsek. Tato druhá věc je s první věcí v určité regulované souvislosti, takže jde o dvě individua, která jsou spolu spojena vnější kauzalitou. Podoba věci a jejího obrazu v zrcadle je jen vnějším pojmenováním a jinak přísluší do sféry myšlení. Nejasný vztah podobnosti je ve věcech jasným vztahem projekce. Kartezián nevidí v zrcadle *sebe*, nýbrž manekýna, vidí jen „vnějšek“, o němž může oprávněně předpokládat, že ostatní ho vidí obdobně, ale tak, že je pro něho i pro kohokoli jiného zcela bez těla. Jeho „obraz“ v zrcadle je výsledkem mechaniky věcí. Poznává-li se v tomto obraze a shledává-li, že se mu „podobá“, je tomu tak proto, poněvadž jeho myšlení utkalo toto pouto, kdežto obraz v zrcadle nemá *od něho nic*.

Neexistuje už síla zobrazení. Ať mědirytina sebeživěji „zobrazuje“ lesy, města, lidi, bitvy či bouře, nikdy se jim nepodobá; je

to jen trochu tiskařské černě přenesené sem tam na papír. K zobrazení předmětu sotva zachovává tvar věcí, jež zplošťuje v jedné rovině a deformuje je nutně tak, že ze čtverce je kosočtverec a z kruhu ovál. Lze říci, že je jejich „obrazem“ jen za podmínky, že se jim „nepodobá“¹¹. Není-li tu podoba, jakým způsobem účinkuje? „Podněcuje naše myšlení“ ke „konceptím“ právě tak, jak je rozněcují znaky a slova, jež „se nikterak nepodobají věcem, o nichž vypovídají“¹². Rytina nám dává dostatečné indicie a jednoznačné „prostředky“, abychom si utvořili představu o věci, jež však nepřichází z obrazu, nýbrž vzniká v nás z jeho „podnětu“. Magie intencionálních způsobů, tato starobylá představa účinné podobnosti, vnučované zrcadly a obrazy, ztrácí svůj poslední argument, jestli je veškerá síla obrazu stejná jako moc textu nabízeného naší četbě bez jakékoli promiskuity vidoucího a viděného. Jsme zproštěni povinnosti pochopit, jak by malířství těla věcí mohlo mít takový účinek, aby je cítila duše, což je nemožný úkol, neboť podobnost malby s věcmi by měla být viděna, takže bychom ve svém mozku museli mít ještě jiné oči, jimiž bychom takovou podobnost mohli postřehnout.¹³ Jakmile jsme si mezi sebe a věci postavili takové bloudivé přeludy, pak zůstává celý problém vidění nedotčen. Stejně tak se nepodobají viditelnému světu mědirytiny, jež světlo kreslí v našich očích a odtud v našem mozku. Z věcí do očí a z očí do vidění nepřechází o nic víc než z věcí do rukou slepce a z jeho rukou do jeho myšlení. Vidění není metamorfózou věcí samých v jejich vizi, není dvojitou příslušností věcí jak k velkému světu, tak i k malému soukromému světu. Jedině myšlení dovede přesně dešifrovat znaky obsažené v těle. Podobnost je výsledkem vnímání, nikoli její pružinou. Tím spíše mentální obraz, který nám zpřítomňuje to, co je nepřítomné, není něco jako průsek k jádru Bytí: jde

8 ——— Descartes, René, *Dioptrique*. Sestavili Charles Adam, Paul Tannery. Paris: Léopold Cerf, 1902, s. 165. (Česky srov. Descartes, René. *Dioptrika*. Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 161.)

9 ——— *Tamtéž*, s. 85 (česky srov. s. 15).

10 ——— *Tamtéž*, s. 84 (česky srov. s. 13).

11 ——— *Tamtéž*, s. 112–114 (česky srov. s. 67–71).

12 ——— *Tamtéž*.

13 ——— *Tamtéž*, s. 130 (česky srov. s. 99).

vždycky o myšlení opřené o tělesné znaky, tentokrát nedostačující, jimž nechává vzkazovat více, než samy znamenají. Ze snového světa analogie nezůstává tedy vůbec nic...

U těchto proslulých analýz nás upoutává fakt, že ozřejmují, jak každá teorie malířství je metafyzická. Descartes nevěnoval mnoho místa malířství a vyvozovat dalekosáhlé konsekvence ze dvou stránek o mědirytinách by bylo možno považovat za přehnané. Nicméně fakt, že mluví o malířství jen tak mimochodem, je příznačný: malířství není pro Descarta ústřední operací, jež napomáhá vymezit náš přístup k bytí, nýbrž je to způsob nebo varianta právoplatně definovaná rozumovou mohutností a evidencí. Z toho mála, co o tom říká, vyplývá tato volba, ale pozornější studium malířství by navodilo jinou filozofii. Je jistě pozoruhodné, že mluví-li Descartes o „obrazech“, považuje za typickou kresbu. Uvidíme, že celé malířství je přítomné v každém svém výrazovém prostředku: v každé čáře a kresbě jsou už obsaženy všechny budoucí opovážlivosti. Descartovi se však na mědirytinách líbí právě to, že uchovávají formu předmětů nebo nám alespoň o ní nabízejí dostatečné znaky. Mědirytiny nám poskytují představu předmětu podle jeho vnějšku nebo podle jeho pláště. Kdyby se však byl Descartes zamyslel nad jiným a mnohem hlubším přístupem k věcem, jaký nám skýtají druhotné kvality, zejména barva, kdyby si byl položil otázku, proč není mezi nimi a opravdovými vlastnostmi věcí regulovaný nebo projektivní vztah, ačkoli jejich poselství nicméně chápeme, pak by se octl před problémem univerzality a přístupové cesty k věcem bez konceptu a byl by nucen pátrat po tom, proč nesmělý šepot barev nám dovede prezentovat věci, lesy, bouře a posléze svět, ba snad i začlenit perspektivu jako specifický případ širší ontologické mohutnosti. Rozumí se tu však samo sebou, že barva je ozdobou, kolorováním, že veškerá síla malby závisí na síle kresby a síla kresby je závislá na regulovaném vztahu mezi kresbou a prostorem o sobě, jak to učí perspektivní projekce.

[..]

Tajemství se ztratilo a, jak se zdá, ztratilo se navždy: nalezneme-li rovnováhu mezi vědou a filozofií, mezi svými modely a neproniknutelným bytím, bude to muset být nová rovnováha. Naše věda odmítla jak odůvodnění, tak i omezení, která její sféře uložil Descartes. Naše věda už netvrdí, že své modely, jež vynalézá, dedukuje z atributů Boha. „Ztechnizované“ myšlení je plošné a už není zdvojováno hloubkou světa a hloubkou nesondovatelného Boha. Věda upouští od metafyzické okliky, kterou se Descartes nicméně jednou za život pustil, a za své východisko používá jeho dosaženého cíle. Operativní myšlení pod názvem psychologie uplatňuje nárok na doménu kontaktu se sebou samým a se jsoucím světem, kterou Descartes rezervoval slepé, ale nevysvětlitelné zkušenosti. Je hluboce nepřátelské vůči filozofii jako myšlení o kontaktu, ale její smysl pochopí v důsledku krajní přezíravosti, až uvede do hry nejrůznější druhy pojmů, jež pro Descarta byly plodem zmateného myšlení – kvalitu, skalární strukturu, solidaritu pozorovatele a pozorovaného předmětu – a najednou si uvědomí, že o všech těchto jsoucnech není možno mluvit sumárně jako o *constructa*. Filozofie se zatím udržuje právě svou opozicí proti takovému myšlení a svým úsilím proniknout do dimenze složeniny z duše a těla, z existujícího světa a propastného Bytí, k němuž Descartes otevřel, ale ihned zabouchl bránu. Naše věda a naše filozofie jsou dvěma věrnými a nevěrnými pokračovateli kartezianismu, dvěma monstry zrozenými z jeho odtržených částí.

Naší filozofii nezbývalo nic jiného, než aby provedla průzkum aktuálního světa. *Jsm*e reálnou složeninou z duše a těla, a musí proto o ní existovat myšlení: tomuto vědění o pozici nebo situaci vděčí právě Descartes za to, co o tom říká nebo co několikrát říká o přítomnosti těla „proti duši“, nebo o přítomnosti vnějšího světa „na špičce“ našich rukou. Tělo tu není prostředkem vidění a hmatu, nýbrž jejich depozitářem. Naše orgány nejsou zdaleka nástroji, nýbrž naopak naše nástroje jsou sestavenými orgány. Prostor už není prostorem, o němž mluví *Dioptrika*, sítí vztahů mezi předměty, jakou by viděl třetí svědek mého vidění nebo geometr, který

ji rekonstruuje z ptačí perspektivy, nýbrž je to prostor, začínající u mne samého jako nulového východiska či nulového stupně prostorovosti. Nevidím prostor v jeho vnějším obalu, ale prožívám ho zvnitřku, neboť jsem do něho ponořen. Koneckonců svět je kolem nás, nikoli před námi. Světlo je opět vykládáno jako působení na dálku, *actio in distans*, takže už není omezeno na působení dotykové, jak by je mohli pojímat ti, co do věci nevidí. Vidění se znovu ujímá své fundamentální schopnosti vyjevovat a ukazovat víc, než je samo. A poněvadž se nám říká, že stačí trochu tiskařské černi, abychom uviděli lesy a bouři, je nutno, aby i vidění mělo své imaginárno. Jeho transcendence už není delegována na ducha některého čtenáře, který dešifruje nárazy světla – věci na mozek a který by to ostatně dělal i tehdy, kdyby nikdy nepřebýval v těle. Nejde již o to, mluvit o prostoru a o světle, nýbrž je třeba nechat promlouvat prostor a světlo, jež jsou tu. Je to otázka bez konce, protože vidění, na něž se obrací, je samo o sobě rovněž otázkou. Veškerá zkoumání, která už byla považována za uzavřená, se otvírají znovu. Co je hloubka, co je světlo, *τί το óν*¹⁴ – co jsou nikoli pro ducha, který se odpoutává od těla, nýbrž pro takového ducha, o němž řekl Descartes, že tělem prostupuje, a posléze nejen pro ducha, ale pro oboje, ducha i tělo, neboť námi pronikají a spojují nás?

Taková filozofie, jež ještě čeká na své vybudování, oživuje však malíře v okamžiku, kdy jeho vidění se přetěluje v gesto, kdy „myslí malbou“¹⁵, jak říká Cézanne, nikoli však tehdy, když malíř vyjadřuje své mínění o světě.

4.

[..]

Celá čtyři století poté, co renesance přinesla své „řešení“, a tři století po Descartovi zůstává hloubka stále novou a uplatňuje nárok, aby byla hledána nikoli jen „jednou v životě“, nýbrž po celý

život. Nemůže tu jít o interval bez mysteria, který bych mohl zahlédnout z letadla mezi některými blízkými a vzdálenými stromky. Ani nestačí eskamotáž věcí, vzájemně se kryjících, jak mi to zobrazuje perspektivní kresba. Oba tyto pohledy jsou velmi explicitní a nepodněcují k žádné otázce. Záhadou je však to, co je mezi věcmi, jejich pouto: vidím věci každou na svém místě právě proto, že jedna zatemňuje druhou a před mýma očima rivalizují právě proto, že každá je na svém místě. Je to jejich exteriorita, poznaná v jejich zárodku a v jejich vzájemné závislosti uvnitř jejich autonomie. O takto chápané hloubce již nelze říci, že je to „třetí rozměr“. Kdyby byla nějakou dimenzí, byla by to spíše první dimenze: přesně vymezené tvary a roviny existují jen tehdy, když přesně stanovíme, v jaké vzdálenosti ode mne se nalézají jejich rozličné části. První rozměr, který obsahuje další rozměry, není však dimenzí alespoň v obvyklém smyslu *určitého vztahu*, na jehož základě konáme měření. Takto chápaná hloubka je spíše zkušenostní zážitek reverzibility rozměrů, globální „lokality“, kde všecko je dáno najednou a odkud jsou abstrahovány výška, šířka a distance, krátce je to zážitek objemovosti, kterou vyjadřujeme jediným slůvkem, když říkáme, že nějaká věc je tu. Hledá-li Cézanne hloubku, chce najít planoucí Bytí a nalézá je ve všech modalitách prostoru a pochopitelně i ve tvaru. Cézanne už ví dobře to, co bude opakovat kubismus: vnější forma, obal, je jen něco podružného, odvozeného, co nedokáže způsobit, aby určitá věc dostala tvar, a je tedy nutno rozbít skořáčku prostoru, rozbít misku na ovoce – a místo toho malovat, copak? Krychle, koule a kužely, jak jednou řekl? Čisté tvary, jež mají trvalost toho, co lze vymežit zákonem vnitřní konstrukce, a jež všechny dohromady náčrtem nebo řezem věci tento zákon mezi sebou vyjevují jako nějakou tvář mezi rákosím? Znamenalo by to klást stálost Bytí na jednu stranu a jeho rozmanitost na stranu druhou. Cézanne už s tím měl nějakou zkušenost ve svém středním období. Zaměřil

14 — Co je bytí. Pozn. red.

15 — Dorival, Bernard. *Cézanne*. Paris: Paul Tisné, 1948, s. 103.

se na to, co je stálé, na prostor, ale zjistil, že v tomto prostoru – v krabici nebo nádrži přespříliš rozměrné pro věci – začínají věci měnit barvu proti barvě, začínají modulovat v nestálosti.¹⁶ Je proto třeba hledat prostor a obsah současně. Problém se generalizuje a nejde již jen o otázku distance, linie a formy, nýbrž i o problém barvy.

Barva je „místem, kde se náš mozek a vesmír opět setkávají“, řekl svým obdivuhodným jazykem umělec Bytí a Klee¹⁷ s oblibou tato slova citoval. Má zásluhu, že je nutno rozbít formu – podívanou. Nejde tedy o barvy, o „přelud barev přírody“¹⁸, nýbrž jde o rozměr barvy, o takovou dimenzi, která sama od sebe a pro sebe samu vytváří identity, rozdíly, texturu, látkovost, prostě něco... Rozhodně však neexistuje nějaký recept viditelná a není jí ani jediné barva, ani jen prostor. Návrat k barvě se však zasloužil o to, že nás přivádí o něco blíže k „jádro věcí“¹⁹. Toto jádro je však za barevným obalem i za prostorovým obalem. *Portrét Valliera* se vyznačuje střídáním barevných i bílých ploch a barvy tu mají tvarovat a vymezit obecnější bytost než jen žlutou, zelenou nebo modrou postavu. Tak je tomu v akvarelech posledních let, kde prostor, považovaný za něco zcela zřejmého, u čeho je zbytečné klást přinejmenším otázku *kde*, vyzařuje kolem na žádném místě neurčitelných rovin jako „vrstvení průzračných ploch“, jako „vlnitý pohyb barevných ploch, jež se překrývají, vysunují a ustupují“.²⁰

Jak je vidět, nejde již o to, abychom k dvěma rozměrům plátna připojili ještě jeden rozměr a vyvolali iluzi nebo vjem bez předmětu tak, že se co nejdokonaleji podobá empirickému pohledu. Nevíme, odkud vyklíčí a na podstavci se posadí hloubka obrazu (jakož i namalovaná výška a šířka). Malířova vize už není pohledem upřeným *navenek*, jen „fyzikálně optickým“²¹ vztahem ke světu. Svět už není před malířem jako představa, nýbrž spíše malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sebe sama, takže obraz se nakonec nevztahuje k ničemu mezi empirickými věcmi, pokud jde zprvu o obraz

„autofigurativní“. Nezobrazuje nějakou věc, ale je „zobrazením ničeho“²², roztrháváje „kůži věci“²³, aby ukázal, jak se věci stávají věcmi a svět světem. Apollinaire říkal, že v básni jsou věty, jež jak se zdá, nebyly *vytvořeny*, nýbrž jako by sebe samy *formovaly*. Henri Michaux zase napsal, že Kleovy barvy jako by se někdy rodily zvolna na plátně, jako by vyzařovaly z prapůvodního pozadí a „vydechovaly na správném místě“²⁴ jako patina nebo plíseň. Umění není konstrukce, šalba nebo důmyslný vztah k určitému prostoru a vnějšímu světu. Umění je vpravdě „neartikulovaným výkřikem“, jaký vydával Hermes Trismégistes, který „se zdál hlasem světla“. A jakmile umění už tu je, probouzí v obyčejném vidění dřímající mohutnosti a tajemství preexistence. Vidím-li skrze vrstvu vody dlaždičky na dně bazénu, nevidím je navzdory vodě a odrazům světla, nýbrž je vidím právě skrze ně a jimi. Kdyby tu nebylo vlnovek a pruhů slunečního světla, kdybych viděl geometrii dlaždiček bez tohoto pletiva, pak bych je přestal vidět tak, jak jsou a kde jsou, totiž: dále než kterékoli identické místo. O vodě samé, o vodní mohutnosti, o sirupovitém a chvějivém živlu nemohu říci, že by byl v prostoru: není sice jinde, ale není ani v bazénu. Voda v něm přebývá a zhmotňuje se v něm, ale nenaplňuje ho jako obsah. Zvednu-li oči k cloně cypřišů se síťovím rozehraných reflexů, nemohu popřít, že voda ji rovněž navštěvuje nebo alespoň na ni posílá svou účinnou a živoucí esenci. Toto vnitřní oživení a vyzařování viditelná právě hledá malíř a říká, že hledá hloubku, prostor a barvu.

[..]

16 — Novotny, Franz. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Wien: A. Schroll, 1938.

17 — Grohmann, Will. *Paul Klee*. Paris: Flinker, 1954, s. 141.

18 — Delaunay, R., *cit. 7 / op. cit.*, s. 118.

19 — Klee, Paul. *Journal*. Paris: Grasset, 1959.

20 — Schmidt, George. *Les Aquarelles de Cézanne*. Paris: Éditions des quatre chemins, s. 21.

21 — Klee, P., *cit. 19 / op. cit.*

22 — Bru, Charles-Pierre. *Esthétique de l'Abstraction*. Paris: Presses universitaires de France, 1959, s. 86, 99.

23 — Michaux, Henri. *Aventures des Lignes*. Paris: Flinker, 1954.

24 — *Tamtěž*.

Nyní snad lépe pochopíme, co vlastně značí slůvko „vidět“. Vidění není určitou modalitou myšlení nebo přítomnosti u sebe sama, nýbrž je to prostředek, jenž je mi dán, abych pomocí něho byl u sebe sama nepřítomen, abych byl zvnitřku svědkem štěpení Bytí, po jehož dokonání se já teprve uzavírám v sebe.

Malíři už odjakživa o tom věděli, Vinci²⁵ se dovolává „malířské vědy“, která se nevyjadřuje slovy (a tím méně čísly), nýbrž uměleckými díly, existujícími ve viditelnou tak, jak existují věci přirozené. Prostřednictvím těchto uměleckých děl pak „komunikuje se všemi generacemi světa“. Tato mlčenlivá věda vychází z oka a je určena oku. Rilke v souvislosti s Rodinem o ní řekne, že vkládá do díla formy neotevřených, „nerozpečetěných“²⁶ věcí. Oko je nutno chápat jako „okno duše“. „Oko (...), odhalující nám krásu světa, dovedeme-li bedlivě pozorovat, je něco tak úžasného, že každý, kdo by se smířil s jeho ztrátou, by se zbavil možnosti poznat všechna díla přírody, neboť pohled na ně udržuje duši ve spokojenosti i v žaláři těla, protože oči jí zprostředkují nekonečnou rozmanitost stvoření. Ztrátou očí bychom opustili duši v jejím temném žaláři, kde mizí jakákoli naděje znovu spatřit slunce, světlo světa.“ Oko zázračně odhaluje duši to, co není duše, zpřístupňuje ji blaženou doménu věcí i s jejich bohem-sluncem. Stoupenec kartezianismu se může domnívat, že existující svět není viditelný, že jediné světlo pochází z ducha a že jakékoli vidění se uskutečňuje v Bohu. Malíř se vzpouzí proti názoru, že náš přístup ke světu je iluzorní nebo jen nepřímý, že to, co vidíme, není pravý svět, že duch má co činit jen se svými myšlenkami nebo s jiným duchem. Přijímá mýtus oken duše, se všemi jeho těžkostmi: nedá se nic dělat, ale to, co nemá konkrétního stanoviště, jako duše, musí být podrobeno tělům a přírodě. Je nutno brát do písmene všechno, o čem nás poučuje vidění, vždyť pomocí něho se dotýkáme slunce i hvězd a jsme současně všude, stejně blízko u dalek i u blízkých věcí. Naše schopnost představovat si, že jsme jinde – „jsem v Petrohradě ve své posteli, v Paříži, mé oči vidí slunko“²⁷ –, nebo svobodně zalétat tam, kde existují reálné bytosti, se rovněž opírá o vidění

a používá prostředků vypůjčených z něho. Jedině vidění nás poučuje o tom, že rozdílné, „vnější“ a vůči sobě zcela cizí bytosti jsou nicméně absolutně *pospolu*. Je to záhada současnosti, „simultaneity“, se kterou psychologové zacházejí jako dítě s výbušninou. Robert Delaunay říká stručně: „Železnice je obrazem následnosti, jež se blíží této paralele: paritě kolejnic.“²⁸

Jde o kolejnice, jež se sbíhají, ale nekonvergují, jež se sbíhají, ale tak, že zůstávají stále ve stejné vzdálenosti od sebe. Je to jako se světem, který podle mé perspektivy je nezávislý na mně, který je sice pro mne, ale tak, aby byl beze mne, aby byl světem. „Cokoli vizuálního“²⁹ mi dává a jediné mi dává přítomnost toho, co nejsem já sám, co je prostě dáno. Je tomu tak proto, že vizuálno – jako textura – je konkrétní univerzálního viditelná, jediného Prostoru, který rozlučuje a sjednocuje, který nese jakoukoli kohezi (dokonce i soudržnost minulosti a budoucnosti, protože by neexistovala, kdyby oboje nebylo částí téhož Prostoru). Každá viditelná věc i každý existující jedinec vystupují i jako dimenze, neboť se dávají jako výsledek plného projevu Bytí. Chceme tím posléze říci, že příznačným rysem viditelná je, že má vrstvu neviditelná v přísném slova smyslu, kterou zpřítomňuje jako určitou nepřítomnost. „Impresionisté, naši protinožci ze včerejška, měli ve své době plnou pravdu, když přebývali v podrostu a v houští každodenní podívané. U nás je to jiné a naše srdce bije proto, aby nás dovedlo do hloubek (...) Jejich podivnosti (...) se stanou skutečnostmi. (...) Mění se v realitu, protože se už neomezují na restituci viditelná v rozličné intenzitě, nýbrž *přidávají* – ještě část neviditelná, zahlednutého vskrytu.“³⁰ Existují nejen frontální vlastnosti viditelná, to, co vniká do oka čelně, nýbrž existuje i to, co přichází do oka zespoda, skrytá hloubka postoj, kdy se tělo musí zvednout, aby

25 — Delaunay, R., *cit. 7 / op. cit.*, s. 175.

26 — Rilke, Rainer-Maria. *Auguste Rodin*. Paris: Émile-Paul Frères, 1928, s. 150.

27 — Delaunay, R., *cit. 7 / op. cit.*, s. 115.

28 — *Tamtéž*.

29 — *Tamtéž*.

30 — Klee, Paul. *Conférence d'Iéna, 1924*, cit. dle Grohmann, W., *cit. 17 / op. cit.*, s. 365.

vidělo, a posléze existuje i to, co do očí přichází shora, jak je tomu u všech jevů při letu, plavání a pohybu, kdy vidění je účastno volných výkonů nezávisle na původní tíži.³¹ Viděním se malíř dotýká obou krajních konců. V neprobádané hloubi viditelná se cosi pohnulo a rozsvítilo, zaplavujíc malířovo tělo. Všecko, co nyní maluje, je odpovědí na tento podnět a jeho ruka „je jen nástrojem vzdálené vůle“. Vidění je setkání všech aspektů Bytí, jako na křižovatce. „Některý oheň je jako kdyby žil a probouzel se; postupuje vodičem, dosáhne podpěry, zaplaví ji a vzněcující jiskérkou uzavře kruh, který měl načrtnout: vrátí se k oku a za ně.“³² V tomto okruhu nikde není poruchy a je nemožné říci, že tady končí příroda a začíná člověk nebo výraz. Je to jen němé Bytí, které samo od sebe vyjevuje svůj vlastní smysl. Dilema zobrazování či nezobrazování je proto špatně položenou otázkou. Je pravda, že žádný hrozen nebyl nikdy tím, čím je i v nejfigurativnější malbě, ale je zároveň pravda, aniž v tom je nějaký rozpor, i to, že žádný – ani abstraktní – obraz se nemůže vyhnout Bytí a že Caravaggiův hrozen je skutečným hroznem. Tato precese toho, co je, před tím, co vidíme, a umožňujeme vidět, precese toho, co vidíme a umožňujeme vidět před tím,³³ co je, je vidění samo. A kdybychom chtěli vyjádřit ontologický smysl malířství, nemusili bychom ani mnoho pozměňovat umělcova slova, která Klee napsal v sedmatřiceti letech a jež jsou vyryta na jeho náhrobku: „V imanenci jsem nepostižitelný (...)“³⁴

5.

Hloubka, barva, tvar, linie, pohyb, obrys a fyziognomie jsou větvemi Bytí, z nichž každá může představovat celou korunu, takže v malířství není odloučených „problémů“, ani opravdu protikladných cest, ani dílčích „řešení“, ani pokroku v důsledku akumulace, ani volby bez návratu. Nikdy není vyloučeno, že malíř se znovu vrátí k těm symbolickým znakům, jež jednou odsunul, ovšem tak, že je nechá promlouvat jinak: Rouaultovy obrysy nejsou proto

Ingresovými obrysy, světlo – „stará milenka“, jak říká Georges Limbour, „jejíž půvaby ztratily počátkem našeho století svěžest“³⁵ – bylo zprvu malíři reality vypuzeno, ale nakonec se u Dubuffeta znovu objevuje jako určitá textura hmoty. Takovým návratům nelze nikdy zabránit. Dochází proto i ke konvergencím a shodám, jež bychom nejméně očekávali: Rodin má fragmenty, jež připomínají sochy Germainy Richierové a podobají se jim z toho důvodu, že *oba byli sochaři*, a proto spjatí s jediným a týmž pletivem Bytí. V tom tkví i důvod, proč žádný výboj není dovršen.

„Pracuje-li“ malíř na některém svém oblíbeném problému, ať už jde o aksamit, nebo vlnu, je-li opravdovým malířem, rozbíjí nevědomky daná fakta všech ostatních malířů. Malířův výzkum je vždycky totální, i když vypadá, že je jen dílčí. V okamžiku, kdy si právě osvojil určitou dovednost, zpozoruje, že rozevřel novou oblast, v níž vše, co již dříve dokázal vyjádřit, musí být řečeno znovu a jinak. Co tedy našel, ještě nemá a musí to nadále hledat, neboť nález volá po dalším pátrání. Myšlenka univerzálního malířství, jeho totalizace a dovršené realizace, je proto beze smyslu. Přetrvá-li svět ještě miliony let, zůstane pro malíře, zbudou-li jací, stále světem k malování a skončí, aniž byl dovršen. Panofsky ukazuje, že „problémy“ malířství, jež magnetizují jeho dějiny, jsou často řešeny jakoby nahodile, nikoli v linii výzkumů, které zprvu takové problémy vyslovily, nýbrž naopak tehdy, když se malíři ocitli ve slepé uličce, když se zdálo, že na ně pozapomněli a nechali se upoutat jinými otázkami: tehdy uprostřed plného rozptýlení jiným směrem najednou znovu nalézají své staré problémy a překonají překážku. Tato skrytá historicita, razící si cestu labyrintem oklikami, přechody, překračováním a náhlými poryvy, nikterak však neznamená, že by malíř nevěděl, co chce; avšak to, co chce,

31 — Klee, Paul. Po cestách přírody. In: Týž. *Nauka umění*. Praha: Toga, 2009, s. 97–102.

32 — Klee, cit. dle Grohmann, W., *cit. 17 / op. cit.*, s. 99

33 — Berne-Joffroy, André. *Le Dossier Caravage*. Paris: Editions de minuit, 1959.

34 — Klee, P., *cit. 19 / op. cit.*

35 — Limbour, Georges. *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; L'art brut de Jean Dubuffet*. Paris: Pierre Matisse, 1953.

je velmi vzdáleno od cílů a prostředků, a z výšky ovládá veškerou naši *užitečnou* aktivitu.

Jsme tak silně okouzleni klasickou představou intelektuální přiměřenosti, že mlčenlivá „myšlenka“ malířství na nás působí často dojmem marného víření významů nebo dojmem ochromené či zrůdné řeči. Odpovíme-li, že žádná myšlenka se neodpoutá docela od svého nositele, že jedinou výsadou výmluvného myšlení je, že svého nositele učinilo ovladatelným, že ani literární a filozofické útvary, ani díla malířská nejsou definitivními výboji hromaděnými v trvalém trezoru, že dokonce i věda se učí poznávat oblast „fundamentálna“ zalidněnou hutnými, otevřenými a rozdrásanými bytostmi, o nichž ani „estetické informace“ kybernetiků, ani matematicko-fyzikální „operační skupiny“ nedovedou vyčerpávajícím způsobem pojednat, a posléze, že nejsme nikdy s to sestavit objektivní bilanci, ani se zamýšlet nad pokrokem o sobě, protože veškeré lidské dějiny jsou v jistém smyslu stacionární – cožpak, zvolá rozum, jak zvolal Lamiel, existuje jen tohle? Je nejvyšší funkcí rozumu zjišťovat takový posuv půdy pod našima nohama a stav nepřetržitého ohromení vyjadřovat otázkou, přešlapování v kruhu říkat výzkum a to, co nikdy není dovršeno, okázale nazývat Bytím?

Toto zklamání je však zklamáním falešného imaginárna, požadujícího pozitivitu, jež by přesně naplnila jeho prázdnotu. Je to lítost vzešlá z toho, že není vším. Taková lítost není však ani zcela zdůvodněna. Jestliže totiž ani v malířství, ani v jiných oblastech nedovedeme sestavit hierarchii civilizací a mluvit o pokroku, není tomu tak proto, že by nás nějaký osud udržoval v postupu vpřed, nýbrž důvod je spíše v tom, že první ze všech maleb pronikla v určitém smyslu až k samému dřenu budoucna. Jakkoli žádný obraz nedovršuje malířství a jakkoli žádné dílo není nikdy absolutně dokonalé, přesto každý umělecký výtvar pozměňuje, přeměňuje, osvětluje, prohlubuje, stvrzuje, rozněcuje, znovu nebo poprvé vytváří všechna ostatní díla. Fakt, že umělecká díla nejsou nikdy dovršená a definitivní, neznamená jen, že jsou pomíjivá

jako všechny věci, nýbrž i to, že skoro celý svůj život mají před sebou.

Překlad Oldřich Kuba

Přeloženo z: Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*.

Paris: Gallimard, 1964. Česky in: Týž. *Oko a duch a jiné eseje*.

Praha: Obelisk, 1971.

©Gallimard, 1964

©Oldřich Kuba a dědicové, 1971

Doslov——Merleau-
-Ponty a fenomenologie

Z filozofických škol, které významně ovlivnily myšlení 20. století, jsme se rozhodli vedle poststrukturalismu v dílech Foucaulta a dalších či stop analytické filozofie u Danta nebo Dennetta představit i svého druhu čistou filozofii fenomenologickou. Autorem, který by do ní měl přinést určitý vhled, je francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) a jeho poslední publikovaný text *Oko a duch*.

Jazykový kořen fenomenologie leží ve slově „fenomén“ chápaném jako to, co se jeví či ukazuje. Fenomenologie jako filozofický směr pak k tomuto rozumění fenoménu často přidává osobní zájmeno ve třetím pádě (tedy *mně* či *nám*), protože klíčovým momentem rozřazení světa, věcí a fenoménů je právě to, že se jeví *nám*, nikoli samy sobě či nějak objektivně obecně. Zrození fenomenologie lze klást do souvislosti s rozvojem moderních společenských i přírodních věd, přičemž její počátky leží v díle německého filozofa Edmunda Husserla a jeho snahy zachovat filozofii určitý epistemologický (tedy poznávací) nárok ve světle převládajícího vědeckého pozitivismu. Klíčovým v tomto nároku byl pro Husserla fakt naší zkušenosti se světem, která má zcela odlišný charakter, než jakým o světě hovoří věda – ani dnes nemyslíme v rovnicích, nevidíme molekuly a ve svém každodenním životě se řídíme především žitou zkušeností bezprostřední či minulou. Pokud budeme soudit dle našeho vlastního chování a toho, jak se ke světu vztahujeme, snadno dospějeme k závěru, že zřejmě žijeme v jiném světě, než o kterém mluví věda pracující s modely a abstrakcemi, respektive, že se tento vědecký svět na náš *Lebenswelt*, tedy *svět přirozený*, jistým způsobem přimkl.

Maurice Merleau-Ponty se ve své první knize *Struktura chování* (1942, česky 2008) pokoušel překročit či nahradit dva základní rámce toho, jak se obvykle rozumí naší interakci se světem. Tyto převládající přístupy lze označit jako scientismus a intelektualismus, kdy první leží v popisu a determinaci smyslovými počitky a stimuly, na základě nichž údajně jednáme (Merleau-Ponty věnuje mnoho prostoru reflexivním a afektivním teoriím), zatímco

druhý předpokládá pojmy či koncepty, jež naší interakci a ponětí světa předcházejí. Žádný z nich však podle autora nebere v potaz Husserlem výše zmíněný charakter naší zkušenosti se světem, který ještě více rozvíjela tvarová (*Gestalt*) psychologie.

Provázanost s psychologii je u fenomenologie a Merleau-Pontyho, který se ve svých přednáškách soustavně věnoval i dětské psychologii a pedagogice, velmi zřetelná. Samotné Husserlovo dílo vznikalo pod přímým vlivem rakouského filozofa Franze Brentana, jehož byl žákem a který byl jednou z určujících postav snah o novou, empiricky založenou psychologii, která posléze vede i k teorii tvarů. Jakkoli se Husserl od čistého psychologismu později distancoval, lze už u něj vysledovat kořeny spojení psychologie a fenomenologie, jak je pak Merleau-Ponty popisuje s tím, že „se nejedná o dvojí vědění, nýbrž o dva odlišné stupně vyjasnění jednoho vědění“ a že „psychologie a filozofie čerpají ze stejných fenoménů, ve filozofii jsou problémy pouze více formalizované“³⁶. Mnohé z Merleau-Pontyho závěrů se odvozují od četby konkrétních psychologických či neurologických studií (například týkajících se poškození mozku či různých smyslových inhibicí), do oblasti psychologie trvalejším způsobem však nezasáhl – a právě latentní aspirace pontyovské fenomenologie přesáhnout oblast filozofie do tohoto oboru bývá často problematizována. Tvarová psychologie se do značné míry vyčerpala tím, že nenabízela vysvětlení toho, co experimentálně zjišťovala a popisovala: totiž že málokdy vnímáme věci v jednotlivostech, spíše na nás působí jako celky a tvary. Taková premisa je při výkladu světa možná a pravděpodobná (pro Merleau-Pontyho velmi podstatná, protože překonává zmíněné scientistické přesvědčení o podmíněnosti našeho chování nějakými jednotlivými stimuly a vzruchy), uplatnění však nachází především u gestaltové terapie, z tvarové psychologie odvozené. Tato psychotherapeutická praxe se spíše než na *vnímání celků* soustředí na uchopení člověka jako celku, bez odděleného (kognitivistického) důrazu na jeho *mysl*, pouhé *vjemy* či samotnou biologickou stránku.

Intelektualistické pojetí, rovněž Merleau-Pontym kritizované a částečně související i s filozofií jazyka a strukturalismem, pak sice nechápe člověka jako uzlík nervů a vnímacích orgánů, vychází však z nadřazenosti naší mysli nad okolním světem a spoléhá se příliš na čisté, idealistické *nazírání* a konfrontaci viděného s našimi předcházejícími koncepty – pro Merleau-Pontyho však žádná forma (*Gestalt*) „není idea – utváří se, proměňuje se nebo se reorganizuje přímo před námi jako určitá podívaná“.³⁷ Tato téměř závěrečná slova *Struktury chování* ústí do celé další Merleau-Pontyho práce, zejména *Fenomenologie vnímání* (1945, česky 2013), stejně jako k Merleau-Pontyho odkazu asi nejpodstatnějšímu, a tím je téma těla jako zakládající jednotky našeho postoje ke světu – který se sám odvíjí od primátu vnímání, primátu před pojmy i před myšlením. Druhá část *Fenomenologie vnímání* tak začíná slovy: „Vlastní tělo je ve světě, podobně jako je srdce v organismu: neustále udržuje naživu podívanou, na niž lze patřit, zevnitř ji uvádí do chodu a živí, tvoří s ní jeden systém.“³⁸ Oblíbeným Merleau-Pontyho (i tradičním *gestaltovým*) příkladem je krychle, která se nám nikdy neukazuje jako šestistěn, a přesto jsme si jí jako šestistěnu vědomi, ne tak díky matematickému modelu perfektní krychle, ale právě díky vlastní tělesnosti, hmatu a především pohybu, který nám krychli umožňuje právě jako šestistěn nahlédnout, syntetizovat.

Merleau-Ponty tak ve svém díle zavrhuje karteziánské pojetí zraku jako nějakého prodlouženého hmatu, když zdůrazňuje naše tělo nejen jako subjektivní míru všech věcí, ale jako samotný prostředek vnímání, a tedy poznávání, prostředek a způsob, jakým ke světu zaujímáme stanovisko. Tento pohled přímo souvisí i s námi předkládaným textem *Oko a duch*, který jsme museli zkrátit v dílčích polemikách s karteziánstvím a rovněž v bližším

36 — Merleau-Ponty, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga, 2011, s. 53.

37 — Merleau-Ponty, M. *Struktura chování*. Praha: Filosofía, 2008, s. 295.

38 — Merleau-Ponty, M. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 255.

rozboru fenoménu kresby, respektive čáry a linie. Zůstalo v něm však, doufejme, vše pro pozdního Merleau-Pontyho zásadní, včetně postavy Paula Cézanna, která mu byla klíčovým partnerem v imaginárním dialogu o našem vztahu ke světu. „Pokud klademe vědění za úkol, aby se maximálně přiblížilo konkrétnímu, pak je (...) nutné v určitých ohledech postavit umění nad vědu, protože dokáže vyjádřit člověka v jeho konkrétnosti,“ říká na jiném místě Merleau-Ponty³⁹ a Cézanne je mu tak vhodným příkladem primární, nepojmové perceptivní zkušenosti tím, že nevidí (a nemaluje) věci či tváře jako pojmy či koncepty, ale *tak, jak jsou*, respektive jak se „vynořují z barvy“.

Náhlé úmrtí Maurice Merleau-Pontyho vede mnohé z jeho pokračovatelů k výrokům o „opuštěném staveništi“, protože ačkoli se husserlovská fenomenologie rozvíjela bohatě i mimo jeho pojetí (připomeňme alespoň Jana Patočku), mnoho zůstalo nedořečeno a Merleau-Pontyho poslední práce zůstala nedokončená. Zejména postulát důležitosti těla pro naše vypořádávání se s fenomény však nachází odezvu i u fenomenologie filmu či performativních umění. Rozpracován je například Vivian Sobchackovou, která se věnuje nejen různým přístupům k *ztělesňování* ve filmu, ale zejména roli a nezbytnosti našich těl pro samotnou filmovou zkušenost, která nespočívá v pouhém dematerializovaném sledování filmu, ale přímo v tom, jak se nás filmy či audiovizuální zkušenosti *dotýkají*, do jakého prostoru nás zvou. Film naše vnímání oslovuje specifickým způsobem, kdy činí viditelným samo vidění, a upomíná nás nejen na naše intersubjektivní, ale i interkorporální založení, kdy se naše zkušenost ze světa skládá z toho, co *potenciálně* můžeme vidět, respektive, čeho se můžeme dotknout. Podstatnou součástí tohoto založení je i vzájemnost, která je základem naší etiky a nepociťujeme ji jen k ostatním lidem, ale podle Sobchackové i k filmu jako tělu. Podobně inspirativní byla Merleau-Pontyho fenomenologie pro uvažování o počítačových hrách, kde je tělo hráče pohybujícího se v těle avatara fikčním světem zapojováno ještě více fyzickým způsobem (někdy i za pomoci speciálních

pohybových ovladačů) – v souvislosti s fenomenologií to analyzují např. Gordon Calleja nebo Rune Klevjer. Fenomenologie nás ve vztahu k audiovizi i obecně upozorňuje na důležitost vnímání a připomíná nám, že je třeba se alespoň občasně zamyslet nad tím, jak nesamozřejmě a pro naši konstituci důležité určité věci, které si automaticky s vnímáním spojujeme (perspektiva, geometrismus, ale i klasická dualita figury a pozadí), ve skutečnosti jsou.

-ms-

Doporučená četba:

- ——— Descombes, Vincent. *Stejně a jiné*. Praha: OIKOYMENH, 1995.
- ——— Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013.
- ——— Merleau-Ponty, Maurice. Film a nová psychologie. *Illuminace*, 1989, č. 2, s. 12–22.
- ——— Rezek, Petr. *Jan Patočka a věc fenomenologie*. Praha: Galerie Ztichlá klika, 2012.
- ——— Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

39 ——— Merleau-Ponty, M., *cit. 36 / op. cit.*, s. 70.

Louis Althusser
——Ideologie
a ideologické státní
aparáty (Poznámky
k výzkumu)

Ediční poznámka: Vzhledem k rozsáhlosti tohoto článku jsme jej zkrátili přibližně na polovinu. Snažili jsme se nicméně zachovat logiku Althusserovy argumentace a přetisknout většinu těch pasáží, které považujeme za nejvíce originální a vlivné. Vypuštěna byla ta místa v textu, kde Althusser shrnuje a komentuje marxistickou teorii nadstavby a ideologie a kde podrobně na příkladu křesťanské víry demonstruje svou hlavní tezi o ideologických státních aparátech; kromě toho byly vypuštěny některé pasáže ještě dále specifikující jeho pojetí ideologie (chápané jako „reprezentace imaginárních vztahů individuí k jejich skutečným podmínkám existence“, jako něco, co „nemá historii“, a jako něco materiálního), které ovšem stručně přibližujeme alespoň v doslovu.

K reprodukci podmínek produkce¹

Je nezbytné, abychom nyní lépe ukázali to, co se nám v určité chvíli podařilo zahlédnout v průběhu analýzy, když jsme mluvili o tom, že má-li být výroba možná, je nutné obnovovat výrobní prostředky. Prozatím to byl jen okrajový postřeh. Teď se k němu vracíme, abychom jej rozvinuli.

Jak říkal Marx, i dítě ví, že pokud určitá společenská formace nereprodukuje podmínky produkce současně s produkováním, nepřežije ani rok.² Poslední podmínkou produkce je tedy reprodukce podmínek produkce. Může být „prostá“ (pouze reprodukuje podmínky předchozí produkce), anebo „rozšířená“ (rozšiřuje tyto podmínky). Tento rozdíl však můžeme prozatím nechat stranou.

Co je tedy reprodukce podmínek produkce?

Zde vstupujeme do oblasti, která je známá (od 2. svazku *Kapitálu*), a přitom zvláštním způsobem nepochopena. Nezlomné evidence (ideologické evidence empiristického typu) z hlediska pouhé produkce, tj. jednoduché výrobní praxe (jež sama je abstraktní vzhledem k procesu produkce), jsou do té míry součástí našeho každodenního „vědomí“, že je krajně obtížné, ne-li zcela

nemožné, povznést se *k hledisku reprodukce*. Avšak vně tohoto hlediska je vše stále abstraktní (nejen částečné, nýbrž deformované) – a to jak v rovině produkce, tak ještě silněji v rovině prosté praxe.

Pokusme se prozkoumat tento problém metodicky.

Abychom náš výklad zjednodušili a za předpokladu, že každá společenská formace vychází z vládnoucího způsobu produkce, můžeme říci, že výrobní proces uvádí do pohybu existující výrobní síly v definovaných vztazích produkce a s ohledem na tyto vztahy.

Z toho vyplývá, že má-li jakákoli společenská formace vůbec existovat, musí spolu s produkováním reprodukovat podmínky produkce, aby byla produkování schopna. Musí tedy reprodukovat

- 1) výrobní síly
 - 2) existující vztahy produkce
- [..]

Reprodukce výrobní síly

[..]

Jestliže si na základě zkoumání toho, co se děje v podniku, a zvláště pak způsobu finančně-účetního odhadování amortizace a investic, můžeme učinit přibližnou představu o *existenci* materiálního procesu reprodukce, pak nyní vstupujeme do oblasti, v níž je zkoumání toho, co se děje v podniku, ne-li zcela, tedy přinejmenším téměř zcela slepé, a to z dobrého důvodu: reprodukce pracovní síly se podstatně odehrává *vně* podniku.

Jak je tedy zajištěna reprodukce pracovní síly?

Je zajištěna tím, že je pracovní síle poskytnut materiální nástroj jejího reprodukování: mzda. Mzda figuruje v účetnictví každého podniku, avšak jako „variabilní kapitál“, nikoli jako

1 ——— Tento článek je složen z fragmentů pocházejících z původně rozsáhlejšího výzkumu.

2 ——— Dopis Kugelmannovi, 11. července 1869. Česky Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Vybrané dopisy*. Praha: Svoboda, 1952.

podmínka materiální reprodukce pracovní síly. Ale právě takto mzda „působí“, protože mzda představuje pouze část hodnoty produkované vynakládáním pracovní síly, nepostradatelné pro její reprodukci: nepostradatelné k obnovování pracovní síly pracovníka (aby měl kde bydlet, čím se oblékat a živit, stručně řečeno, aby se mohl příští den a každý z příštích dnů, které mu dopřeje pánbůh, dostavit k branám podniku); a dodejme ještě: nepostradatelné k výchově a vzdělání dětí, v nichž se proletář reprodukuje (v x exemplářích, přičemž x může být rovno 0, 1, 2 atd.) jako pracovní síla.

Připomeňme, že množství hodnoty (mzda) nutné k reprodukci pracovní síly je určováno nejen pouhými „biologickými“ potřebami garantované minimální mzdy, nýbrž i potřebami historického minima (angličtí dělníci potřebují pivo a francouzští proletáři víno, jak poznamenává Marx), a tedy je historicky proměnlivé.

A rovněž je třeba zmínit se o tom, že toto minimum je dvojnásob historické, protože není definováno historickými potřebami dělnické třídy „uznávanými“ třídou kapitalistů, nýbrž historickými potřebami *vnucenými* proletářským třídním bojem (dvojí třídní boj: proti prodlužování délky pracovní doby a proti snižování mezd).

Aby však byla pracovní síla reprodukována, nestačí zajistit jí materiální podmínky její reprodukce. Řekli jsme již, že disponibilní pracovní síla musí být „kompetentní“, tj. být schopna zařadit se do složitého procesu výroby. Rozvoj výrobních sil a typ jednoty, který v dané chvíli historicky utváří výrobní síly, vedou k tomu, že pracovní síla musí být (rozmanitě) kvalifikovaná a jako taková i reprodukována. Rozmanitě: s ohledem na požadavky společensko-technické dělby práce a vzhledem k jejím různým „pozicím“ a „zaměstnáním“.

Jak je tato reprodukce (diverzifikované) kvalifikace pracovní síly zajištěna v režimu kapitalismu? Je zajištěna zcela odlišně, než jak je tomu ve společenských řádech spočívajících na otroctví či nevolnictví: reprodukce kvalifikace pracovní síly má tendenci (jde

o zákonitost směřování) k tomu, aby byla zajišťována nikoli „na pracovním místě“, nýbrž vně výroby, totiž kapitalistickým systémem školství, jakož i jinými instancemi a institucemi.

Co se lidé učí ve škole? Ať už v ní pobývají delší či kratší dobu, vždy se naučí číst, psát, počítat, tedy určité techniky a několik dalších věcí, včetně základů (jež mohou být zcela povšechné, či naopak hlubší) „vědecké“ či „literární kultury“, jež jsou přímo využitelné na různých místech produkce (jeden manuál pro dělníky, jiný pro techniky, další pro inženýry a nakonec i pro vyšší kádry atd.). Učí se tedy *know-how*.

Avšak vedle toho a v souvislosti s těmito technikami se ve škole rovněž lidé učí „pravidla“ správného chování, tj. vhodného počínání, jehož je třeba dbát podle pozice, kterou je každý aktér dělby práce „předurčen“ zastávat, což jsou pravidla morálky, profesionálního i občanského svědomí neboli, jasněji řečeno, pravidla respektování sociálně-technické dělby práce a vposled pravidla řádu, ustaveného vládnoucí třídou. Rovněž se zde lidé učí „dobře mluvit svým jazykem“, „správně psát“, tj. (v případě budoucích kapitalistů a jejich podřízených) „dobře rozkazovat“ neboli (ideální řešení) „správně mluvit“ k dělníkům.

Jestliže bychom měli tento fakt vyjádřit jazykem více vědeckým, řekli bychom, že reprodukce pracovní síly vyžaduje nejen reprodukci její kvalifikace, nýbrž současně s tím i reprodukci jejího podřízení pravidlům ustaveného řádu, tj. reprodukci jejího podřízení vládnoucí ideologii v případě dělníků a reprodukci schopnosti správného zacházení s vládnoucí ideologií v případě aktérů vykořisťování a represe, aby bylo možné zajistit vládu vládnoucí třídy rovněž i „slovem“.

Jinými slovy řečeno: škola (ale rovněž i jiné instituce státu jako církve či jiné aparáty jako armáda) vyučuje *know-how*, avšak způsoby zajišťujícími *podřízením vládnoucí ideologii* či zvládnutím jejího „praktikování“. Všichni aktéři produkce, vykořisťování a útlatku – nemluvě o „profesionálních ideologiích“ (Marx) – musí být tak či onak „prostoupeni“ touto ideologií, aby se mohli ujmout

vědomě svého úkolu, buď úkolu vykořisťovaných (proletáři), či úkolu vykořisťovatelů (kapitalisté), buď úkolu pomahačů při vykořisťování (kádry), anebo úkolu velekněží vládnoucí ideologie (její „funkcionáři“), atd.

Reprodukce pracovní síly tedy jako svou podmínku *sine qua non* vynáší na světlo nejen reprodukci její „kvalifikace“, nýbrž rovněž reprodukci jejího podřízení vládnoucí ideologii či „praxi“ této ideologie, přičemž je na upřesnění třeba poznamenat, že nestačí říci „nejen, nýbrž i“, protože je očividné, že *reprodukce kvalifikace pracovní síly je zajišťována právě a pouze formami ideologického podřízení*.

Tímto způsobem však objevujeme silnou přítomnost nové reality: ideologie.

V této věci připojíme dvě poznámky.

První upřesní naši analýzu reprodukce.

Zběžně jsme prozkoumali formy reprodukce výrobních sil, tj. nástrojů produkce na jedné straně, a pracovní síly na straně druhé.

Avšak dosud jsme se nedotkli otázky *reprodukce výrobních vztahů*. Tato otázka je ovšem klíčovou otázkou marxistické teorie způsobu produkce. Přecházet ji mlčením je teoretické opomenutí, ba hůře, je to vážná politická chyba.

Proto o ní musíme promluvit. Avšak abychom měli po ruce prostředky k jejímu rozboru, musíme znovu učinit odbočku.

Druhá poznámka: Abychom se mohli na tuto odbočku vydat, musíme znovu klást naši starou otázku: Co je společnost?

[..]

Stát

Marxistická tradice je jasná: stát se od *Manifestu* a *18. brumairu* (i ve všech dalších klasických textech, zejména v Marxově textu o Pařížské komuně a v Leninově spisu *Stát a revoluce*) chápe

jako represivní aparát. Stát je „stroj“ útlaku, který vládnoucími třídám (v 19. století buržoazní třídě a „třídě“ velkých pozemkových vlastníků) dovoluje zajistit si nadvládu nad dělnickou třídou tak, aby bylo možné podřídit ji procesu vynucování nadhodnoty (tj. kapitalistickému vykořisťování).

Stát je tedy především všechno to, co klasikové marxismu nazývali *státním aparátem*. Tímto termínem se rozumí nejen specializovaný aparát (v užším smyslu), jehož existence a nezbytnost vyplývá, jak jsme již zjistili, z požadavků právní praxe, tj. policie, soudy, vězení, ale rovněž vojsko, které v posledním okamžiku (a za tuto zkušenost zaplatil proletariát svou krví) zasahuje přímo jako pomocná represivní síla tehdy, jakmile policie a její specializované pomocné sbory jsou „zaskočeny událostmi“, a nad tímto celkem stojí pak vůdce státu, vláda a administrativa.

V této podobě se marx-leninská „teorie“ státu dotýká jistého podstatného momentu, kdy není možné nevidět, že to je skutečně podstatný moment. Státní aparát, který definuje stát jako represivní exekutivní a utlačující moc „sloužící vládnoucími třídám“ v třídním boji, který vede buržoazie a její spojenci proti proletariátu, je pravá povaha státu a jasně definuje jeho základní „funkci“.

Ideologické státní aparáty

To, čím je třeba doplnit „marxistickou teorii“ státu, je tedy něco jiného.

Na tomto poli, na němž nás klasikové marxismu již dávno předešli, aniž by však v teoretické formě systematicky vyložili zásadní poznatky, obsažené v jejich zkušenostech a metodách, musíme postupovat velmi obezřetně. Neboť jejich zkušenosti a metody se stále omezovaly na půdu politické praxe.

Klasikové marxismu fakticky, tj. ve své politické praxi, chápali stát jako realitu složitější, než jak ji definuje „marxistická teorie státu“, a to i tehdy, jestliže je doplněna tak, jak jsme se o to

právě pokusili. Ve své praxi si tuto složitost uvědomovali, avšak nevyjádřili ji odpovídající teorií.³

Chtěli bychom se teď pokusit tuto teorii velmi schematicky načrtnout. Za tímto účelem předkládáme následující tezi.

Pro další rozvinutí teorie státu je nezbytné uvážit nejen rozlišení mezi *státní mocí* a *státním aparátem*, nýbrž rovněž další realitu, která je zjevně na straně aparátu (represivního) státu, aniž je však s ním totožná. Tuto realitu označujeme pojmem: *ideologické státní aparáty* (ISA).

Co jsou ideologické státní aparáty?

Nejsou totéž, co (represivní) státní aparát. Připomeňme, že v marxistické teorii státní aparát zahrnuje vládu, státní správu, vojsko, policii, soudy, vězení atd., které tvoří to, co budeme nazývat represivní státní aparát. Slovo „represivní“ naznačuje, že daný státní aparát funguje, přinejmenším limitně (protože například správním represe může nabývat nikoli represivních forem), „prostřednictvím násilí“.

Jako ideologické státní aparáty označujeme určitý počet realit, jež se bezprostřednímu pozorování prezentují formou různých a specializovaných institucí. Předložíme jejich empirický seznam, který bude přirozeně ještě vyžadovat detailní analýzu, ověření a který bude dále třeba korigovat a upravovat. Se všemi výhradami, které tato potřeba implikuje, můžeme zprvu pokládat za ideologické státní aparáty následující instituce (pořadí, v němž je vyjmenujeme, nemá žádný zvláštní význam):

- ISA náboženský (systém různých církví)
- ISA školský (systém různých veřejných i soukromých „škol“)
- ISA rodinný⁴
- ISA právní⁵
- ISA politický (politický systém s různými politickými stranami)
- ISA odborářský
- ISA informační (tisk, rozhlas, televize atd.)
- ISA kulturní (literatura, výtvarné umění, sport atd.)

Řekli jsme již: ISA nejsou totéž co (represivní) státní aparát. V čem spočívá jejich rozdíl?

V prvním kroku můžeme konstatovat: existuje-li (represivní) státní aparát, existuje *mnohost* ideologických státních aparátů. A pokud existuje nějaká jednota, ustavující ISA jako celek, není bezprostředně viditelná.

V druhém kroku můžeme konstatovat, že zatímco (represivní) státní aparát je jednotný a celý náleží do veřejné oblasti, větší část ideologických státních aparátů (v jejich zdánlivém rozptýlení) pochází naopak z oblasti soukromé. Soukromé jsou církve, strany, odbory, rodiny, určité školy, většina novin, kulturních zařízení atd.

Nechme prozatím stranou první konstatování. Nemůžeme však pominout druhé, chceme-li si položit otázku, jakým právem smíme pokládat za ideologické státní aparáty instituce, jež ve své většině nemají veřejný statut, nýbrž jsou prostě *soukromými* institucemi. Gramsci tuto námitku jakožto důsledný marxista sám předvídal. Rozlišení veřejného a soukromého je rozlišení imanentní buržoaznímu právu a platí v (podřízených) oblastech, v nichž buržoazní právo vykonává svá „zmocnění“. Oblast státu se mu vymyká, protože je „vně státu“: stát, který je státem vládnoucí třídy, není ani veřejný, ani soukromý, nýbrž je naopak podmínkou všeho rozlišování veřejného a soukromého. Totéž však můžeme říci v souvislosti s našimi ideologickými státními aparáty. Nezáleží na tom, zda instituce, které je realizují, jsou „veřejné“, nebo „soukromé“. To, na čem záleží, je jejich fungování. Soukromé instituce mohou zcela dokonale „fungovat“ jako ideologické státní aparáty.

3 ——— Pokud je nám známo, byl Gramsci jediný, kdo naznačil cestu, na kterou se zde vydáváme. Jeho „výjimečná“ myšlenka spočívala v tom, že stát nelze redukovat na státní (represivní) aparát, nýbrž že zahrnuje, jak říkal, jistý počet institucí „občanské společnosti“: církve, školy, odbory atd. Gramsci, bohužel, nepodal systematický výklad těchto svých postřehů, jež zůstaly v podobě pronikavých, avšak fragmentárních poznámek. (Gramsci, Antonio. *Œuvres choisies*. Paris: Ed. Sociales, 1959, s. 290n [pozn. 3], 293, 295, 436. Srov. Gramsci, Antonio. *Lettres de la Prison*. Paris: Ed. Sociales, 1953, s. 313; česky: Týž. *Dopisy z vězení*. Praha: Svoboda, 1949.) Srov. též *Sešity z vězení, úryvky* na s. 138nn. tohoto sborníku.

4 ——— Rodina zjevně plní i jiné „funkce“, než jsou funkce ISA. Má své místo v reprodukci pracovní síly. Podle způsobu produkce je jednotkou produkce a(nebo) jednotkou spotřeby.

5 ——— „Právo“ náleží jak k aparátu (represivnímu) státu, tak i k systému ISA.

K tomu, abychom to prokázali, by postačovala třeba jen trochu důkladnější analýza jakéhokoli ideologického státního aparátu.

Přejděme však k tomu, co je vskutku podstatné. To, co odlišuje ISA od (represivního) aparátu státu, je následující zásadní rozdíl: represivní státní aparát „funguje pomocí násilí“, zatímco ideologické státní aparáty *fungují na základě „ideologie“*.

Tento rozdíl můžeme zpřesnit jeho korekcí. Řekneme, že každý státní aparát, ať represivní, či ideologický, „funguje“ současně prostřednictvím násilí i prostřednictvím ideologie, avšak s jedním důležitým rozdílem, který znemožňuje, abychom ideologické státní aparáty ztotožňovali se státním (represivním) aparátem.

A to proto, že represivní státní aparát funguje způsobem, který masivně upřednostňuje *represi* (včetně fyzické), avšak jeho fungování je vzhledem k ideologii sekundární. (Neexistuje žádný čistě represivní aparát.) Příklady: vojsko a policie fungují rovněž na základě ideologie: jednak kvůli zabezpečení vlastní soudržnosti a reprodukce, jednak prostřednictvím „hodnot“, které prezentují navenek.

Obdobně, avšak opačně můžeme říci, že ideologické státní aparáty samy fungují způsobem, který masivně upřednostňuje *ideologii*, přičemž jejich fungování vzhledem k represi je sekundární, byť limitně, tj. ve vztahu k limitě, která je velmi tenká, zastřená, tj. symbolická. (Neexistuje čistě ideologický aparát.) Tak například škola a církve „cepují“ metodami, k nimž patří tresty, vylučování, selekce atd. a k nimž náleží nejen služebníci, nýbrž i ovečky. A tak je tomu i s rodinou... A totéž platí i o ISA kultury (viz cenzura, abychom zmínili jen tento případ) atd.

Je namístě rovněž poznamenat, že toto vymezení dvojího „fungování“ (dominantního a sekundárního) na základě represe a na základě ideologie, jímž se odlišuje (represivní) aparát státu od ideologických státních aparátů, dovoluje chápat to, jak se neustále vytvářejí velmi subtilní, výslovné či zamlčené kombinace mezi působením (represivního) státního aparátu a působením ideologických státních aparátů. Každodenní život nám skýtá bezpočet příkladů těchto kombinací, které by však bylo třeba

zkoumat mnohem podrobněji, abychom překročili rovinu pouhého konstatování.

Tato poznámka nám nicméně dovoluje započít analýzu toho, co tvoří jednotu zdánlivě tak disparátních součástí ISA. Jestliže ISA „fungují způsobem, který masivně upřednostňuje ideologii“, pak to, co dává jednotu jejich různosti, je právě toto fungování samo, pokud ideologie, na jejímž základě fungují, je vždy fakticky sjednocena (a to i navzdory své různosti a svým rozporům) *ideologií vládnoucí*, která je ideologií „vládnoucí třídy“. Jestliže si pečlivě všímáme toho, že „vládnoucí třída“ je z principu tím, kdo má v rukou moc státu (přímo, anebo mnohem častěji prostřednictvím spojení tříd či tříštění tříd), a tedy disponuje (represivním) státním aparátem, mohli bychom dospět k závěru, že tatáž vládnoucí třída hraje aktivní roli v ideologických státních aparátech v té míře, v níž se přes všechny své rozpory právě tato vládnoucí ideologie vposled realizuje v ideologických státních aparátech. Bylo by sice třeba probrat tento rozdíl detailněji, avšak platí, že nedokáže zastřít fakt hluboké identity. Soudíme, že *žádná třída není natrvalo s to podržet si státní moc bez toho, že by současně neprosazovala svou hegemonii nad ideologickými státními aparáty a v těchto aparátech*. Podám pouze jeden příklad a doklad: vytrvalá Leninova snaha zrevolucionizovat ideologický státní aparát školy, aby (kromě jiného) mohl sovětský proletariát, jenž se zmocnil moci státu, zabezpečit budoucnost diktatury proletariátu a přechod k socialismu.⁶

Díky tomuto zjištění si můžeme uvědomit, že ideologické státní aparáty mohou být nejen *cílem*, nýbrž i *místem* třídního boje, často dokonce urputných forem třídního boje. Třída (anebo spojení tříd), jež je u moci, neovládá tak snadno ISA jako (represivní) aparát státu, a to nejen proto, že staré vládnoucí třídy si zde mohou ještě dlouho zachovávat svou silnou pozici, nýbrž i proto, že odpor vykořisťovaných tříd zde nachází nástroj

6 — V emocionálně silném textu *Le chemin parcouru* (Ušlá cesta) z roku 1937 vylíčila Naděžda K. Krupská celý příběh tohoto zoufalého Leninova snažení a to, co pokládala za jeho neúspěch.

i příležitost k tomu, aby se vyjadřoval, a to buď tím, že využívá jeho rozporů, anebo tím, že zde bojem získává pozice.⁷

Shrňme naše poznatky.

Je-li teze, kterou jsme předložili, zdůvodněná, můžeme se poté, co jsme ji v určitém bodě upřesnili, znovu vrátit ke klasické marxistické teorii státu. Řekli jsme, že je třeba rozlišovat moc státu (a její⁸ držení) od státního aparátu. Dodali jsme však, že státní aparát zahrnuje dvojí: soubor institucí reprezentujících represivní aparát státu a soubor institucí reprezentujících celek ideologických státních aparátů.

Je-li tomu tak, nelze neklást (i přesto, že prozatím máme k dispozici pouze velmi povšechný náčrt) následující otázku: Jaký je přesně rozsah úlohy ideologických státních aparátů? Co zakládá jejich důležitost? Jinak řečeno: Čemu odpovídá „funkce“ těchto ideologických státních aparátů, které nefungují na základě represe, nýbrž na základě ideologie?

K reprodukci vztahů produkce

Můžeme tedy nyní zodpovědět naši ústřední otázku, která se již delší dobu vznáší ve vzduchu: *Jak je zajištěna reprodukce vztahů produkce, výrobních vztahů?*

Jazykem topologie (základna–nadstavba) můžeme říci: z větší části je zajištěna právní, politickou a ideologickou nadstavbou.

Protože jsme však ukázali, že je nezbytné překročit tento stále ještě popisný jazyk, řekli jsme: z větší části⁹ je zajištěna výkonem státní moci ve státních aparátech, tj. na jedné straně v (represivním) státním aparátu a na druhé straně v ideologických státních aparátech.

Přihlédněme tedy k tomu, co jsme řekli dříve a co teď shrneme do tří základních bodů:

1. Všechny státní aparáty fungují současně na základě represe i na základě ideologie, avšak s tím rozdílem, že (represivní)

státní aparát funguje způsobem, jenž masivně upřednostňuje represi, zatímco ideologické státy fungují způsobem, který masivně upřednostňuje ideologii.

2. Zatímco státní (represivní) aparát tvoří organizovaný celek, jehož různé součásti jsou centralizované vzhledem k dominantní jednotě, tj. vzhledem k jednotě politiky třídního boje, kterou prosazují političtí představitelé vládnoucích tříd, v jejichž držení je státní moc, ideologické státní aparáty jsou mnohočetné, rozdílné, „relativně autonomní“ a schopny poskytovat objektivní pole rozporů, vyjadřujícím v omezených i krajních formách účinky střetávání mezi zápasem kapitalistických tříd a zápasem proletářských tříd, jakož i podřízených forem těchto tříd.

3. Zatímco jednotu (represivního) státního aparátu zajišťuje jeho centralizovaná organizace sjednocená pod vedením představitelů tříd, které jsou u moci a které řídí politiku třídního boje tříd, jež jsou u moci, jednotu mezi různými ideologickými státními aparáty zajišťuje (nejčastěji rozpornými formami) vládnoucí ideologie, ideologie vládnoucí třídy.

Vezmeme-li do úvahy uvedené charakteristické rysy, můžeme si pak reprodukci vztahů produkce¹⁰ představit podle způsobu „dělby práce“ následujícím způsobem.

7 ——— To, co je zde stručně a několika slovy řečeno o třídním boji v ISA, zjevně ani zdaleka problematiku třídního boje nevyčerpává. K tomu, abychom k této otázce vůbec mohli přistoupit, by bylo třeba připomenout si dva principy. *První princip* zformulovat Marx ve své Předmluvě *Ke kritice politické ekonomie*: „Zkoumáme-li takový proces převratů, musíme vždy rozlišovat mezi materiálním převrácením v hospodářských výrobních podmínkách, jež lze přírodovědecky přesně zjistit, a mezi právními, politickými, náboženskými, uměleckými nebo filozofickými, zkrátka ideologickými formami, v nichž si lidé tento konflikt uvědomují a jej vybojuvávají.“ Marx, Karl. *Ke kritice politické ekonomie*. Přeložili Vítězslav Provazník, Oldřich Šebek, Ladislav Štoll. Praha: SNPL, 1953, s. 10. *Třídní boj se tedy vyjadřuje a uskutečňuje v ideologických formách, tedy i v ideologických formách ISA. Avšak třídní boj značně přesahuje tyto formy, a právě proto, že je přesahuje, může se boj vykořisťovaných tříd uskutečňovat ve formách ISA, tedy může proti třídám, jež jsou u moci, obracet zbraň ideologie. A to díky druhému principu: třídní boj přesahuje ISA, protože nemá kořeny v ideologii, nýbrž v základně, ve výrobních vztazích, které jsou vztahy vykořisťování a které jsou základem pro vztahy tříd.*

8 ——— Z větší části. Neboť výrobní vztahy jsou v *první řadě* reprodukovány materialitou výrobního procesu a procesu oběhu. Nesmíme ale zapomínat, že ideologické vztahy jsou bezprostředně přítomny právě i v těchto procesech.

9 ——— Marx, K., *cit. 7 | op. cit.*

10 ——— Pokud jde o onu část reprodukce, na níž se *podílejí* represivní státní aparát a ideologické státní aparáty.

Úloha státního aparátu jakožto aparátu represivního spočívá v podstatě v tom, že silou (fyzickou, či nikoli fyzickou) zajišťuje politické podmínky reprodukce vztahů produkce, které jsou vposled *vztahy vykořisťování*. Stát jako aparát totiž značnou měrou nejen pracuje na své vlastní reprodukci (v kapitalistickém státu existují dynastie politiků, armádní dynastie atd.), ale státní aparát také a především zajišťuje prostřednictvím represe (od nejbrutálnější fyzické síly, přes prosté administrativní příkazy a zákazy až k otevřené či skryté cenzuře atd.) politické podmínky působení ideologických státních aparátů.

Neboť právě tyto aparáty z větší části zajišťují reprodukci vztahů produkce, a to pod „zaštítěním“ represivního státního aparátu. Právě zde hraje význačnou úlohu vládnoucí ideologie, ideologie vládnoucí třídy, která se stará o „harmonii“ (často skřípající) mezi represivním státním aparátem a různými ideologickými státními aparáty.

V souvislosti s růzností ideologických státních aparátů v jejich jedinečné, protože společné úloze, kterou je reprodukce vztahů produkce, tedy můžeme předložit další hypotézu.

V současných kapitalistických sociálních formacích jsme konstatovali relativně značný počet ideologických státních aparátů: aparát školský, náboženský, rodinný, politický, odborový, informační, „kulturní“ atd.

Ve společenských formacích, v nichž vládne způsob „nevolnické“ výroby (obecně nazývaných feudální), jsme dospěli k zjištění, že v jednotném represivním státním aparátu, jenž se (pokud existuje), a to nejen počínaje absolutní monarchií, nýbrž dokonce již od prvních známých antických států, formálně podobá tomu, který známe my, je počet ideologických státních aparátů nevysoký a jejich individualita není do takové míry rozlišena. Například jsme pozorovali, že církve (náboženský ideologický státní aparát) kumulovala určité množství funkcí, jež jsou dnes rozděleny mezi různé a odlišné ideologické státní aparáty, které jsou vzhledem k minulosti, jak ji zde zkoumáme, nové, jako například školské

a kulturní funkce. Vedle církve existoval ideologický státní aparát rodiny, který hrál značnou roli, jež je nesouměřitelná s tou, kterou má v kapitalistických společenských formacích. Církev a rodina nebyly navzdory zdání jedinými ideologickými státními aparáty. Existoval rovněž ideologický státní aparát politiky (generální stavy, parlament, různé frakce a politické ligy, předchůdci moderních politických stran, a celý politický systém svobodných komun a měst). Existoval rovněž velmi mocný ideologický státní aparát „před-odborový“, smíme-li použít tohoto silně anachronického výrazu (vlivné cechy obchodníků, bankéřů a rovněž sdružení tovaryšů atd.). Zjevně se rozvíjela publikační a informační aktivita a rovněž tak i veřejná představení, jež byla nejprve integrující součástí církve a poté na ní získávala stále větší nezávislost.

Je zcela zřejmé, že v době předkapitalistické, kterou zde nyní v hrubých rysech analyzujeme, *existoval vládnoucí ideologický státní aparát*, totiž církev, která v sobě soustředila nejen funkce náboženské, nýbrž rovněž i školské a větší díl funkcí informačních a „kulturních“. Jestliže se veškerý ideologický boj od 16. k 18. století počínající prvními otřesy Reformy *soustředil* do boje proti klerikalismu a náboženství, není to tedy náhoda, nýbrž odpovídá to vládnoucímu postavení ideologického státního aparátu církve.

Hlavním cílem a výsledkem Francouzské revoluce byl nejen přechod moci státu z rukou feudální aristokracie do rukou kapitalisticko-merkantilní buržoazie, částečné zničení starého represivního státního aparátu a jeho nahrazení novým (lidová národní armáda), nýbrž rovněž útok na ideologický státní aparát číslo 1: církev. Odtud občanský statut kněží, konfiskace církevních statků a vytvoření nových ideologických státních aparátů nahrazujících ideologický státní aparát náboženství v jeho dominantní úloze.

Je přirozené, že se nic neudálo izolovaně: viz konkordát, restaurace a dlouhý třídní boj mezi statkářskou aristokracií a průmyslovou buržoazií po celé 19. století směřující k ustavení buržoazní hegemonie nad funkcemi, jež dříve zastávala církev, zejména prostřednictvím školy. Lze říci, že buržoazie se opírala

o nový politický, demokraticko-parlamentární ideologický státní aparát, založený v prvních letech Revoluce, a takto byla schopna bojovat s církví a převzít její ideologické funkce, tedy zajistit nejen svou politickou hegemonii, nýbrž rovněž svou hegemonii ideologickou, jež je nezbytná pro reprodukci kapitalistických výrobních vztahů.

Soudíme, že toto vše nás opravňuje k předložení následující teze – i se všemi riziky, která jsou v ní implikována. Domníváme se, že ideologický státní aparát, který získal *dominantní* postavení v rozvinutých kapitalistických formacích na konci urputného politického a ideologického třídního boje proti starému vládnoucímu ideologickému státnímu aparátu, je *ideologický aparát školy*.

Uvedená teze se může jevit jako paradoxní, protože všichni jsou na základě oné ideologické představy, kterou o sobě vytvořila sama buržoazie a kterou vnutila i vykořisťovaným třídám, přesvědčení, že ideologický státní aparát vládnoucí v kapitalistických společenských řádech není škola, nýbrž politický ideologický státní aparát, tj. režim parlamentní demokracie provázený všeobecným volebním právem a zápasem politických stran.

Avšak dějiny, a to včetně nedávných, ukazují, že buržoazie byla a je snadno schopna přizpůsobovat si ideologické státní aparáty politiky odlišné od parlamentní demokracie: první a druhé císařství, konstituční monarchie založená Chartou (Ludvík XVIII., Karel X.), parlamentní monarchie (Ludvík Filip), prezidentská demokracie (de Gaulle), abychom uvedli jen příklady z Francie. V Anglii je situace ještě očividnější. Revoluce zde byla nadmíru „úspěšná“ z hlediska buržoazie, protože na rozdíl od Francie, kde buržoazie – ostatně díky hlouposti nižší šlechty – byla nucena akceptovat fakt, že se nechala vynést k moci rolnickými a plebejskými „revolučními dny“, což ji potom přišlo velmi draho, anglická buržoazie byla schopna uzavřít s aristokracií „kompromis“, „podílet“ se s ní velmi dlouho na moci a užívání státního aparátu (mír mezi všemi lidmi dobré vůle vládnoucí třídy!). Ještě nápadnější je situace v Německu, protože pod ideologickým státním aparátem

politiky, kdy císařští junkeři (Bismarck), jejich armáda a jejich policie sloužili jako štít a vůdčí postavy, uskutečnila imperialistická buržoazie svůj halasný vstup do dějin, aby pak „prošla“ výmarskou republikou a vzdala se nacismu.

Domníváme se, že máme silné důvody k tomu, abychom mohli tvrdit, že za působením svých ideologických státních aparátů politiky, které zaujímalo popředí scény, buržoazie jako svůj ideologický státní aparát číslo 1, tedy jako aparát vládnoucí prosadila aparát školský, který fakticky nahradil funkce starého vládnoucího ideologického státního aparátu, totiž církev. A můžeme ještě dodat: dvojice škola-rodina nahradila dvojici církev-rodina.

Proč je však v kapitalistických společenských řádech školský aparát fakticky vládnoucím ideologickým státním aparátem a jak funguje?

Prozatím můžeme říci jen tolik:

1. – Všechny ideologické státní aparáty, ať už jakékoli, míří za stejným cílem, jímž je reprodukce vztahů produkce, tj. kapitalistických vztahů vykořisťování.

2. – Každý z nich míří k tomuto jedinému cíli způsobem, který je mu vlastní. Politický aparát tak, že podrobuje jednotlivce politické ideologii státu, „demokratické“ ideologii, demokracii „nepřímé“ (parlamentární) či „přímé“ (plebiscitní či fašistické). Informační aparát tak, že prostřednictvím tisku, rozhlasu a televize cpe do všech občanů každodenní dávku nacionalismu, šovinismu, liberalismu, moralismu atd. A stejně tak i kulturní aparát (prvořadou roli ve sportu hraje šovinismus). Náboženský aparát tak, že v kázáních a jiných velkých obřadech narození, sňatku a smrti připomíná, že člověk je jen prach, pokud nemiluje bližního svého tak, aby nastavil levou líc tomu, kdo jej udeřil do pravé. Aparát rodiny... Není třeba pokračovat.

3. – Této souhře vládne jediná partitura, jež je čas od času porušena rozpory (rozpory kvůli pozůstatkům starých vládnoucích tříd, proletářů a jejich organizací): partitura ideologie právě

vládoucí třídy, která do své skladby integruje velká témata humanismu Velkých předků, kteří dávno před Křesťanstvím podnítili řecký Zázrak a poté velkolepost Říma, Věčného města, jakož i témata zvláštního a obecného zájmu atd. Nacionalismus, moralismus a ekonomismus.

4. – V této souhře však vládnoucí úlohu hraje ideologický státní aparát, třebaže jeho hudbě již nikdy nenaslouchá? Je tak tichá! A to právě je škola.

Chápe se dětí ze všech společenských tříd již v mateřské škole a již od mateřské školy je novými i starými metodami po léta, kdy je dítě „nejzranitelnější“, sevřené mezi státní aparát rodiny a státní aparát školy, krmí různými druhy *know-how* zabalenými ve vládnoucí ideologii (francouzština, počty, dějiny přírody, vědy, literatura), anebo jednoduše vládnoucí ideologií v čistém stavu (morálka, občanská výchova, filozofie). Někdy kolem čtrnácti let je obrovská masa dětí vržena „do výroby“ a stávají se z nich dělníci či malorolníci. Další část vyškolené mládeže pokračuje dál: jakžtakž se propracovává k cíli, avšak odpadne a získá místa nižších či středních kádrů, zaměstnanců, nižších a středních úředníků, tedy pozice maloburžoazie všeho druhu. Poslední část dospěje až na vrchol a buď se ocitne v nějaké intelektuální poloza-městnanosti anebo zaplní místa agentů vykořisťování (kapitalisté, ředitelé), agentů represe (vojáci, policisté, politikové, úředníci atd.) a profesionálních ideologů (kněží všeho druhu, jejichž většinu tvoří přesvědčení „laikové“).

Každá masa, která cestou odpadne, je prakticky vybavena ideologií, jež je v souladu s úlohou, kterou má plnit v třídní společnosti: role vykořisťovaného (vysoce „vyvinuté“ „profesionální“, „morální“, „občanské“, „národní“ a apolitické „vědomí“); role agenta vykořisťování (schopnost přikazovat a mluvit s dělníky: „lidské vztahy“), role agenta represe (schopnost rozkazovat a vynutit si poslušnost „bez diskusí“ či ovládnutí demagogické rétoriky politických předáků) či role profesionálního ideologa (schopnost

manipulovat vědomím s příslušným respektem, tj. s přezíravostí, vydíráním a demagogií, které, akcentující Morálku, Ctnost, „Transcendenci“ a Národ, odpovídají úloze Francie ve světě atd.).

Rozumí se, že mnoho z těchto protikladných ctností (uměřenost, rezignace, podřízení na jedné straně, cynismus, přezíravost, povýšenost, sebedůvěra, vypínavost, dokonce i hladké a obratné vyjadřování) se získává i v rodině, církvi, armádě, z krásné literatury, filmů, a dokonce i na stadionech. Avšak žádný ideologický státní aparát nemá během tolika let, povinných osm hodin denně a šest dnů v týdnu k dispozici všechny děti kapitalistického společenského řádu.

Skrze toto osvojování určitých *know-how* včleněných do masivního vštěpování ideologie vládnoucí třídy se větším dílem reprodukuje *výrobní vztahy* daného kapitalistického společenského řádu, tj. reprodukuje se vztahy vykořisťovaných k vykořisťujícím a vykořisťujících k vykořisťovaným. Mechanismy, které vedou k tomuto výsledku, jenž má životní význam pro kapitalistický režim, jsou přirozeně zakryty a zastřeny ideologií univerzálně vládnoucí školy, protože právě to je jedna z podstatných forem ideologie vládnoucí buržoazie: ideologie, která představuje školu jako neutrální prostředí oproštěné od ideologie (protože... laické), v němž učitelé respektující „svědomí“ a „svobodu“ dětí, jež jsou jim svěřeny (s důvěrou) jejich „rodiči“ (kteří jsou právě tak svobodní, tj. kteří jsou vlastníky svých dětí), svým vlastním příkladem umožňují dětem získat svobodu, morálku a odpovědnost dospělých a osvojit si znalosti, vzdělanost a „osvobozující“ ctnosti.

Omlouvám se učitelům, kteří se v hrozných podmínkách snaží obrátit zbraně, které mohou najít v dějinách a ve vědě, jež „učí“, proti ideologii, proti systému i proti praktikám, jejichž jsou zajatci. Jsou to svého druhu hrdinové. Ale jsou vzácní. Jaká spousta jiných (většina) dosud ani nepojala podezření ohledně „práce“, kterou je systém (který je přesahuje a drtí) nutí vykonávat, a kteří, což je ještě horší, se jí věnují celým svým srdcem i důmyslem a s krajní svědomitostí (pověstné nové metody!). Vůbec si

nepřipouštějí pochyby, zda svou oddaností neudrží a nevyživují tuto ideologickou představu školy, díky níž je dnes škola právě tak „přirozená“, nezbytná a užitečná, dokonce blahodárná svým současníkům, jako byla „přirozená“, nepostradatelná a ušlechtilá našim předkům před několika stoletími církev.

Církev dnes fakticky v úloze *vládnoucího státního* aparátu nahradila škola. Propojila se s rodinou, stejně jako kdysi byla s rodinou propojena církev. Lze proto tvrdit, že bezpříkladně hluboká krize, která po celém světě otřásá školským systémem mnoha států a k níž se přidává krize (kterou předvídal již *Manifest*) ohrožující systém rodiny, nabývá politického smyslu díky tomu, že škola (a dvojice škola–rodina) tvoří vládnoucí ideologický státní aparát, jenž má určující roli v reprodukci toho způsobu produkce, jenž je ve své existenci ohrožován světovým třídním bojem.

K ideologii

Když jsme zavedli pojem ideologického státního aparátu a když jsme řekli, že ISA „fungují na základě ideologie“, poukázali jsme k realitě, k níž je třeba říci ještě několik slov: k ideologii.

Je známo, že výraz „ideologie“ vytvořili Cabanis, Destutt de Tracy a jejich přátelé, kteří jako její předmět vymezili (genetickou) teorii idejí. Když o padesát let později přejímá tento termín Marx, dává mu již od svých raných spisů zcela jiný smysl. Ideologie je systém idejí, představ, ovládající ducha člověka či společenské skupiny. Ideologicko-politický boj, který vedl Marx již od svých článků publikovaných v *Rheinische Zeitung*, měl velmi rychle narazit na tuto realitu a vedl k tomu, že musel prohloubit své původní postřehy.

[..]

Ideologie oslovuje¹¹ individua jakožto subjekty

Tato teze vlastně jen vysvětluje naše poslední tvrzení: ideologie existuje jen skrze subjekt a pro subjekt. To znamená: ideologie existuje pouze pro konkrétní subjekty a toto určení ideologie je možné pouze na základě subjektu, tj. *na základě kategorie subjektu* a jeho fungování.

Chceme tím říci, že kategorie subjektu, jež může existovat i pod jinými jmény, například u Platóna jako duše, bůh atd., a která se pod tímto názvem (subjekt) objevuje teprve s nástupem buržoazní ideologie a zejména s příchodem právní ideologie¹², je konstitutivní kategorie pro každou ideologii, bez ohledu na její určení (regionální či třídní) a bez ohledu na její historické umístění – protože ideologie nemá dějiny.

Říkáme tedy: kategorie subjektu je konstitutivní pro každou ideologii, současně však hned dodáváme, že *kategorie subjektu je konstitutivní pro každou ideologii pouze potud, pokud (definující) funkcí každé ideologie je „konstituovat“ konkrétní individua jakožto subjekty*. V této souhře dvojí konstituce spočívá fungování každé ideologie, neboť ideologie není nic jiného než fungování ideologie v materiálních formách existence tohoto fungování.

Aby byl další výklad jasnější, je nezbytné připomenout, že jak pisatel těchto řádek, tak i jejich čtenář jsou sami subjekty, tedy ideologické subjekty (tautologická výpověď), jinak řečeno, že autor i čtenář těchto řádek žijí „spontánně“ či „přirozeně“ v ideologii v tom smyslu, v němž jsme již tvrdili, že „člověk je svou přirozeností ideologický živočich“.

Prozatím necháme stranou jinou otázku, totiž to, že autor jako ten, kdo píše řádky této rozpravy, jež chce být vědecká, je absolutně jako „subjekt“ ve „svém“ vědeckém diskurzu

11 — Althusser zde používá výraz „interpeller“, který má ve francouzštině specifičtější význam než české „oslovovat“ – znamená to mj. oslovovat určitým oficiálním, mocenským způsobem: vyzývat k odpovědi, předvolat na policii, interpelovat. Pozn. překl.

12 — Která převzala právní kategorii „subjekt práva“ a učinila z ní ideologický pojem: člověk je od přírody subjektem.

nepřítomný (protože každý vědecký diskurz je z definice rozprava bez subjektu, „Subjekt“ vědy existuje pouze v ideologii vědy).

Jak již obdivuhodně pravil svatý Pavel: v *logu*, tj. v ideologii, „žijeme, pohybujeme se a jsme“. Z toho vyplývá, že pro vás i pro mne je kategorie subjektu primární „evidence“ (evidence jsou vždy primární): je zřejmé, že vy i já jsme subjekty (morální, svobodné atd.). Stejně jako všechny evidence včetně těch, které odpovídají za to, že slovo „označuje věc“ anebo „má význam“ (tedy včetně evidencí „průhlednosti“ řeči), i tato – že vy i já jsme subjekty, že zde není žádný problém – je ideologický efekt, elementární účinek ideologie¹³. Neboť ideologii je vlastní, že vnucuje (aniž by to bylo cítit, neboť všechno jsou „zřejmé věci“) evidence jako evidence, které nelze *neuznat* a před nimiž musíme zcela přirozeně zvolat (nahlas či „mlčky ve vědomí“): „Vždyť je to zřejmé! Tak to je! Je to pravda!“

V této reakci působí funkce ideologického *rozpoznávání*, která je jednou ze dvou funkcí ideologie jako takové (jejím rubem je funkce *zneuznávání*).

Abychom uvedli nějaký naprosto „konkrétní“ příklad: všichni máme přátele, kteří zaklepou na dveře a na naši otázku přes zavřené dveře „Kdo je tam?“, odpovídají (protože „je to evidentní“): „To jsem já!“ A my fakticky rozpoznáváme, že je to ten či ta. Otevřeme dveře, a „opravdu, vskutku je to ona osoba, která byla za dveřmi“. Anebo jiný příklad: když na ulici poznáváme někoho, koho známe, dáváme mu najevo, že jsme ho poznali (a že jsme poznali, že nás poznal) tak, že řekneme: „Dobrý den, příteli!“ – a stiskneme mu ruku (materiální rituální praxe ideologického rozpoznávání v každodenním životě přinejmenším ve Francii, jinde jsou rituály jiné).

Touto předběžnou poznámkou a konkrétními ilustracemi chci pouze upozornit, že vy i já jsme *vždy již* subjekty a jako takoví nepřerušeně uskutečňujeme rituály ideologického rozpoznávání, které nám zaručují, že jsme konkrétní, individuální, nezaměnitelné a (přirozeně) nenahraditelné subjekty. Text, který právě teď píšu a který právě teď¹⁴ čtete, je právě tak v tomto ohledu rituálem

ideologického rozpoznávání, a to i včetně „evidence“, s níž vám vnucuje „pravdu“ mých úvah, anebo jejich „omylnost“.

Rozpoznání toho, že jsme subjekty a že fungujeme v nejelementárnějších praktických rituálech každodennosti (stisk rukou, oslovování jménem, fakt, že „máte“ vlastní jméno, i když je neznám, a podle něhož jste rozpoznáváni jako jedinečný subjekt atd.), nám poskytuje pouze „vědomí“ naší neustálé (věčné) praxe ideologického rozpoznávání – jeho vědomí, tj. právě to, že ji *rozpoznáváme*, avšak nikoli *poznání* (vědecké) mechanismu tohoto rozpoznávání. Avšak právě k tomuto poznání je nezbytné dospět, chceme-li v souvislosti s ideologií a uvnitř ideologie otevřít rozpravu, jež se pokouší ideologii prolomit a stát se počátkem vědecké rozpravy (bez subjektu) o ideologii.

Abych naznačil, proč má kategorie subjektu konstitutivní význam pro ideologii, jež existuje pouze tak, že konstituuje subjekty jako subjekty, budu užívat zvláštního způsobu výkladu: dostatečně „konkrétního“, aby mohl být rozpoznán, avšak současně i dostatečně abstraktního, aby jej bylo možné promýšlet a v jeho promýšlení dosáhnout poznání.

Nejprve budu tvrdit: každá *ideologie oslovuje konkrétní individua jakožto konkrétní subjekty* na základě fungování kategorie subjektu.

To je tvrzení, které implikuje, že v této chvíli rozlišíme na jedné straně konkrétní individua a konkrétní subjekty na druhé straně, třebaže v této rovině neexistuje žádný takový konkrétní subjekt, jehož nositelem by nebylo konkrétní individuum.

Chceme tím říci, že ideologie „působí“ či „funguje“ tak, že „rekrutuje“ subjekty mezi individui (rekrutuje všechny) anebo že „proměňuje“ individua v subjekty (proměňuje všechna) velmi

13 ——— Lingvisté a ti, kdo k různým účelům využívají lingvistiku, často narážejí na nesnáze, které mají původ v tom, že ignorují působení ideologických účinků v každém diskurzu – včetně diskurzů vědeckých.

14 ——— Povšimněme si: toto *právě teď* je opět důkazem, že ideologie je „věčná“, protože obojí „právě teď“ je od sebe odděleno libovolným časovým intervalem, tyto řádky píšu 6. dubna 1969, vy je můžete číst kdykoli.

přesnou operací, kterou označujeme jako *oslovování* a kterou si můžeme představit podle nejbanálnějšího každodenního způsobu policejní výzvy: „Hej, vy tam!“¹⁵

Předpokládáme-li, že tato imaginární teoretická scéna se odehrává na ulici, oslovené individuum se otočí. Touto jednoduchou fyzickou konverzí o 180 stupňů se stává *subjektem*. Proč? Protože rozpoznalo, že oslovení je „skutečně“ adresováno jemu, že je to „právě ono, které bylo osloveno“ (a nikoli nějaké jiné). Zkušenost ukazuje, že praktickým telekomunikacím oslovování je vlastní, že se prakticky nikdy neminou svým člověkem: stačí verbální výzva či zapísknutí a oslovený vždy poznává, že osloven je právě on. Je to vlastně podivný jev, který navzdory značnému počtu těch, kteří „mají cosi na svědomí“, nelze vysvětlit jen „pocitem provinilosti“.

Kvůli jednoduchosti a zřetelnosti výkladu našeho malého teoretického divadla jsme museli tuto událost podat v postupných krocích vzhledem k předtím a potom, tedy formou časové následnosti. Procházejí se tu individua. Odněkud (obecně za jejich zády) zazní oslovení „Hej, vy tam!“. Někaké individuum (z 90 procent to, jež je míněno) se obrací, protože si myslí-domnívá se-ví, že jde o ně, tedy rozpoznává, že je to „právě ono“, které je oslovením míněno. Ve skutečnosti se to však odehrává bez následnosti. Existence ideologie a oslovování individuí jakožto subjektů je jedno a totéž.

K tomu ještě můžeme dodat: to, co se zdá probíhat vně ideologie (na ulici, abychom byli přesní), se ve skutečnosti odehrává uvnitř ideologie. To, co se odehrává uvnitř ideologie, jako by se odehrávalo mimo ni. Proto ti, kdo jsou uvnitř ideologie, mají z definice samé za to, že jsou vně ideologie: jedním z praktických účinků ideologie je tedy praktické *popření* ideologického charakteru ideologie ideologií: ideologie nikdy neříká „jsem ideologická“. Je třeba být vně ideologie, tj. pohybovat se v rámci vědeckého poznání, abychom mohli říci: jsem v ideologii (fakt naprosto výjimečný) anebo (případ obecný): byl jsem v ideologii. Velmi dobře

víme: předhazujeme-li zjetí ideologií, vždy se to týká druhých, nikdy nás samých (pokud nejsme ryzími spinozisty či marxisty, což je v tomto ohledu tatáž pozice). To jinak řečeno znamená, že ideologie *nemá vnějšek* (pro sebe) a současně že *není než vnějškem* (pro vědu a realitu).

To vyložil Spinoza dvě stě let před Marxem, který s touto skutečností pracoval, aniž vysvětloval její detaily. Zůstaňme u tohoto konstatování, ať má jakkoli závažné důsledky, a to nejen teoretické, nýbrž i přímo politické, protože například na něm závisí veškerá teorie kritiky a sebekritiky, toto zlaté pravidlo marx-leninské praxe třídního boje.

Ideologie tedy oslovuje individua jakožto subjekty. Poněvadž ideologie je věčná, musíme nyní potlačit onu formu časovosti, v níž jsme předvedli fungování ideologie, a říci: ideologie vždy již oslovila individua jakožto subjekty, což přesněji řečeno znamená, že individua jsou vždy již oslovena ideologií jakožto subjekty. A tím se nutně dostáváme k druhému tvrzení: individua *jsou vždy již subjekty*. Individua jsou tedy „abstraktní“ ve vztahu k subjektům, které jsou vždy již subjekty. Což je tvrzení, které se jeví jako paradox.

Avšak to, že individuum je vždy již subjektem ještě dřív, než se narodí, je prostá realita, jež je zcela srozumitelná, a nikdy paradoxní. Již Freud ukázal, že individua jsou vždy „abstraktní“ ve vztahu k subjektům, které jsou vždy již subjekty, když vyložil, jakým ideologickým rituálem je obklopeno očekávání „narození“, této „šťastné události“. Víme všichni, jak silně a jakým způsobem se očekává narození dítěte. Prozaicky řečeno to znamená: necháme-li stranou „pocity“, tj. formy rodinné ideologie (otcovské/mateřské, manželské/bratrské), v nichž se očekává narození dítěte, existuje předem shoda o tom, že ponese Jméno svého otce, tedy že bude mít svou identitu, že bude nenahraditelné. Ještě než se dítě narodí, je vždy již subjektem, jemuž je již

15 ——— Praktické každodenní oslovování, které je podřízeno přísnému rituálu, nabývá zcela „speciální“ formy v policejní praxi „vyzívání“, kdy je třeba oslovit čtyři podezřelé.

připsána určitá specifická rodinná ideologická konfigurace touto konfigurací samou, v níž je „očekáván“ od okamžiku svého početí. Je zbytečné připomínat, že tato rodinná ideologická konfigurace je ve své jednotě výrazně strukturována a že v této více či méně „patologické“ (pokud má tento výraz nějaký použitelný smysl) a přísné struktuře musí někdejší příští subjekt „nalézt“ „své“ místo, tj. „stát se“ sexuálním subjektem (chlapec či dívka), jímž již předem je. Je nasnadě, že tato ideologická nutnost a před-určení, jakož i všechny rituály rodinné péče a později výchovy, mají určitý vztah k tomu, co Freud zkoumal ve formách pre-genitálních a genitálních stadií sexuality, tj. vztah k „ustavení“ toho, co Freud vyznačil skrze jeho účinky jako nevědomí. Avšak i tento moment nechme stranou.

[..]

Ideologické státní aparáty

[..]

Konstatujeme, že struktura každé ideologie, která oslovuje individua jakožto subjekty jménem Jediného a Absolutního Subjektu, je *spekulární*, to jest zrcadlová, a že je *dvojitě* spekulární: toto spekulární zdvojení má pro ideologii konstitutivní význam a zajišťuje její fungování. Což znamená, že všechna ideologie je *centralizována*, že Absolutní Subjekt zaujímá jedinečné místo Centra a oslovuje nekonečné množství individuí kolem sebe jakožto subjekty v dvojitě spekulárním vztahu, který *podrobuje* subjekty Subjektu tak, že v Subjektu, v němž každý subjekt může nazírat svůj vlastní obraz (přítomný a budoucí), jim garantuje to, že jde právě o ně a o tento Subjekt, a že se vše odehrává v Rodině (Svatá rodina: Rodina je ze své podstaty svatá), takže „bůh zde pozná své věrné“, tj. ti, kdo rozpoznají boha a budou bohem rozpoznáni, budou také spaseni.

Shrňme, co jsme zjistili ve věci ideologie obecně.

Zdvojená spekulární struktura ideologie zajišťuje současně:

1. oslovení „individuů“ jakožto subjektů
2. jejich podřízení Subjektu
3. vzájemné rozpoznávání mezi subjekty a Subjektem i mezi subjekty samými, a vposled rozpoznávání subjektu sebou samým¹⁶
4. absolutní *záruku*, že vše je skutečně tak a tak a že – pokud se subjekty uznávají jako subjekty a podle toho se i chovají – se vše bude dařit: „Budiž to tak.“

Výsledek: Subjekty, zasazené do čtverého systému oslovování jakožto subjekty, podřízení Subjektu, univerzálního rozpoznávání a absolutní záruky, „fungují“ ve většině případů – s výjimkou „subjektů špatných“, které čas od času vyvolávají zásah toho či onoho segmentu (represivního) státního aparátu – „samy od sebe“. Většina (dobrých) subjektů funguje (zcela sama od sebe), tj. podle ideologie (jejíž konkrétní formy jsou realizovány v ideologických státních aparátech). Situují se do praktik, ovládaných rituály ISA. „Rozpoznávají“ stávající poměry (das Bestehende), to, „že je to skutečně tak a tak, a nikoli jinak“, že je třeba poslouchat boha, naslouchat svému svědomí, knězi, de Gaullovi, šéfovi, inženýrovi, že je třeba „milovat bližního svého jako sebe sama“ atd. Jejich konkrétní, materiální chování pouze do života vepisuje obdivuhodná slova kněze: „*Budiž to tak!*“

Ano, subjekty „fungují samy od sebe“. Veškeré tajemství tohoto účinku spočívá v prvních dvou součástech čtverého systému, o kterém byla právě řeč, anebo, chcete-li, ve dvojznačnosti termínu *subjekt*. V běžném významu tohoto slova „subjekt“ totiž znamená 1. svobodnou subjektivitu: centrum iniciativ, autora, toho, kdo odpovídá za svá jednání; 2. podrobenou (*assujeti*) bytost, podřízenou vyšší autoritě, tedy zbavenou veškeré svobody,

16 ——— Hegel (aniž si je toho vědom) je velkým „teoretikem“ ideologie jakožto „teoretik“ univerzálního rozpoznávání, jež však, žel, končí ideologií Absolutního Vědění. Feuerbach je pozoruhodným „teoretikem“ spekulárního vztahu, který však, žel, spěje nakonec k ideologii Lidské podstaty. Máme-li najít nějaký způsob, jak rozvinout teorii záruky, je třeba vrátit se ke Spinozovi.

pokud své podřízení svobodně nepřijímá. Tento poslední moment ukazuje smysl oné dvojznačnosti, která pouze zrcadlí účinek, jež ji stvořil: *individuum je oslovováno jakožto subjekt (svobodný), aby se svobodně podřídilo řádům Subjektu, tedy aby (svobodně) přijalo své podrobení*, aby „samo od sebe provádělo“ výkon svého podrobení. *Subjekty existují jen na základě svého podrobení a skrze toto podrobení*. Právě proto „fungují samy od sebe“.

„*Budiž to tak!*“... Tato slova, zaznamenávající účinek, jež je třeba získat, dokazují, že věci se „takto“ nemají „přirozeně“ („přirozeně“: vně této modlitby, tj. mimo zasahování ideologie). Tato slova dokazují, že je *třeba*, aby se věci měly takto, mají-li být takové, jaké mají být, a – řečeno přímo – aby reprodukce vztahů produkce byla zajištěna, a to i v samém procesu výroby a oběhu a každodenně, ve „vědomí“, tj. v chování individuí-subjektů zaujímajících pozice, jež jim v produkci, represi, ideologizaci, vědecké praxi atd. určuje společensko-technická dělba práce. Oč tedy skutečně jde v tomto mechanismu spekulárního rozpoznávání Subjektu a individuí oslovovaných jakožto subjekty, v této záruce, kterou Subjekt dává subjektům, jestliže svobodně přijmou své podřízení „pořádkům“ Subjektu? Realita, o kterou jde v tomto mechanismu, ona realita, jež je nutně *zneuznávána* ve formách rozpoznávání samých (ideologie = *rozpoznávání/nepoznávání*), je ve skutečnosti a v poslední instanci reprodukce vztahů produkce, jakož i vztahů, jež se z ní odvozují.

[..]

Duben 1970

Překlad Miroslav Petříček

Přeloženo z: Althusser, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (Notes pour une recherche). *La Pensée*, 1970, č. 151 (červen).

© La Pensée

Doslov——Louis
Althusser, ideologie,
subjekt a státní aparáty

Francouzský filozof Louis Althusser (1918–1990) patří k osobnostem, které měly klíčový vliv na myšlení 20. století. Bylo tomu tak nejen díky jeho textům (především těm, v nichž rozvíjel svou specifickou strukturalistickou verzi marxismu), ale i díky jeho pedagogickému působení na pařížské univerzitě École Normale Supérieure, kde mezi jeho studenty patřili např. Michel Foucault, Jacques Derrida, Alain Badiou, Régis Debray či Jacques Rancière.

Althusser byl odborník na politickou filozofii 18. a 19. století, do dějin společenských věd se zapsal především svým novátorským, ale také kontroverzním „návratem k Marxovi“, tedy snahou o nové čtení a pochopení Marxova díla, na což se ve svých textech a seminářích soustředil od začátku šedesátých let. Metodu analýzy, kterou aplikuje na Marxovo dílo, Althusser nazývá „symptomatickým čtením“. Ovlivněn psychoanalýzou, na kterou sám pravidelně docházel kvůli svým těžkým depresím, zavádí způsob interpretace, který považuje samotné texty spíše jen za symptomy „nevědomých“ názorů autora, jež v oněch textech nejsou explicitně vyřčeny. Soustředí se proto hodně na různé kontradikce, které se v Marxově díle vyskytují, a uvažuje o celkové problematice, v níž se Marx pohybuje, aniž by měl ovšem ještě v 19. století k dispozici adekvátní pojmy pro její přesné uchopení a pojmenování. Z této nedostupnosti adekvátního slovníku pak podle Althussera plynou právě ony nejasnosti a vnitřní kontradikce v Marxově díle a také potřeba číst Marxe způsobem, který poněkud paradoxním způsobem stojí na odhalování toho, co Marx doopravdy chtěl říct, ale tak úplně to neřekl. Přestože je to do jisté míry sporný, protože někdy až příliš svévolný a spekulativní způsob analýzy, symptomatické čtení se stalo obzvláště v sedmdesátých letech velmi používanou metodou analýzy také v případě třeba literárních děl či filmů; jeho síla tkví v překvapivosti možných výsledků, v tom, že umožňuje číst dané dílo „proti srsti“ a odhalovat v něm zcela jinou logiku, než jakou se vyказuje na povrchu.

V rámci svého zkoumání Marxe dospívá Althusser k originální koncepci ideologie, kterou asi nejsystematičtěji představil

právě v textu na předchozích stranách. Pro Marxe s Engelsem představovala kultura v širokém slova smyslu (tedy umění, politika, náboženství atd.) povětšinou jen „nadstavbu“, která je ve skutečnosti determinována ekonomickou „základnou“ – majetnické a výrobní vztahy jsou tím, co determinuje životy jednotlivých lidí, jejich sociální postavení a existenční možnosti. Ideologie jsou pak jen odrazem těchto ve své podstatě ekonomických, materiálních determinací. Althusser, podobně jako Antonio Gramsci (srov. s. 138 tohoto sborníku), s tímto klasickým marxistickým pojetím do určité míry nesouhlasí a zdůrazňuje podstatnou a aktivní roli kultury (a skrze ni působících ideologických systémů hodnot) v rámci fungování společnosti, včetně udržování nadvlády určité společenské třídy nad ostatními. Na rozdíl od Gramsciho klade Althusser nicméně stále velký důraz na onen fundamentální materiální rozměr reality, například když ukazuje, že ideologie slouží ve školách k tomu, aby se reprodukovala adekvátním způsobem pracovní síla, aby „vznikali“ noví, vůči systému zcela poslušní zaměstnanci i řídicí pracovníci. Jeho novost oproti Gramscimu pak spočívá také např. ve vyzdvižení role institucí – ideologie nepůsobí jednoduše prostřednictvím myšlenek vyjadřovaných konkrétními lidmi či jejich texty a uměleckými díly, ale funguje prostřednictvím celých komplexních, propracovaných institucí, aparátů. Škola, církve, sport apod. jsou podle Althussera ideologické státní aparáty, rozsáhlé komplikované mechanismy, které bychom měli zkoumat v obecnější, institucionální rovině.

Velmi citována je pak jeho myšlenka, že ideologie oslovují, interpelují, resp. vyzývají individua jako subjekty. Slovo subjekt tak získává na velmi ambivalentním významu: na jednu stranu označuje v tradičním významu autonomní lidskou bytost obdařenou subjektivním vědomím a konkrétní sebe-uvědomovanou identitou (lidský subjekt stojí v tomto smyslu v opozici vůči objektu jakožto neživé věci), na druhou stranu je subjekt u Althussera definován jako subjekt něčeho, jako subjekt určité ideologie, která si jej podřizuje a uděluje mu určitou specifickou pozici a roli. Zajímavé

je přitom ono paradoxní, a přece vyargumentované propojení těchto dvou významů v jednom pojmu. Ideologie tak zasahuje nejen do našich myšlenek, ale přímo do toho, kým a čím jsme, formuje samotnou naši identitu, a to dříve než si to vůbec můžeme (hned po narození) uvědomit – ideologie je už vždy přítomná, a to nejen ve světě kolem, ale i přímo v *nás*. Na rozdíl od tzv. humanistického marxismu, který vyzdvihuje z Marxových textů téma odcizení, možnost rostoucího sebe-uvědomění jednotlivce a osvobození se zpod ekonomického a sociálního útlaku, Althusser prosazoval marxismus v jeho takzvaně teoreticky antihumanistické podobě, který toto hledisko považuje za idealistické a iluzivní, protože člověk je určován společností a ekonomickými a historickými podmínkami, nikdy to není ona do značné míry autonomní, nezávisle a mravně se rozhodující jednotka, kterou oslavuje humanismus.

Kvůli nutnosti Althusserův text zkrátit jsme z něj vypustili několik pasáží, které ještě zpřesňují jeho pojetí ideologie. Za prvé ideologie podle něj „nemá historii“. I když uznává, že v dějinách existovaly – a existují – různé ideologie v množném čísle, ideologie je podle něj transhistorickým fenoménem, vždy přítomným a působícím. Díky této a dalším podobným myšlenkám je Althusserova koncepce nazývána strukturalistickou: ideologii vnímá právě jako jakousi ahistorickou strukturu, která strukturuje realitu a jednotlivé subjekty. V této souvislosti se také opět objevuje Althusserovo ovlivnění psychoanalýzou (nejen Freudem, ale též jeho současníkem Jacquesem Lacanem), když říká, že „ideologie je věčná tak jako nevědomí“. Za druhé zdůrazňuje, že ideologie není jen nějaký myšlenkový systém, ale je to cosi, co se vždy projevuje zcela materiálně, v konkrétních institucích a praktikách, čímž opět zajímavě inovuje původní marxistickou koncepci. Za třetí pak charakterizuje ideologii jako „reprezentaci imaginárních vztahů individuů k jejich skutečným podmínkám existence“. Althusser tak zdůrazňuje, že ideologie nezobrazuje reálné vztahy lidí ke skutečnosti, ale je specificky deformovanou, imaginární verzí jejich vztahu k realitě. Z hlediska tohoto sborníku zaměřeného na vztah společenských

věd a audiovize je důležité také citované chápání ideologie jako formy reprezentace, zobrazení – filmy, počítačové hry a další audiovizuální díla můžeme v této optice vidět jako cosi, co se jako propracovaná a realistická reprezentace velmi snadno a logicky propůjčuje k šíření a prezentování ideologie (v sedmdesátých letech se tímto směrem uvažování vydávají např. filmové časopisy *Cahiers du cinéma* nebo *Screen*).

Althusserova teorie ideologie není ovšem bez problémů. Z jeho úvah je patrné, že se marxismu po dlouhou dobu držel velmi rigidním způsobem (zdůrazňoval často jeho vědeckou povahu a např. v padesátých letech, kdy se odehrávaly tvrdé represe v Sovětském svazu a uskutečnil se vojenský vpád Sovětů do Maďarska, byl stále ještě velmi loajálním členem Komunistické strany Francie). Další problém je ahistoričnost a velká abstraktnost jeho myšlenek – kritizuje jej za to např. historik E. P. Thompson v knize *The Poverty of Theory (Bída teorie, 1978)* nebo Michel Foucault, který v polovině sedmdesátých let v rámci svých přednášek prohlásil: „Neměli bychom používat pojem státní aparát, protože je příliš široký, příliš abstraktní, aby postihl ony bezprostřední, miniaturní, kapilární síly, které se projevují na těle, chování, gestech a prožitcích individuí. Státní aparát nebere do úvahy tuto mikrofyziku moci.“¹⁷ Z hlediska kulturních studií (více o nich viz s. 530), která z Althusserových myšlenek částečně vycházejí, je velký problém v podcenění samostatné odporující aktivity jednotlivců i skupin (pomineme-li jeho víru v politickou roli komunistické strany) – v rámci Althusserovy poněkud pesimistické teorie dominantní moc vždy už prosazuje svou vůli a nelze s tím nic moc dělat, protože jsme všichni touto mocí vždy už determinováni (jako určitá více dynamická, dialogická alternativa se vůči tomu začala v sedmdesátých letech prosazovat Gramsciho koncepce hegemonie).

17 — Foucault, Michel. *Le pouvoir psychiatrique: Cours au Collège de France (1973–1974)*. Paris: Seuil-Gallimard, s. 17.

Přes tyto problémy znamenaly Althusserovy teze silný impulz pro mnohé další badatele zabývající se otázkami ideologie, moci a subjektu, ať už jej následovali, nebo naopak kritizovali. Například zmiňovaný Michel Foucault se sice neopíral o marxismus a zajímaly jej jiné aspekty fungování moci, ale Althusserem, s nímž sdílel mimo jiné silné „antihumanistické“ přesvědčení, byl výrazně ovlivněn, jak sám uznával (srov. Foucaultův text na s. 470 tohoto sborníku), a podobně mnoho dalších badatelů (za všechny zmiňme ještě třeba Judith Butlerovou, srov. s. 672).

-hb-

Doporučená četba:

- — Althusser, Louis. *Budoucnost je dlouhá: Fakta*. Praha: Karolinum, 2001.
- — Althusser, Louis. *Pour Marx*. Paris: François Maspero, 1965.
- — Butler, Judith. *Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- — Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
- — Ferretter, Luke. *Louis Althusser*. London: Routledge, 2005.
- — Kužel, Petr. *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia, 2014.
- — Thompson, E. P. *The Poverty of Theory and Other Essays*. London: Merlin Press, 1978.

Arthur Danto
——Umělecká díla
a skutečné věci

Rudolfu Wittkowerovi *in memoriam*

Děti napodobující kormorány
jsou krásnější
než skuteční kormoráni.
Issa

Malířství se vztahuje k umění i k životu...
(Snažím se pracovat v mezeře mezi nimi.)
Rauschenberg

Filozofy navyklé na stylistickou strohost prosím o shovívavost k neúnosnému divošství následující stati (jak jim asi bude připadat). Jedná se o filozofické zamyšlení nad newyorským malířstvím přibližně v rozmezí let 1961–1969 a jistá nezkrotnost tématu může být omluvou pro nezkrotnost výkladu, za niž se zde omlouvám. Řeknou mi, že to je sice vysvětlení, avšak žádná omluva: vlastnosti pojednávaného tématu nemusí pronikat do analýzy: Freudovy texty o sexualitě jsou krajně nevzrušivé; stati k logice sice bývají logické, ale nikoli *pouze* díky tématu. Následující stať je ale svým způsobem součástí vlastního tématu, protože se nakonec sama stává uměleckým dílem. Možná je posledním výtvořem období, o kterém pojednává. Možná je dokonce posledním uměleckým dílem v historii umění!

1.

Rauschenbergova aktivita, jak ji sám reflektivně charakterizuje, je ukázkou starodávného úkolu, který na umělce jakožto skupinu dolehl v důsledku Platónovy distancující kritiky umění jako takového. Umění se údajně nachází v jistém nepřístojném odstupu od skutečnosti, a tak jsou umělci při výrobě jsoucen, jejichž esence je

vymezena způsobem vytvoření, od počátku nakažení jakousi ontologickou podružností. Navíc nesou stigma morálního odsouzení, protože svými výtvořky omamují duše milovníků umění kouzlem stínů vrhaných stíny. A za třetí Platón – z pozice terapeuta v předstihu a také dokonalého maloměšťáka – naznačuje, že je umění čímsi zvráceným, náhražkou, obezličkou a kompenzační aktivitou provozovanou lidmi neschopnými *být* tím, co z absence lepší možnosti *napodobují*. Umělci, hnaní šokem této trojí obžaloby k hledání spásy, zkoušeli najít způsob, jak zvýšit svou ontologickou úroveň – což samozřejmě znamená, že nechali zhroutit meziprostor mezi skutečností a uměním. Když Rauschenberg dosvědčuje, že mezi skutečností a uměním dodnes přetrvává jakési izolační prázdno, jehož nicotu nedokázal odčerpát ani on, podněcuje to k otázce, nakolik je takový úkol filozoficky patřičný.

Chápat jako defekt přesně to, díky čemu je určitá věc nebo aktivita možná a hodnotná, je takřka spolehlivý recept, jak vygenerovat filozofický platonismus; a pro umění lze zformulovat argument, že jeho možnost a hodnota jsou logicky provázány s tím, že je ke skutečnosti zaujat odstup. Bylo například ohromujícím objevem, že zpodobnění barbarských rituálů nemusí být *samo o sobě* barbarské, stejně jako zpodobnění jakéhokoli *x* nemusí samo vykazovat kvality *x*-ovosti. *Napodobováním* praktik, jejichž provádění bylo *děsivé* (Nietzsche), zaujali Řekové k podobným praktikám spontánní odstup, a mimochodem tak vynalezli civilizaci, neboť ta tkví v povědomí o médiu jakožto médiu, a tedy o skutečnosti jakožto skutečnosti. Přesně ti lidé, díky nimž se zrodila tragédie, tedy přemohli nesnesitelnou skutečnost tím, že mezi sebe a ni vložili oduševňující odstup, který Platón – pro sebe typicky – shledává ponižujícím. Lze uznat, že takový postup zakládá hlavní problém mimetického umění: musí se denotovaným

1 ——— Starší verze stati zazněla na konferenci o filozofii umění na University of Illinois v Chicagu; za pozvání děkuji prof. Georgu Dickiemu. Úvodní úvahy k víceméně shodnému tématu viz můj článek *The Artworld*. *Journal of Philosophy*, 1964, roč. 61, s. 571–584. (Česky: Svět umění. *Aluze – revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2009, č. 1. Pozn. red.)

skutečností podobat tak, aby je bylo možné identifikovat jako zpodobnění těchto skutečností, ale přitom zůstat dostatečně odlišné na to, aby záměna jednoho s druhým byla nesnadná. Aristotelés – podle něhož se lidská záliba v umění vysvětluje tím, že lidé mají potěšení z nápodob – si očividně uvědomuje, že uvedené potěšení (jež je intelektuální povahy) logicky předpokládá vědomí, že se jedná o napodobeninu, a ne o onu skutečnou věc, kterou připomíná a denotuje. Můžeme čerpat (nevelké) potěšení z toho, jak někdo napodobuje krákání, přičemž ze samotného krákání havranů takové potěšení nemáme, nicméně toto potěšení je zakotveno v poznání: musíme o krákání vědět dost na to, abychom věděli, že dotyčný napodobuje právě krákání (a ne například žirafí frkání), a musíme vědět, že zdrojem krákání je on, ne havrani. Další podmínkou potěšení pak je, že dotyčný napodobuje a že se nejedná o krákajícího nešťastníka, který vinou deformace hltanu kráká od narození. Tyto zcela nezbytné asymetrie nemusí nastávat na úkor věrohodnosti a není nic nerozumného na požadavku dokonalé akustické nerozlišitelnosti skutečného a falešného krákání, kdy by se mohlo stát, že jedinec nepoučený v záležitostech umění – koneckonců stejně jako nahodile naslouchající havran – může propadnout omylu a zaujmout postoje, jež by odpovídaly přítomnosti havranů. Znalosti, na nichž závisí potěšení z umění (oproti potěšení *estetickému*), jsou tedy vůči samotným zvukům čímsi vnějším a tangenciálním, neboť v nich jde o příčiny a okolnosti příslušných zvuků a o jejich vztah ke skutečnému světu. Mimetický umělec tak má vždy k dispozici možnost smazat mezi uměleckými díly a skutečnými věcmi všechny rozdíly, jen když zajistí, aby publikum mělo jasné povědomí o vložených odstupech.

Této možnosti se chopil například Eurípídés, když přistoupil k eliminaci chóru: běžně u něj dochází ke *skutečné* konfrontaci a *skutečným* záchvatům žárlivosti bez uplatnění všudypřítomného, čmuchalského a z valné části káravého chóru, který jeho předchůdci – pro něj nepochopitelně – považovali za nezbytný pro postup děje. V podobně realistickém duchu jsou zkamenělí a mravně

povznášející hrdinové minulosti nahrazování prostými lidmi a jejich kosmické utrpení běžnými bolestmi jedinců, jako jsme například my. Jeho současník Sókratés (který možná – vezmeme-li v potaz jeho adoraci Egypta v *Zákonech* – nekárá v *Ústavě* umění jako takové, ale *realistické* umění) se tak mohl opodstatněně divit, k čemu pak je drama: pokud máme samu skutečnou věc, k čemu nám pak je její marné opakování? Nastolil tak jisté dilema, protože na kognitivní vztahy, následně správně ujasněné Aristotelem, pohlédl obráceně: buď dojde k diskrepanci a mimesis selže, nebo se umění podaří tuto diskrepanci odstranit, a pak se prostě bude jednat o skutečnost, o dospívání oklikou k něčemu, co už máme. A jak elegantně prohlásil jeden z jeho následníků, „už jedna ta zatracená věc bohatě stačí“. Umění selhává, pokud je od skutečnosti nerozeznatelné, a stejně tak – i když opačným způsobem – selhává, pokud od ní nerozeznatelné není.

Všichni poměrně dobře známe jeden pokus, jak tomuto dilematu uniknout: tkví v tom, že se za oblast umění označí vše, co je za diskrepance mezi skutečností a jejími nápodobami zodpovědné. Tvrdí se pak, že Eurípidés šel špatným směrem. Vytvářejme naopak předměty, které jsou důrazně uměním díky tomu, že je nikdo nemůže zaměnit za skutečnost. Pokřivující konvence, zavržené ve jménu skutečnosti, tak jsou znovunastoleny ve jménu umění a člověk volí vědomou ztuhlost, úmyslný archaismus, operní faleš tak zřetelnou a zdůrazněnou, až si musí každé publikum uvědomit, že iluze tu nikdy nemohla být zamýšleným cílem. Neimitativnost se stává kritériem umění, a platí tak, že čím je umění artificiálnější a méně imitativní, tím je čistší. Na opačném konci této nevyhnutelné trasy na nás však číhá nové dilema: neimitativnost je totiž současně kritériem skutečnosti, a čím čistěji se tedy věci stávají uměním, tím těsněji hraničí se skutečností, a čisté umění se hroutí v čistou skutečnost. Možná takováto cesta skutečně vede k dosažení vyšší ontologické úrovně, nicméně z druhé strany se nás dilema táže, proč tedy chceme nazývat „uměním“ něco, co je – jak se všichni shodnou – skutečností? Abychom tu

tedy zachovali odlišnost a odstup, přehodíme směr – ovšem s těžkým srdcem, neboť ještě máme v paměti, že na nás shodné dilema čeká na druhém konci. A na první pohled se zdá, že existuje jen jeden způsob, jak uniknout nepříliš povznášejícímu pobíhání od dilematu k dilematu: totiž vytvářet ne-imitace, jež se radikálně liší od všech doposud existujících skutečných věcí. Jako například Rauschenbergova vycpaná koza s pneumatikou kolem krku! Takovými to nezvyklými předměty, jako jsou kombiny a smrubíny,² se mají zaplnit propasti mezi životem a uměním!

Zůstává pak už jen hlodavá otázka, zda máme všechny nezvyklé, nekonvenční předměty považovat za umělecká díla. Vezměme si například první otvírák na konzervy. Vím o předmětu, který je nerozeznatelný od našich běžných otvíráků na konzervy a přitom se jedná o umělecké dílo:

„Osamělá strohá síla jeho krátkého, ošklivého a hrozivého čepelnatého výběžku jako ztělesnění agresivity a mužnosti stojí ve formálním i symbolickém kontrastu vůči frivolně se zmenšující spirále, která se volně otáčí (setrvávajíc ovšem na fixní zotročující ose!) a představuje ryzí bezmocné ženství. Oba motivy jsou udrženy v symbióze díky jednotné a působivé kompozici, jež je i přes svůj miniaturní rozměr a zcela běžný materiál univerzální a prosycená nadějí.“ (*Gazette des beaux arts*, sv. 14, č. 6, s. 430–431. Přel. mp.)

Jakožto umělecké dílo samozřejmě vykazuje nezachytitelné definiční kvality uměleckých děl včetně významonosné formy. Vzhledem k jeho nerozeznatelnosti od zmíněné potřeby v domácnosti bychom mohli považovat za silně nepatřičné, ne-li přímo nesrozumitelné, odpírat instrumentu predikát významonosné formy čistě s ohledem na jeho očividnou *Zuhandenheit*³ (konzervy by se daly otevírat i oním dílem, jež tak silně zapůsobilo na kritika z *Gazette*) nebo vysoký počet exemplářů. Bylo by totiž zarážející, aby dvě věci měly shodný tvar, a přitom jedna měla významonosnou formu a druhá ji postrádala. Přinejmenším by to tak bylo, pokud bychom na okamžik z nepozornosti zapomněli na existenci polynéského jazyka, ve kterém věta „Beans

are high in protein“, akusticky nerozeznatelná od této anglické věty (s významem „Fazole jsou bohaté na bílkoviny“), znamená „Mateřství je svaté“ a u publika domorodých posluchačů vyvolá hluboké synovské pohnutí, zatímco u nás sotva. Možná se tedy významonosná forma opírá o jisté sémantické čtení, jež je samo slabě závislé na jazykové příslušnosti, kterou pouhá kongruence⁴ zápisu nevymezuje s plnou určitostí? V daný moment otázku ponechávám příhodně rétorickou; jde mi zde totiž o to, že logický průsečík neimitativnosti a nezvyklosti se může stejně tak snadno obsadit uměleckými díly i skutečnými věcmi, a může tedy obsahovat dvojice navzájem nerozeznatelných předmětů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý ne. S ohledem na tuto možnost musíme tak říkajíc v antifenomenologickém obratu – *Von den Sachen selbst*.⁵ – odvrátit oči od předmětů samých a vidět ono *cosi*, co očividně není jednoduše patrné a co brání tomu, aby umění a realita beznadějně prosákly na protilehlé území. Jedině tak můžeme uniknout Sókratovu dilematu, které – díky oněm nedorozuměním, která v něm jsou shrnuta a k nimž vybízí – vygenerovalo tak ohromnou část historie umění.

2.

Borges zasluhuje mimo jiné uznání za objev fenoménu Pierra Menarda:⁶ dva umělecké předměty, v daném případě zlomky *Dona Quijota*, jsou sice verbálně nerozlišitelné, ale vykazují

2 ——— Odkaz na knihu Nelsona Goodmana *Fact, Fiction and Forecast*. Indianapolis: Hackett, 1955. Pozn. překl.

3 ——— *Zuhandenheit* neboli příručnost je ve filozofii Martina Heideggera způsob bytí nějaké věci, respektive prostředku (*Zeug*), v němž se tento prostředek sám stává zřejmým. Týká se jeho přizpůsobitelnosti a upotřebitelnosti „k tomu a tomu“. Pozn. red.

4 ——— Kongruence je pojem z algebraické matematiky, přeneseně používaný i v jiných vědách, obecný význam je „shoda“ či „soulad“. Pozn. red.

5 ——— „Od věcí samých“ je inverzí slavného výroku „Und nun zu den Sachen selbst!“ (A nyní k věcem samým!) německého filozofa a zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla. Pozn. red.

6 ——— *Autor Quijota Pierre Menard* je název textu argentinského spisovatele J. L. Borgese, který parodickou formou literárního medailonu pojednává o tomto fiktivním romanopisci a uvažuje pomocí něj nad koncepty autorství a originality. Pozn. red.

umělecké kvality, které se radikálně nepřekrývají a jsou i neslučitelné. Příslušná umělecká díla se nacházejí vůči svému společnému zhmotnění přibližně ve stejném vztahu, jako se má množina izomerů ke společnému molekulárnímu vzorci, který tedy nedostatečně jednoznačně určuje jejich chemické reakce, a nedokáže proto objasnit vyskytující se rozdíly. Rozdíl tu je samozřejmě dán ve způsobu, jak jsou složky, jež vzorec udává, spojené. Z uvedené dvojice *Quijotů* je například jeden „jemnější“ a druhý „neohrabanější“. Hrubější je Cervantesův *Quijote*: „(..) staví do protikladu k smyšleným rytířským příběhům ubohou, provinciální realitu své země.“ Naproti tomu Menardův si za skutečnost volí „zemi Carmen ve století Lepanta a Lope de Vegy“. Menardovo dílo je nepřímou obžalobou *Salammbô*, Cervantesovo sotva. Ač jsou vizuálně identické, jedno je oproti druhému skoro nekonečně bohatší, a jak píše Borges, „výrazný je také protiklad mezi styly. Archaizující styl Menardův – byl to koneckonců cizinec – je poznamenán určitou strojeností. Jinak je tomu u stylu jeho předchůdce, který nenuceně psal běžnou španělštinou své doby.“⁷ Kdyby Menard svého *Quijota* dokončil, musel by oproti Cervantesovi vytvořit alespoň jednu postavu navíc, totiž autora (u Menarda takzvané, avšak u Cervantese nikoli takzvané) „autobiografické předmluvy“. A tak dále. Menardovo dílo patřilo jemu, nebylo kopií a nepředstavovalo náhodně shodný výkon, o jaký jde například ve zjištění, že floridští malíři pokojů (kde kulturní vliv nevstupuje do hry) vytvářejí dvojrozměrná díla s využitím základních barev, která v ohromující míře připomínají Mondrianova plátna; jednalo se o zcela nový a po svém pozoruhodný výtvar. Pouhá kopie by neměla žádnou *literární* hodnotu, představovala by jen faksimilizační cvičení – a plagiát takto proslulého díla by skončil fiaskem. Pro fenomén Menard je nutnou podmínkou, že autor i publikum znají (ne původního, ale) druhého *Quijota*. Menardův *Quijote* však není ani tak říkajíc citátem, protože takto chápané citáty se pouze podobají denotovaným vyjádřením, aniž by ale měly jejich umělecky relevantní kvality: citáty nemohou sršet, být originální,

hluboké, bádavé nebo cokoli dalšího, čím může být to citované. Podle některých teorií dokonce citáty zcela postrádají sémantickou strukturu – která ovšem originálům schází málokdy. Citát z (*keré-hokoli*) *Quijota* by tedy sice bylo možno opřít o originál, ale byl by umělecky nicotný. Citáty jsou naopak zajímavou ukázkou předmětů, které jsou nerozlišitelné od originálů a nejsou uměleckými díly, i když originály jimi jsou. Kopie (obecně řečeno) postrádají kvality originálů, které denotují a jimž se podobají: kopie krávy není kráva, kopie uměleckého díla není umělecké dílo.

Citáty jsou entity, které je – tak jako odrazy a stíny – těžké ontologicky lokalizovat: nejsou to ani umělecká díla, ale ani skutečné věci, neboť na skutečnosti parazitují a, specificky řečeno, vykazují onu odvozenost, kterou Platón přiřkl celé kategorii uměleckých děl. I když je tedy kopie – či citace – uměleckého díla logicky vyloučena z kategorie uměleckých děl, vyvolává příliš mnoho otázek na to, abychom ji přijali za zvolený příklad entity, která je nerozlišitelná od uměleckého díla a přitom jím není. Snadno ale dokážeme přijít s méně zašmodrchanými příklady. Vezměme si například *kravaty*, které se nyní začaly prodávat do světa umění (Jim Dine – *Universal Tie*, John Duff – *Tie Piece* atd.). A dejme tomu, že Picasso vystaví kravatu, namalovanou jednotně na modro, aby tak vyloučil sebemenší dotyk *la peinture* stejně rozhodně, jako Strozziho oltář aktem umělecké vůle odmítá giottovskou perspektivu. Lidé řeknou: To by svedlo i děcko. A je pravda, že tu nenajdeme nic, co by se vymykalo schopnostem dítěte, a nechejme proto nějaké dítě, aby s afektovanou schválností nabarvilo jednu tatínkovu kravatu celou na modro, zcela bez tahů štětce, které by ji „zkrášlovaly“. Nemyslím, že by se na základě faktu, že zmíněné dítě přivedlo do světa předmět nerozlišitelný od výtvaru největšího mistra současnosti, dala pro dotyčného potomka předpovědět skvělá umělecká budoucnost. Dokonce bych zašel ještě dál a prohlásil, že dítě vůbec nevytvořilo umělecké dílo. Così totìž

7 — Přeložil Kamil Uhlíř (Borges, Jorge Luis. Autor Quijota Pierre Menard. In: Týž. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 30–38).

brání tomu, aby jím vytvořený objekt vstoupil do světa umění, stejně jako brání vstupu do onoho světa produktům montmartreského van Meegerena⁸, který v Picassově kravatě okamžitě vidí příležitost k chytrému padělků. Tři takové předměty by zavdaly záminku k skvostné shakespearovské zápletce se záměnou dvojčat a nejasnou identitou – a taková představa opravdu není nijak humorná pro Kahnweilera (nebo to byl Kootz?), který podnikne všechna potřebná protiopatření. Nicméně dejme tomu, že navzdory pojistkám se kravaty skutečně popletou a kravata vytvořená dítětem dodnes visí v Muzeu města Talloir. Picasso samozřejmě kus označí za nepravý a odmítne jej signovat – naopak podepíše padělek. Originál zkonfiskovalo ministerstvo kontrafaktů. Dychtivě očekávám chvíli, kdy nějaký doktorand profesora Theodora Reffa rozluští správné atribuce spočtením vláken – i když rozhodnout, jaký status má padělek opatřený autentickým podpisem, budou muset filozofové umění. Profesor Goodman přednesl zajímavou tezi, že dříve či později se nutně vynoří rozdíly a co dnes vypadá až nerozeznatelně podobné, bude zítra vypadat umělecky tak odlišně, až budou lidé žasnout, že vůbec k případu, jaký jsem právě popsal, mohlo kdy dojít. Nicméně dosti má dnešní den na svých podobnostech: zítřejší rozdíly vyvstanou *bez ohledu na to*, která z trojice kravat bude viset v muzeu, a kloním se k názoru, že jakékoli vnímané rozdíly budou nakonec využity na podporu oné správné či mylné atribuce, která je – ať jedna, či druhá – obecně přijímána. To ale ponechává ontologické otázky nerozhodnuté a navíc to vyvolává jistou absurdní podobu znalectví, když se do estetiky naznačeného typu vtahuje ono vybroušené zírání, jaké náleží k Poussinovi, Morandimu nebo Cézannovi – kteří by nebyli schopni učinit umělecké dílo z pomalované kravaty, ovšem očividně nikoli v důsledku neobratnosti. Rozdíly v probíraných případech tedy nevyplývají čistě z faktu, že Picasso je *umělec*. Jsou tu další důvody, a jsou zajímavé.

Za prvé svět umění v Cézannově době neskýtal sebemenší prostor pro pomalovanou kravatu. Ne všechno se může stát

uměleckým dílem v kterékoli době: svět umění na to musí být připraven – stejně jako replika, která je *vtipná* v daném kontextu, není vtipná v jakémkoli kontextu. Plinius popisuje soutěž mezi dvěma malířskými soky, kdy první namaloval rovnou čáru, druhý namaloval odlišnou barvou čáru v první čáře a první namaloval nekonečně jemnou čáru v této druhé. Obvykle čáry nechápeme jako něco, co by mělo strany, nicméně s každou další vepsanou linií vzniká prostor mezi jejími okraji a okraji širší základní linie, takže výsledek by vypadal jako pět velmi tenkých barevných proužků. Do sebe zapuštěné linie, kdy každá další vytváří prostor tam, kde – jak se předtím mělo za to – žádný není, demonstruje pozoruhodně pevnou ruku i pohled a svědčí o jedinečné obratnosti Parahésia i jeho protivníka. Výsledek byl epochálním divem. Ale nebylo to umělecké dílo! Stejně jako jím nebyl Giottův slavný kruh nakreslený od ruky. Dokážu si ale zcela jasně představit, jak se takový předmět dnes objevuje na Madison Avenue, snad jako syntéza Barnetta Newmana a Franka Stelly. V Parahésiově době by takový předmět byl pouhou standardní ukázkou kreslířské suverenity. Parahésios tedy není ani předchůdcem současného malíře jemných proužků (tak říkajíc podle berkeleyovského předpokladu, že umělecká díla mohou být anticipována jedinečnými uměleckými díly). Parahésios nebyl s to proměnit své vlastní a dobové vnímání umění do té míry, aby se v něm jeho kreslířský kousek prosadil jako umělecký výkon. Naproti tomu Picassův svět umění byl připraven přijmout z jeho ruky kravatu: udělal totiž z hračky šimpanze, z bicyklového sedla býka, z košíku kozu a z plynového hořáku Venuši – *tak proč ne z kravaty kravatu?* Kravata našla ve světě umění i v celkové tvorbě umělce své místo – zatímco identický objekt z Cézannových rukou by nenašel místo ani v jednom, ani ve druhém. Cézanne mohl jedinečným – tradovaným, přijímaným způsobem takovýchto transformací – udělat z barev

8 — Han van Meegeren (1889–1947) byl nizozemský malíř a úspěšný padělatel, který proslul zejména fiktivními díly „z italského období“ Johannese Vermeera, jež měla být chybějícím článkem ve vývoji tohoto malíře 17. století. Pozn. red.

horu. Neměl k dispozici ani možnost pozdních abstraktních expresionistů udělat z barvy barvu.

Podané úvahy dokládají, že jeden a týž předmět může být v jednom kunsthistorickém kontextu uměleckým dílem a ve druhém ne, nicméně zbývá tu problém přechodu od možnosti k bytí, *a posse ad esse*. Co – vyjma samotné možnosti – je příčinou, že se v kontextu pozdního Picassa skutečně jedná o umělecké dílo? A v čem pak tkví rozdíly mezi tím, co udělal Picasso, a tím, co udělali jeho současníci – dítě a falzifikátor? Ke komedii zmatených identit mohlo dojít jedině poté, co byl svět připraven pro *Kravatu* – a i když vzhledem ke zřetelným a přesným podobnostem snadno chápeme, jak se mohlo stát, že bylo umělecké dílo, jež bylo kravatou, zaměněno s kravatou, která nebyla uměleckým dílem, stále před námi stojí úkol objasnit příslušné rozdíly.

Jeden možný pohled je následující: Picasso kravatou *použil* k tomu, aby něco *vyjádřil*, zatímco falzifikátor kravatou použil, aby okopíroval to, čím Picasso něco vyjádřil, ale nic vlastní kravatou nevyjádřil. Toto konstatování platilo, i kdyby falzifikátor například – inspirován van Meegerenem – přišel s růžově zbarvenou kravatou, aby tak zaplnil mezeru v Picassově vývoji. Dítě a Cézanne prostě jenom vytváří šum. Jejich předměty nemají v dějinách umění žádné místo. Přinejmenším částí toho, čeho se Picassovo vyjádření týká, je umění, a umění ještě v Cézannově době nebylo náležitě vyvinuté pro to, aby bylo takovéto vyjádření srozumitelné; dítě z našeho příběhu si zas nemohlo dostatečně osvojit dějiny a teorii umění, aby pomocí namalované kravaty něco vyjádřilo, a už vůbec ne, aby vyjádřilo právě toto. Mezi uvedenými čtyřmi předměty panují přinejmenším potřebné vztahy na to, abychom mohli provést rozlišení strukturně odpovídající rozdílu mezi vyjádřením, ozvěnou a šumem. A i když se jedná o skutečný předmět – ručně pomalovaná kravata! –, nachází se Picassovo dílo přesně v náležitém odstupu od skutečnosti na to, aby šlo o vyjádření, vyjádření zčásti o skutečnosti a umění, dostatečně pronikavé na to, aby si vymohlo právo vejít do světa

umění. Nastupuje ve fázi dějin umění, kdy vědomí rozdílu mezi skutečností a uměním tvoří součást toho, co zakládá rozdíl mezi uměním a skutečností.

3.

Testamorbida je dramatik se zaměřením na žánr „nalezeného dramatu“. Znechucen teatrálností si prošel všemi únavnými postpirandellovskými výmysly, jak setřít hranice mezi životem a uměním, a z naaranžované atmosféry děje mu už je zle. Jediné, co je pro něj dost skutečné, je sama skutečnost. A tak vyhlásí, že jeho nejnovější hrou je všechno, k čemu došlo v životě jedné rodiny ve čtvrti Astoria od minulé soboty po dnešek, přičemž výběr rodiny proběhl hozením šipky na plán města. Jak tu jsou aktéři přirození! Vůbec nemusí Stanislavského metodou překonávat odstup od svých rolí, protože *jsou* tím, co hrají. Respektive „hrají“. Autor hru „ukončí“ vyhlášením konce v jedenáct hodin deset minut (opona) a jde s přáteli představení zapít do West End Baru. Nevyjdou žádné recenze, nebylo žádné publikum a „představení“ bylo jen jedno. Nakolik „herci-aktéři“ tuší, byl to normální večer, s pizzou a televizí, vlasy v natáčkách, telefonátem-omylem a bo- lením zubů. Umělecké dílo dělá z tohoto výřezu života pouze vyhlášení, že jím je, a metaumělecký slovník: „herec-aktér“, „dialog“, „přirozený“, „začátek“, „konec“. A možná také titul, který může být tak popisný, jak se vám zlíbí, například „Co dělala jedna rodina ve čtvrti Astoria...“.

Je zajímavé, že umělecká díla tituly mají, zatímco věci od nich nerozeznatelné, které uměleckými díly nejsou – například jiné období v životě této nebo jakékoli jiné rodiny ve čtvrti Astoria nebo kdekoli jinde –, nikoli. Dokonce i „Bez názvu“ je svého druhu titul: předměty, jež nejsou uměleckými díly, nemohou, z (absence) titulu svého postavení, být ani bez názvu. Cézannova ručně ma- lovaná kravata může být – například v Cézannově vile – opatřena

spolu s ostatními vzpomínkovými předměty jmenovkou, avšak nenese titul „Cézannova kravata“. (Titul „Cézannova kravata“ by mohla nést kravata od Picassa, kdyby byla pomalována přesně odstínem *Modré vázy* z Louvru.) A šlechtici také mají tituly. „Titul“, to zní aristokraticky, zní to jako něco, co lze udílet. Nese to dostatečně právnícký tón na to, abychom získali dojem, že „umělecké dílo“ – možná stejně jako „osoba“! – je nakonec askriptivní, nikoli deskriptivní nebo výlučně deskriptivní termín.

Askriptivita čili připisovatelnost, jak já ji chápu, je vlastnost predikátů, které se s předměty slučují ve světle určitých konvencí a jsou platné nikoli na základě určitých nutných a dostačujících podmínek, ale spíše na základě toho, že se nenaplní jisté podmínky, jež by jejich platnost blokovaly. „Osobu“ lze například zablokovat nástroji, jako je neplnoletost, nekompetence, nevybavenost volebním právem, finanční odpovědnost a způsobilost k právním krokům atd. Firmu může tvořit jednotlivec, který přitom není totožný s firmou, a tento rozdíl mezi osobou a firmou, k níž patří, možná připomíná rozdíl mezi uměleckým dílem a materiálním předmětem, jímž je tvořeno, ale není s tím totožné dost na to, abychom mohli o uměleckých dílech uvažovat prismatem privilegií, výsad, práv a podobně. Umělecká díla, která shodou okolností obsahují kravaty, tak mají právo viset v muzeích, zatímco kravaty od nich nerozeznatelné ne. Náleží do určité „skupiny sobě rovných“, do které jejich nerozeznatelné, ale plebejské protějšky nenáleží. Modrá kravata, která je uměleckým dílem, patří k Rafaelově *Madoně* ve Washingtonu a k Laonské katedrále, zatímco kravata, která vypadá přesně stejně a není uměleckým dílem, patří vedle límečků a manžetových knoflíčků do běžné galanterie, jen je poněkud poškozena modrým nátěrem. Modrá kravata se skutečně nachází v muzeu a v umělecké sbírce, zatímco její protějšky se sice mohou nacházet uvnitř muzea v geometrickém smyslu, ale jsou tam jen na ten způsob jako sedadla a palmy. Existuje zvláštní modalita, *In-der-Pinakotheek-sein*, nakonec vlastně ne tolik odlišná od onoho bytí-ve-světě, *In-der-Welt-sein*⁹, jež náleží osobám,

a nikoli věcem. Kravata, která je uměleckým dílem, se od kravaty, která uměleckým dílem není, liší tak, jako se osoba liší od těl(es) a: po metafyzické stránce přijímá dva různé soubory predikátů, které neuvěřitelně přesně připomínají „osobní“ a „materiální“ predikáty, *P-predicates* a *M-predicates*, jež na sebe – podle známé teorie P. F. Strawsona – berou osoby; a není pak možná náhodou, že „osoba“ také představuje askriptivní predikát. Modrá kravata, která je uměleckým dílem, je tedy *od* Picassa, zatímco její protějšek není *od* Cézanna, i když ho třeba potřel barvou. A tak dále. Zkusme si to tedy chvíli promyslet a klást přitom důraz na blokační podmínky – ne proto, abychom zasáhli Testamorbidu, ale především proto, abychom zjistili, co je to vlastně za věc, kterou lze podobným způsobem zablokovat. Pro naše účely bude postačovat, když uvedu dvě blokační podmínky, i když seznam tím jistě není vyčerpán – a pokud se bude umění dále vyvíjet, vyvstanou blokační podmínky nové.

1. *Padělký*. Kdyby účelem umění byla nakonec přece jenom iluze, pak by schopnost zajistit, aby Stendhal padal do mdlob před falešným Guidem Renim, a zajistit, aby ptáci klovali do namalovaných hroznů, představovala stejný triumf. Mám za to, že malovat obrazy obrazů v sobě nenese žádné stigma: Burliuk mi jednou s poukazem na to, že umělci malují to, co mají rádi, a on má rád obrazy, sdělil, že podle něj nic nebrání malování obrazů obrazů, například Hogarthovy *Dívky s krevetami*. Stalo se ale, že Burliuk zůstal sám sebou a jeho obraz *Dívky s krevetami* se liší od *Dívky s krevetami* přibližně stejně, jako se on sám liší od Hogartha. Na druhou stranu ale nepředstíral, že je *Dívka s krevetami* jeho, stejně jako nepředstíral, že je jeho Westhampton, jehož obrazy také namaloval, a to v témže duchu: *jeho* byl obraz, namalované vyjádření, které denotovalo *Dívku s krevetami*, stejně jako jeho pobřežní scenérie denotovaly pohledy na Westhampton. Od obou

9 — Bytí-ve-světě v existenciální filozofii Martina Heideggera odkazuje mj. ke způsobu lidského pobytu na světě, který není od světa oddělen a plně individualizován, naopak v něm prodlévá a pobývá jako v něčem důvěrně známém. Pozn. red.

motivů tedy máme shodný odstup a v obou případech obdivujeme nosný instrument. Člověk ale může mít svoje vlastní obrazy stejně rád jako obrazy cizí. Co tedy mohlo Burliukovi zabránit, aby namaloval například vlastní *Ledin portrét*? Nejedná se tu o *kopírování* uvedeného obrazu tak, že bychom měli dvě kopie jednoho a téhož obrazu; jedná se explicitně o obraz obrazu, malbu malby, a to je naprosto odlišná věc, i když může dosti přesně připomínat kopii. Kopie je například defektní, pokud a nakolik se odchyluje od originálu, zatímco když jde o malbu malby, je otázka odchylek jednoduše irelevantní – stejně jako nečekáme, že by umělec při zobrazování stromů používal chlorofyl. A pokud jsou irelevantní odchylky, jsou irelevantní i neodchylky. Kopie je přesně jako citát: ukazuje, na co máme reagovat, ale není tím, na co máme reagovat. Naproti tomu malba malby je věcí, na kterou reagujeme. Zajímavé problémy – i přes fenomén Pierra Menarda – nadhazují umělci, kteří se opakují. Schumann tvrdil, že mu hlavní téma jeho poslední skladby nadiktovali ve spánku andělé; ve skutečnosti se ale jednalo o pomalou větu jeho krátce předtím vydaného houslového koncertu. (Je to jen náhoda, že Schumann v době zhroucení pracoval na knize citátů?) *Poslední báseň pro Youki* Roberta Desnose (*J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité...*) představuje podle toho, co uvádí Mary Ann Cawsová, jen „zpětný převod hrubého a neúplného českého překladu do francouzštiny“ jeho starší a slavnější básně, jež se obrací k herečce Yvonne Georgeové. Byl Desnos, když těsně před smrtí adresoval svou báseň Youki, v deliriu? Nebo se mu pletla Youki a Yvonne? Nebo si myslel, že píše novou báseň? Nebo co vlastně? (Uvádím tu Schumanna i Desnose pro případ, že by někdo považoval za relevantní Goodmanovu distinkci jedno- a dvoufázových umění.) Opakování jsou k zešílení.

Padělek předstírá, že něco vyjadřuje, ale není to tak. Postrádá potřebný vztah k umělci. Padělek třeba snadno zaměníme se skutečným dílem, nebo naopak, ale to je jedno. Jakmile jednou odhalíme, že jde o padělek, o postavení uměleckého díla přijde, protože přijde o strukturu vyjádření – v nejlepším případě si uchová jistou

zajímavost jakožto dekorativní předmět. Jelikož být padělkem je blokační podmínka, je v pojmu uměleckého díla analyticky obsaženo, že je „originální“. Odtud ale neplyne, že nemá nebo nemůže být derivativní, imitativní, ovlivněné, *à la* atd. Na to, abychom něco vyjádřili, si nemusíme vynalézat vlastní jazyk. Být originální tu znamená, že dílo musí v určitém zásadním smyslu pocházet (*originate*) od umělce, který je – jak máme za to – vytvořil.

2. *Ne-umělecký původ*. Je analyticky pravda, že umělecká díla musí být od umělců. Předmět – ať se sebevíc (nebo sebezpřesněji) podobá uměleckému dílu – tedy není *od* toho, kdo zodpovídá za jeho existenci, pokud dotyčný není umělec. Termín „umělec“ je ale stejně askriptivní jako termín „umělecké dílo“, a askriptivní je dokonce i určení „od“ – jelikož koneckonců ne vše, u čeho za existenci vděčíme umělci, je od něj. Vezměme si celníka otrlého staršími i novějšími přehmaty kolegů, který se rozhodne už nic neriskovat a prohlásí kus leštěné mosazi – jedná se o objímku do ponorky – za umělecké dílo. Toto *jeho* prohlášení však z daného předmětu neučiní umělecké dílo, stejně jako když jeho kolega o objektu morfologicky spřízněném prohlásí, že to umělecké dílo není, nezamezí tím, aby to umělecké dílo bylo. Jaká křivda, když se pak umělec rozhodne objímku vystavit jako *objet trouvé*¹⁰.

Celníci, děti, šimpanzi, falzifikátoři: pokud původ předmětu vysledujeme k někomu z nich, je tím jeho uměleckost zablokována, předmět je degradován na pozici pouhého skutečného předmětu. Odtud logická irelevance tvrzení, že by totéž mohlo udělat dítě, šimpanz, falzifikátor anebo – striktně vzato – celník. Sám předmět se možná jejich moci nevymyká, avšak jakožto umělecké dílo ano. Stejně jako ne každý, kdo je schopen vyřknout slova „Prohlašuji vás za manžele“, může oddávat a ne každý, kdo je schopen vyřknout slova „Třicet dnů nebo třicet dolarů“, může odsuzovat k trestu. Otázky, zda je ten či ten předmět *od* někoho

10 ——— *Objet trouvé* (fr., nalezený předmět) je vedle původního významu jako předmětu „ztrát a nálezů“ přeneseně i umělecká praxe nakládání s předměty např. denní potřeby jakožto s uměleckým materiálem či přímo uměleckými díly (srov. ready-made). Pozn. red.

a odkud bere člověk kvalifikaci dělat ze skutečných věcí umělecká díla, se tedy kryjí s otázkou, zda to je umělecké dílo.

Jakmile je něco považováno za umělecké dílo, stává se to předmětem interpretace. Tomu vděčí za svou existenci jakožto umělecké dílo, a když je jeho nárok na uměleckost ochromen, pak o svou interpretaci přichází a mění se v pouhou věc. Interpretace je v jisté míře závislá na uměleckém kontextu díla: dílo znamená něco jiného v závislosti na své umělecko-historické lokalizaci, svých předchůdcích atd. A jakožto umělecké dílo nakonec získává strukturu, kterou objekt, který je dílu fotograficky podobný, zkrátka nedokáže – pokud je skutečnou věcí – udržet. Umění přebývá v ovzduší interpretace, a umělecké dílo je proto hybným nositelem interpretace. Prostor mezi uměním a skutečností je jako prostor mezi jazykem a skutečností – zčásti už proto, že umění je svého druhu jazykem, minimálně v tom smyslu, že umělecké dílo něco říká, a předpokládá tedy okruh vypovídajících a tlumočících, kteří jsou schopni objekt interpretovat a definují, co to znamená být tohoto schopen. Není žádné umění bez těch, kdo hovoří jazykem světa umění a kdo o rozdílu mezi uměleckými díly a skutečnými věcmi vědí dost na to, aby si uvědomili, že nazvat umělecké dílo skutečnou věcí znamená interpretovat toto dílo, a to interpretací, jejíž pointa a jejíž hodnocení závisí na kontrastu mezi světem umění a skutečným světem. Právě s poukazem na to nutno chápat blokační podmínky askripce „uměleckého díla“. Pokud to tak je, pak jistě netřeba usilovat o ontologické povýšení umění. Je to logicky vyloučeno. Anebo takřka vyloučeno: musíme se totiž vyrovnat ještě s jedním krokem.

4.

Stejně jako se filozofie stala ve stále vyšší míře vlastním tématem a obrátila se reflexivně sama k sobě, učinilo to i umění a stále více se stalo vlastním (a jediným) tématem – tak jako Hegelovo

absolutno, které nakonec dosáhlo kongruence samo se sebou do-
sažením autokontemplace v tom smyslu, že tím, co kontempluje, je
ono samo při vykonávání kontemplace. Harold Rosenberg tak plát-
no chápe jako arénu, na níž dochází k reálné akci, když ji umě-
lec (ale pozor: *jedině umělec*) přetře barvou, učiní tah. Abychom
pochopili, že tu došlo k překročení hranice, musíme tah číst tak,
že sám o sobě říká, že je tahem, a ne zpodobněním něčeho. Tahy
prováděné malíři pokojů, od tahů na plátně nerozeznatelné, nic
takového nikdy říct nemohou, i když je přitom pravda, že to jsou
tahy, a nikoli zpodobnění. V možná nejsubtilnější sérii obrazů
naší doby byly tyto tahy – tlusté, provazovité, expresionistické –
čteny s dokonale doslovným chápáním intence jejich tvůrců
nebo ideologů těchto tvůrců jako (pouze) skutečné věci a staly se
u Roye Lichtensteina tématem obrazů, jako by to byla jablka. Jde
tu o obrazy tahů štětcem. A Lichtensteinovy obrazy o sobě říkají
přinejmenším toto: *nejsou* to tahy štětcem, pouze tahy štětcem
zpodobňují – a přesto jsou uměním. Hranice mezi skutečností
a uměním je pro tato díla stejně formativní, jako byla formativní
pro jimi vysmívané původní podněty abstraktního expresionismu.
Hranice mezi uměním a skutečností nyní vede uvnitř samotného
umění. A to je revoluce. Když jsme totiž schopni do sebe uvést
to, co nás odděluje do světa, například jako když Berkeley vnese
mozek do mysli a rozdíl mezi myslí a mozkem je nyní vytyčen ja-
kožto rozdíl uvnitř mysli, vše se tím pronikavě mění. A kuriózním
způsobem se přitom odstraňuje Platónova námitka: nikoli pový-
šením umění, nýbrž degradací skutečnosti, která je dobyta v tom
smyslu, že když se linie stává zapuštěnou, je tak zapuštěno i to, co
leží po obou jejích stranách. Začlenit vlastní hranice do aktu du-
chovní topologie znamená tyto hranice překročit, obrátit se naruby
a učinit své vnější prostředí součástí sebe sama.

Chci upozornit na dva odtud plynoucí důsledky. Za prvé,
jedná se o hluboce dezorientující manévry, pocíťovaný stále ostřeji
úměrně tomu, jak kategorie spjaté s uměním náhle přísluší k těm
věcem, které by vůči umění – jak jsme si vždy mysleli – měly

stát v principiálním kontrastu. Politika se stává druhem divadla, odívání druhem kostýmu, mezilidské vztahy druhem role a život hrou. Interpretujeme sebe samy a svá gesta tak, jako jsme dříve interpretovali umělecká díla. Hledáme významy a jednotné formy, stáváme se hráči ve hře.

Druhý důsledek je zajímavější. Vztah mezi skutečností a uměním tradičně spadal do oboru filozofie, neboť ta se zaobírá analýzou vztahů mezi světem a jeho reprezentacemi, prostorem mezi zpodobněním a životem. Začleněním toho, co bylo tradičně vnímáno jako od něj odlišné, do sebe, se umění de facto proměňuje ve filozofii. Distinkce mezi filozofií umění a samotným uměním je nadále neudržitelná a my se podivuhodným, ohromujícím kouzlem měníme v autory přispívající k oblasti, u které jsme si vždycky mysleli, že je naším úkolem pouze ji analyzovat zvenčí.

Překlad Martin Pokorný

Přeloženo z: Danto, Arthur. Artworks and Real Things. *Theoria*, 1973, roč. 39, s. 1–17.

© 1973 Arthur Danto. Svolení v zastoupení autora poskytl Georges Borchardt, Inc.

Doslov——Arthur
Danto a definice umění

Platónem a Aristotelem formulovaný nápodobný (mimetický) charakter umění výtvarného i múzického je něčím, co umělecko-reflexi doprovází dodnes. Myšlení o umění a snahy o jeho případné definice tak nemají své kořeny v dnes snad mnohem obvyklejší demarkační otázce: Je toto (ještě) umění? – jako spíše právě v pátrání po vztahu uměleckých reprezentací světa ke světu samotnému (ať už jde o svět bez přívlastků, svět platónsky ideální, nebo aristotelovsky esenciální). Věnovala-li se pak kupříkladu romantická filozofie umění či rodící se estetika otázkám krásy či vznešenosti a definitivně zúžila náš předmět zájmu na *krásná umění*, definovala umění spíše implicitně, respektive chápala samotný pojem umění jako samozřejmý a neproblematický. Definiční problém s plnou razancí vyvstal až v průběhu 20. století a k intenzivnímu zájmu o definici přispěl také vývoj toho, co obvykle nazýváme „moderním uměním“. Ten lze pro naše účely charakterizovat postupnou autonomizací (umělec i jeho dílo získávají autorský a samostatný status, částečně se vyvazují z neuměleckých souvislostí, například neslouží už náboženským funkcím) a v případě umění výtvarného i postupným ústupem od přímé zobrazivosti a nápodoby. Umění se pak autonomizovalo i tím, že se v některých případech (jako je modernistické malířství a zejména abstraktní expresionismus) jalo věnovat výhradně vlastním tématům a vlastnímu jazyku. S celkovou proměnou statusu i podoby uměleckého díla tak palčivě vyvstala otázka, co to vlastně umění je a zejména jak je poznáme a odlišíme od ne-umění, potažmo kdo má autoritu takové soudy vynášet a odkud tato jeho autorita pochází.

Bezesporu nejslavnější text amerického filozofa a kritika Arthura Danta (1928–2013) se už pro svůj název *Svět umění* (*The Artworld*, 1964, česky 2009 a 2011) stal jedním ze zakládajících příspěvků k tomu, pro co se v průběhu dalších let vžilo označení „institucionální teorie umění“. Ve *Světě umění* se Danto zamýšlel nad *Brillo Boxes* (1964) Andyho Warhola. Warholovy dřevěné kostky – svým potiskem věrně imitující vzhled běžně dostupných

krabic na mýdlo a vystavené jako samostatný umělecký objekt na výstavě – byly pro Danta fascinující ukázkou hraničního uměleckého díla. Jiným, a snad docela nejoblíbenějším příkladem, jsou pro tuto věc Duchampovy ready-mades a zejména jeho *Fontána* pocházející z roku 1917 – na rozdíl od Warholova však svůj objekt ještě viditelně ozvláštnil: keramický pisoár otočil vzhůru nohama a podepsal (cizím jménem). Pomocí *Fontány* si Duchamp půl století před krabicemi Brillo kladl otázku mimo jiné po vztahu estetického a intelektuálního požitku i po platnosti konceptu autorství. Očividná zaměnitelnost Warholových krabic se skutečnými (obyčejnými) předměty Arthura Danta dovedla právě k formulaci „instituce světa umění“, který pak učinil zodpovědným za status uměleckého díla – uměleckost díla nespočívá v jeho viditelných vlastnostech, ale v tom, jak se na ně v rámci určité instituce (galerie, výtvarné kritiky) díváme, jak je interpretujeme v tomto celkovém kontextu. „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹¹

Duchampova *Fontána* nejprve ani jako umělecké dílo přijata nebyla, což plně odpovídá Dantově poznámce, že „svět musí být na určité věci připraven: ten umělecký neméně než ten reálný“¹². Danto zde připodobňuje vývoj umění ke konceptu vědeckého paradigmatu Thomase Kuhna, kdy ani ve vědě není v jeden okamžik vše možné a přijatelné coby vědecké.¹³ Na jiný z aspektů spojovaný s Duchampovou tvorbou i specificky s *Fontánou*, jmenovitě odpor k „sítnicovému umění“, tedy čistě vizuálně vnímatelným kvalitám, pak Danto naráží i v předkládaném textu, když odlišuje estetické potěšení a „potěšení z umění“.

Institucionální teorie svět umění chápe jako tušený úhrn všech aktérů (umělci, kurátoři, diváci, historici umění atd.) i jednotlivých institucí v užším slova smyslu (aukční domy, umělecké

11 — Danto, A., *cit. I / op. cit.*, s. 71.

12 — *Tamtéž*, s. 72.

13 — Srov. doslov k textu Karla Poppera *Logika vědeckého bádání* v tomto sborníku, s. 131.

akademie, muzea a galerie), společně odpovědných za rozlišování umění od ne-umění. Takový přístup umožnil analyzovat společenskou roli umění i fungování umění jako jistého systému, propojit estetické otázky se společenským a historickým kontextem. Institucionální teorie byla významná také jako kladná odpověď na otázku, zda lze umění vůbec definovat. Úvahám nad uměním jako společenskou institucí totiž bezprostředně předcházely v padesátých letech antiesencialistické přístupy, které kladly důraz na proměnlivost a otevřenost umění jako pojmu a odmítaly jeho pevnou definici (Morris Weitz). Ve své podstatě cyklická, nicméně asi nejcitovanější institucionální definice pochází od druhého významného proponenta institucionální teorie, George Dickieho (*1926). Podle Dickieho je „[umělecké dílo] artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)“.¹⁴

Vedle institucionální teorie se na definiční problém snažily v druhé polovině minulého století odpovědět přístupy historické a funkcionální, kdy první jmenovaný zdůrazňoval záměr autora (umělce) vsadit svůj produkt do kontextu ostatních děl, začlenit ho tak říkajíc do dějin. Zásadní rozdíl oproti výše předestřenému pojetí tkví v přenesení rozhodovací a rozlišovací role na autora samotného (zatímco institucionální teorie přisuzuje tuto funkci právě světu umění). Jerrold Levinson tedy píše, že „umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána (...) kterýmkoli ze způsobů, jakými byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána“.¹⁵ Jiné historické definice záměr autora ovšem tak nezdůrazňují: například podle Noëla Carrolla platí, že aby se něco stalo uměním, tak to musí být zařazeno (autorem, diváky, kritiky) na základě určitých podobností, inovací atd. do příběhu historie umění.¹⁶

Funkcionální teorie umění klade z logiky svého názvu důraz zejména na to, co umění *dělá*, jaké potřeby naplňuje a jakou roli hraje. Jelikož mohou tyto funkce, respektive potřeby společnosti,

být různé a v čase proměnlivé (vzpomeňme například na sakrální umění), nelze hovořit o jedné „konkrétně funkcionální definici“ umění. Někteří autoři kladou důraz na estetickou roli, kterou umění údajně stále plní, u nich pak hovoříme o estetickém funkcionalismu. Jako zástupce uveďme Monroea C. Beardsleyho, který výše zmíněnou *Fontánu*, dle Duchampa nemající žádnou estetickou hodnotu, nepokládá za umělecké dílo jako takové, ale za pouhý „komentář“ k umění, protože sama o sobě neplní estetickou funkci, nemá pozitivní estetické vlastnosti.¹⁷ Další funkce s uměním související mohou být například kognitivní a poznávací (Nelson Goodman) či sociálně diskriminační (Pierre Bourdieu, srov. *Úvod ke knize Distinkce* v tomto sborníku na s. 404).

Vztah institucionální teorie k samotné náplni pojmu umění lze charakterizovat jako afirmativní odstup – na samotných uměleckých dílech tolik nesejde a jsou všechna (jsou-li jako umění přijata světem umění) možná. Kritičtějšímu uchopení tak mohou často pomoci spíše teorie historické či funkcionální, věnující se více recepci i jednotlivým pracím jako takovým. Lze se také tázat po hodnotových a ideologických východiscích proponentů institucionální teorie – svým jen zdánlivě neúčastným popisem legitimizují a schvalují dělení veřejnosti na „poučené“ a „nepoučené“ publikum, sami situováni přirozeně na oné privilegované straně, tak říkajíc uvnitř světa umění. Pro svou snahu o systematický náhled a vynalezený slovník jsou však inspirativní i desítky let po svém vzniku, třeba i pro studium kinematografie nejen jako dvojaké kombinace umění a průmyslu, ale právě i jako specifické

14 ——— Dickie, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze – revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2008, č. 2, s. 84–85.

15 ——— Levinson, Jerrold. Definovat umění historicky. *Aluze – revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2008, č. 3, s. 47.

16 ——— Carroll, Noël. Identifying Art. In: Týž. *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2001, s. 75–99.

17 ——— Beardsley, Monroe C. Estetická definice umění. In: Ciporanov, Denis; Kulka, Tomáš (eds). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 237–254. Uvedme okrajem, že tvrzení o tom, že *Fontána* nenese a neplní estetickou funkci, je samo o sobě poměrně sporné (i obyčejný porcelán, stejně jako jakýkoli jiný materiál, jakož i jakýkoli sebeobyčejnější předmět včetně zde probíraného pisoáru na vnímatele nějakým způsobem působí).

instituce a světa. V retrospektivním pohledu na diskuse o náležitosti filmu mezi umělecké druhy či nově na status počítačových her může institucionální teorie pomoci upoutat pozornost na všechny aktéry tohoto vyjednávání: producenty, konzumenty, autory. Tak jako řečeno s Josephem Beuysem „může být umělcem každý“, a podílet se tak na budování „sociálních skulptur“, jsou i samotný svět umění a jeho pojem přímo z definice alespoň teoreticky otevřeny komukoliv a čemukoliv.

-MS-

Doporučená četba:

- ——— Belting, Hans. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- ——— Ben, Vautier. Co je novost v umění. In: *Slovo, písmo, akce, hlas (K estetice kultury technického věku)*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 185–206.
- ——— Ciporanov, Denis; Kulka, Tomáš (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- ——— Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- ——— Liessmann, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000.
- ——— Maanen, Hans van. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Kendall L. Walton

———Strach z fikce¹

Děj [tragédie] má být sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pocítoval nad těmi příběhy hrůzu a lítost; tak asi bude člověku, který naslouchá báji o Oidipovi.

Aristotelés: *Poetika*²

Karel je v kině na hororu o příšerném zeleném slizu a krčí se na sedadle, zatímco sliz pomalu, ale neúprosně teče po zeměkouli dál a dál a ničí všechno, co mu stojí v cestě. Po chvíli se z vlnící se masy vynoří mastná hlava, dvě pichlavé oči se zakoulejí a nako- nec se upřou do kamery. Sliz nabere rychlost a patlá se teď novým směrem – k divákům. Karel zaječí a vyděšeně se chytí za sedadlo. Po filmu – pořád ještě otřesený – se přizná, že se slizu „bál“. Říká pravdu?

Otázka je součástí obecnějšího problému, jak moc stojí fikční světy „daleko“ od světa skutečného. Jakákoli hmotná interakce mezi fikčními světy a světem skutečným naráží na jasnou bariéru: diváci sledující divadelní hru nemají možnost pomoci hrdince v nesnázích. Karel nemá žádnou možnost, jak slizu zabránit v postupu anebo jak z něj odebrat vzorek na laboratorní analýzu.³ Jak ale Karlův případ působivě ilustruje, je tato bariéra podle všeho psychologicky průchozí. Skuteční lidé – zdá se – mohou zaujmout a často doopravdy zauímají psychické postoje k čistě fikčním entitám, přestože je hmotný kontakt vyloučen: čtenáři či diváci pohrdají Jagem, bojí se o Toma Sawyera a Becky ztracené v jeskyni, je jim líto Willyho Lomana, závidí Supermanovi a Karel se bojí slizu.

Já jsem ale k věci skeptický. Ano, příběhy nás opravdu mnohdy „chytí“ a jsme při čtení knih nebo sledování dramát či filmů „emocionálně zapojeni“. Ale chápat toto zapojení tak, že zde zauímáme psychické postoje k fikčním entitám, podle mne znamená akceptovat mysteria a vystavovat se zmatkům. Nabídnou odlišný a podle mne mnohem produktivnější popis.

Jde o zásadní problém: principiálně souvisí s klíčovou otázkou, proč a jak je fikce důležitá a proč ji považujeme za hodnotnou, proč knihy, filmy a divadelní hry nezavrhneme jako „pouhou fikci“, tedy něco, co nezasluhuje vážnou pozornost. Závěry dosažené v tomto článku mi dovolí načrtnout na tuto otázku jisté zkusmé odpovědi.

2.

Fyzický kontakt je možný jen s tím, co skutečně existuje. Proto Karel nemůže zabránit postupu slizu a proto (obecně řečeno) lidé nemohou být v tělesném styku s pouhými fikcemi. Ani tato neexistence slizu ale Karlovi nebrání, aby se ho nebál. Můžeme se bát ducha nebo zloděje, i když tu žádný není; můžeme se bát zemětřesení, ke kterému nikdy nedojde.

Když se ale člověk bojí neexistujícího zloděje, tak *věří*, že tu je – nebo že by tu přinejmenším mohl být – zloděj. Lze si představit situaci, kdy Karel považuje ten zelený sliz za přímé ohrožení: například by mohl film považovat za dokumentární snímek v přímém přenosu, za zpravodajskou relaci. Pokud jej takto chápe, pak se samozřejmě bojí.

Já se zde chci ale zabývat obvyklejší a zajímavější situací, kdy Karel nepodléhá takovému jednoznačnému klamu. Karel zcela jasně ví, že ten sliz není skutečný a že on sám není v nebezpečí. Bojí se i tak? On sám tvrdí, že ano, a nachází se ve stavu, který se v určitých ohledech nepochybně podobá stavu člověka vyděšeného nadcházející katastrofou v reálném světě: má napjaté svalstvo, drží se sedadla, zrychluje se mu tep, zvyšuje se hladina adrenalinu.

1 — Práci na článku grantem podpořil American Council of Learned Societies. Dřívější verze byly předneseny na mnoha univerzitách v USA, Kanadě a Austrálii; posluchačům děkuji za cenné připomínky. Zvláště děkuji Holly S. Goldmanové, Robertu Howellovi a Brianu Loarovi.

2 — Kap. 14, překlad J. Novákové. Praha: Orbis, 1962. Pozn. překl.

3 — Tuto bariéru analyzuji ve statí How Remote Are Fictional Worlds from the Real World? (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978, roč. 37, č. 1 /podzim/, s. 11–23), která s tímto článkem v mnoha bodech souvisí.

Označme tento fyziologický/psychický stav slovem „kvazistrach“. Zda to je, či není skutečný strach (nebo složka skutečného strachu) – o to zde právě jde.

Stav, v němž se Karel nachází, se zásadně liší od stavu člověka pocítujícího obvyklý strach. Karel si plně uvědomuje, že ten sliz je fikční, a to nám – myslím – dává dobrý důvod tvrdit, že co pocítuje, není strach. Zdravý rozum nám diktuje následující zásadu, již bychom se neměli vzdávat, pokud máme jinou přijatelnou alternativu: strach⁴ musí provázet nebo zahrnovat mínění, že je dotýčný v nebezpečí. Karel ale nemíní, že by byl v nebezpečí, a tedy se nebojí.

Karel by se nás o svém strachu mohl snažit přesvědčit tím, že se roztřepe a dramaticky zadeklamuje, jak se „*doopravdy bojí*“. Tím by zdůraznil intenzitu svého zážitku. My ale jeho zážitku nemusíme upírat intenzitu. Otázka tu zní, zda je jeho zážitek – ať sebevíc intenzivní – zážitkem strachu před slizem. I když tu Karel a jeho okolí mluví o „strachu“, není to jednoznačný důkaz, i když třeba uznáme, že tímto způsobem vyjadřují něco pravdivého. Musíme totiž zjistit, zda máme prohlášení, že Karel má strach, brát doslova.

Rafinovanější obhájci teze, že se Karel bojí, mohou tvrdit, že Karel *skutečně* věří, že je ten zelený sliz skutečný a že je pro něj skutečnou hrozbou. Jistě, jsou tu zřetelné důvody, proč připustit, že Karel chápe, že je sliz pouze fikční a žádné nebezpečí nepředstavuje: kdyby to nechápal, měli bychom očekávat, že uteče z kina, zavolá policii a dá varování rodině. Možná ale je v nějakém ohledu nebo „na určité úrovni“ *zároveň* pravda, že Karel věří, že je ten sliz skutečný a skutečně ho ohrožuje. Zazněly názory, že v podobných případech člověk „potlačí nedůvěru“⁵, že zde jednou „částí“ osobnosti věří něčemu, čemu jinou částí nevěří, anebo že (skoro?) přijímá víru v něco, o čem přesto ví, že to je nepravdivé. Musíme zjistit, nakolik jsou podobná tvrzení použitelná.

Jedna možnost je následující: Karel *napůl* věří, že tu je skutečné nebezpečí, a alespoň z poloviny má doslova strach. Věřit

něčemu napůl znamená nebýt si zcela jist, že to je pravda, ale také si nebýt zcela jist, že to je nepravda. Jenže Karel nemá o tom, zda se zrovna nachází v přítomnosti zeleného slizu, *sebemenší* pochybnosti. Kdyby v něj napůl věřil a napůl z něj měl strach, očekávali bychom od něj alespoň *jisté* sklony nechat se strachem řídit v jednání. Dokonce i váhavé domněnání a pouhé podezření, že je ten sliz skutečný, by každého normálního člověka přimělo k úvaze, zda nezavolat policii a nevarovat rodinu. Karel ale nad možnostmi podobného jednání vůbec neuvažuje. Není nad tím, zda je ten sliz skutečný, v *nejjistotě*: je si dokonale jist jeho neskutečností.

Navíc symptomy strachu, které Karel skutečně projevuje, nejsou symptomy pouhého podezření, že je ten sliz skutečný, a doléhajícího pocitu polovičního strachu. Jsou to symptomy jistoty, že je v přítomnosti zásadního a bezprostředního nebezpečí, symptomy jednoznačného zděšení: Karlovi prudce buší srdce, lapá po dechu a svírá opěradla, až mu zbělají klouby. To není počínání člověka, který v zásadě ví, že je v bezpečí, ale prochvívají jím pochybnosti. Pokud jsou vůbec indiciemi strachu, pak jsou indiciemi prudké a panické hrůzy. Řešit tedy tento problém kompromisem a prohlásit, že Karel napůl věří ve vlastní ohrožení a napůl se bojí, nepředstavuje přijatelnou alternativu.

Dalo by se tvrdit následující: Karel sice věří, že je v nebezpečí, ale není to víra váhavá, slabá či poloviční; je to víra zvláštního druhu, víra „instinktivní“ oproti víře „rozumové“. Srovnejme to s člověkem, který nesnáší létání. V určitém smyslu chápe, že letadla jsou (poměrně) spolehlivá, upřímně toto tvrzení pronáší a dokáže na jeho podporu uvést statistiky – nicméně jak jen to jde, vyhýbá se cestování letadlem, má neskonale talent na vymýšlení výmluv, a pokud musí skutečně letět, propadne nervozitě

4 — „Strachem“ tu míním strach o sebe. Člověk se samozřejmě může bát i o někoho jiného, aniž by přitom věřil, že je sám v nebezpečí; musí ale věřit, že je v nebezpečí ten člověk, o něhož se bojí.

5 — Potlačení nedůvěry – suspension of disbelief – je termín básníka a esteta Samuela Taylora Coleridge z roku 1817. Lidé si podle něj užívají i velmi nereálné, fantastické příběhy díky tomu, že vědomě potlačují svou nedůvěru v nerealistické prvky díla. Pozn. red.

a rozčilení. Takový člověk – uznávám – „instinktivně“ věří, že létání je nebezpečné, i když „rozumově“ věří v opak. A uznávám také, že se dotýčný skutečně bojí létání.

Ale s Karlem to je jiné. Probíraný pasažér si jednoznačně počíná způsobem, jaký bychom očekávali od jedince, který považuje létání za nebezpečné. Anebo má k takovému počínání alespoň silný sklon: i když třeba cestu letadlem přímo neodmítne, má k takovému odmítnutí silný sklon. Karel ale nepocituje dokonce ani sklon prchnout z kinosálu nebo zavolat policii. Pro možnost, že skutečně věří ve vlastní ohrožení, svědčí jen jeho víceméně automatické, neúmyslné reakce: tep, zpocené dlaně, stažený žaludek, spontánní výkřik.⁶ A máme proto právo chápat oba případy odlišně.

Záměrné skutky se vykonávají za určitým cílem: dělají se kvůli tomu, co konatel chce a co ho podle něj k jeho cíli dovede. Předpokládá se u nich, že jsou ve světle konatelových mínění a tužeb rozumné (ať už jsou třeba tato mínění a tužby sebevíc nerozumné). Pro porozumění skutkům tedy postulujeme mínění a tužby. Stejně tak mají lidé své důvody pro skutky, které jsou nakloněni učinit, ale z nějakých jiných důvodů je neučiní. Pokud si pasažér myslí, že je létání nebezpečné, pak jsou jeho skutky a sklony – za předpokladu, že chce žít – rozumné. Pokud si to nemyslí, pak asi rozumné nejsou. Oprávněně proto usuzujeme, že dotýčný přinejmenším „instinktivně“ považuje létání za nebezpečné. Nic nás ale nenutí podobně porozumět i Karlovým automatickým reakcím. Pro věci, které *nevykonáváme* – například pro nedobrovolné pocení, zrychlení pulzu nebo stažení žaludku –, žádné důvody nemáme. A není tedy potřeba Karlovi přisuzovat žádná mínění (ani touhy), díky nimž by se jeho reakce jevily jako rozumné.⁷ Můžeme tedy oprávněně odvozovat z pasažérova záměrného chování či sklonu jeho („instinktivní“) víru, ale přitom odmítnout z Karlových automatických reakcí usuzovat na jeho domněnku, že se nachází v nebezpečí.

Někdo by mohl přijít s tím, že ve zvláště krizových okamžicích filmu – například když si sliz poprvé všimne Karla – Karel

„ztratí kontakt s realitou“, *na okamžik* sliz považuje za skutečný a skutečně se ho bojí. Tyto chvíle jsou příliš krátké na to, aby Karla napadlo cokoli podniknout, a tedy – dalo by se tvrdit – není překvapivé, že jeho víru a jeho strach neprovází obvyklé sklony k jednání.

To je ale nepřesvědčivý krok. Za prvé, Karlovy reakce kvazistrachu nejsou čistě momentální: klidně může mít srdce v krku po většinu filmu, aniž by přitom pocítil sebemenší nutkání prchnout nebo zavolat policii. Tyto dlouhodobé reakce a Karlova tendence následně je označovat za „strach“ vyžadují porozumění, i kdybychom třeba připustili, že do nich jsou přimíšeny momenty skutečného strachu. Navíc je tato myšlenka zčásti lákavá jen u momentálního strachu, avšak analogické pojetí dalších psychických stavů je mnohem méně atraktivní. Když řekneme, že někdo „litoval“ Willyho Lomana nebo „obdivoval“ Supermana, sotva tím asi míníme zvláštní okamžiky v jeho zážitku díla, kdy na moment zapomněl, že tu má co do činění s fikcí, a pocítil záchvěvy skutečného soucitu či obdivu. Dotyčný si po celou dobu zakoušení díla mohl zachovat zcela robustní a zdravý „mysl pro skutečnost“, nenarušený ničím, co by připomínalo zvláštní chvíle krize, jaké při sledování filmového hororu prožívá Karel. Navíc může být zcela namístě o někom říci, že „lituje“ Willyho nebo „obdivuje“ Supermana, i když přitom nesleduje Millerovo drama ani si nečte komiks. Teorie opřená o tezi momentálního strachu – i kdyby snad byla přijatelná – by nám neřekla nic podstatného k případům, kdy vůči fikcím podle všeho zaujímáme jiné psychické postoje než strach.

I když se Karel toho fikčního slizu, jenž je ve filmu zobrazen, nebojí skutečně, může v něm film přesto vyvolat skutečný strach: může způsobit, že se bude bát něčeho jiného než

6 — Karel může zakřičet i úmyslně. Když to ale udělá, pak je asi jasné, že jen předstírá, že ten sliz bere vážně. (Viz níže, odd. 5.)

7 — Karlovy reakce jsou zčásti vyvolávány vírou čili míněním, i když nikoli míněním, že je ohrožen. (Viz níže, odd. 4.) Tato víra není *důvodem*, proč reaguje, jak reaguje, a nečiní v relevantním slova smyslu takové počínání „odůvodněným“.

zobrazeného slizu. Pokud je Karel ještě dítě, může ho film přimět k úvahám, zda na světě také neexistují skutečné slizy a jiné exotické hrůzy, jaké zobrazoval film, i když přitom dokonale chápe, že samotný sliz z filmu není skutečný. Těchto nejasně tušených skutečných nebezpečí se Karel může skutečně bát a může o nich mít ještě několik dnů zlé sny. (*Čelisti* vyvolaly u mnoha lidí strach ze žraloků, u nichž měli za to, že by mohli skutečně existovat. Jiná otázka ovšem je, zda se dotyční báli těch fikčních žraloků ve filmu.)

Pokud je Karel už starší člověk a trpí srdeční slabostí, může se bát samotného filmu. Třeba ví, že jakékoli rozrušení u něj může vyvolat infarkt, a bojí se, že ho film rozruší, například vyobrazením slizu jakožto zvláště agresivního či hrozivého. Toto je skutečný strach. Avšak je to strach ze zobrazení slizu, nikoli strach ze zobrazeného slizu.

Proč je tak přirozené říci, že má Karel z toho slizu strach, pokud ho přitom nemá, a *jak* tedy máme jeho prožitek popsat? Rozvinu nyní teorii, která tyto otázky dovolí zodpovědět.

3.

Výroky, které jsou – jak se říká – „pravdivé v (světě)“ románu, obrazu či filmu, jsou *fikční*. Fikčně tedy platí, že existuje společnost lidiček nazývaných Liliputáni, a ve výše probíraném příkladě fikčně platí, že zeměkouli ničí strašný zelený sliz. Další fikční výroky mohou místo uměleckých děl souviset s hrami na „jakoby“, se sny a s představami. Pokud je „ve hře hraně pravda“, že je Honzík pirát, pak fikčně platí, že je Honzík pirát. Když někdo sní nebo si představuje, že je hrdina, pak fikčně platí, že je hrdina.

Fikční pravdy⁸ vždy tvoří skupiny a každá tato skupina tvoří „fikční svět“. Fikční fakt, že existovala komunita lidiček, a fikční fakt, že muž jménem Gulliver byl lodním lékařem, patří k témuž fikčnímu světu. Fikční fakt, že zeměkouli ničí zelený sliz, patří

k jinému. Zhruba řečeno odpovídá každému románu, obrazu, filmu, hře na „jakoby“, snu či představování odlišný fikční svět.

Všechny fikční pravdy jsou tak či onak vytvořené člověkem. Existují ale dva různé způsoby jejich vytváření, které je důležité rozlišovat, a v souladu s tím existují dva odlišné typy fikčních pravd. Jedním způsobem, jak učinit výrok fikčně pravdivým, je jednoduše si představit, že je pravdivý. Pokud fikčně platí, že je někdo hrdina, protože si o sobě představuje, že je hrdina, pak je tato fikční pravda pravdou *imaginární*. A imaginace ne vždycky představuje záměrný, vědomý výkon: někdy se stane, že si různé věci představujeme víceméně spontánně, aniž bychom se k tomu rozhodli. Nápady se dostávají bez pozvání. A sny lze chápat prostě jako velmi spontánní představy.

Fikční pravdy druhého typu se ustavují méně přímočaře. Účastníci hry na bábovičky se mohou rozhodnout uznávat princip, že kdykoli se v oranžové bedničce nachází hromádka bláta, je „ve hře hraně pravda“ – tj. fikčně platí –, že v troubě je dortík. Tato fikční pravda je *hraně* platná. V té či oné hře na „jakoby“ samozřejmě platí přesně ty principy, které účastníci hry uznávají, akceptují anebo přijímají za platné.

Může hraně platit, že je v troubě dortík, i když si nikdo nepředstavuje, že je v troubě dortík: to nastane, pokud je v bedničce hromádka, které si nikdo nevyšiml. (Když se pak na hromádku přijde, může některé z dětí říct: „V troubě byl celou dobu dortík, jen jsme o tom nevěděli.“) Obvykle jsou ale výroky, o nichž se ví, že platí hraně, současně i imaginární. Když děti při hře na bábovičky vědí o hromádce v bedničce, díky níž hraně platí, že je v troubě dortík, pak si představují, že je v troubě dortík.

Principy hraně platné v určité hře nemusely být zformulovány explicitně a nemusely být vědomě přijaty. Když se děti dohodnou, že hromádky bláta „budou“ dortíky, de facto tím nastolují dlouhou řadu nezformulovaných principů, které spojují hrané kvality

8 — „Fikční pravda“ je fakt, že určitý výrok fikčně platí.

dortíků s kvalitami hromádek bláta. Implicitně se chápe, že velikost a tvar hromádek určují hranou velikost a hraný tvar dortíku: například se chápe, že dortík je hraně široký jako dlaň právě tehdy, když má šířku dlaně příslušná hromádka. Také se chápe, že když Honzík hodí hromádku po Mařence, tak tím Honzík jakoby hází po Mařence dortík. (Něméně do tohoto implicitního pochopení nenáleží, že když hromádku ze čtyřiceti procent tvoří jíl, pak dortík hraně ze čtyřiceti procent tvoří jíl.)

Není vždycky snadné rozhodnout, zda někdo implicitně přijímá určitý hraný princip. Všimněme si ale, že věrohodnost toho, když dětem přisuzujeme implicitní uznání principu spojujícího hranou velikost a hraný tvar dortíků s velikostí a tvarem hromádek, spočívá na dispozičním faktu, že pokud děti zjistí, že má určitá hromádka určitou velikost či tvar, pak si víceméně automaticky představují, že určitý dortík má tuto velikost či tvar. Děti jsou predisponovány představovat si, že dortíky mají přesně ty kvality spojené s tvarem a velikostí, které podle nich mají příslušné hromádky. Obecně vzato: spontánní představování, jež se neopírá o uvažování a je systematicky spouštěno domněnkami ohledně skutečného světa, poskytuje významnou indicii implicitního přijímání hraných principů. Netvrdím, že člověk, jenž je bez úvahy predisponován představovat si, že p , kdykoli věří, že q , *nutně* uznává princip hry na „jakoby“, podle něhož platí, že kdykoli q , tedy hraně p . Dotyčný musí situaci chápat tak, že kdykoli je pravda, že q , tak (*ať už to on sám ví, anebo ne*) bude fikčně platit, že p – a zda situaci takto vskutku chápe, může být obtížné zjistit, zvláště pokud se jedná o pochopení zcela implicitní. Pokud si ale člověk po zjištění, že q , spontánně představuje, že p , silně to nasvědčuje tomu, že p podle něj bylo fikčně platné ještě předtím, než postřehl, že q .

Hra na „jakoby“ a její konstitutivní principy nemusí být veřejně sdíleny. Je možné zahájit vlastní, čistě soukromou hru a přijmout principy, které neuznává nikdo jiný. A alespoň některé tyto principy, jež ustavují soukromou hru na „jakoby“, mohou být

implicitní, tj. budou to principy, které dotyčný prostě bere jako samozřejmě dané.

Mimetická umělecká díla generují hrané pravdy. *Gulliverovy cesty* generují pravdu, že hraně existuje společenství lidiček vysokých šest palců. Díky záběrům filmového hororu na plátně jakoby platí, že zeměkouli pustoší zelený sliz. Tyto hrané pravdy jsou generovány proto, že se berou za platné příslušné relevantní principy hry na „jakoby“. Jen nečetná skupina takových principů ale obdrží zřetelnou formulaci; většinu jich uznáváme implicitně. Některé nejspíš působí tak přirozeně, že je považujeme za platné skoro automaticky. Jiné snadno vyrozumíme z nereflektované zkušenosti s uměním.⁹

4.

[Herec] na jevišti předstírá, že je někdo jiný, před sešlostí lidí, kteří předstírají, že ho za toho jiného považují.

*Jorge Luis Borges*¹⁰

Srovnejme Karla s dítětem, které si s tatínkem hraje na „jako-by“: tatínek dělá, že je dravá příšera, chytře se za dítě přihrade a v příhodnou chvíli se na ně útočně vrhne. Dítě s jekotem uteče do vedlejšího pokoje. To zaječení je víceméně nedobrovolné a ten útěk také – nicméně dítěti se dokonce i při běhu skví v obličejí blažený úsměv a bez váhání se vrátí, aby si hru zopakovalo. Zcela

9 ——— Pojem hraných pravd a další zde uvedené myšlenky jsem podrobněji rozvinul v jiných textech, zvláště ve stati Pictures and Make-believe (*Philosophical Review*, 1973, roč. 81, č. 3 /červenec/, s. 283–319), viz též Are Representations Symbols? (*The Monist*, 1974, roč. 58, č. 2 /podzim/, s. 236–254). Zaslouží se uvést, že podle mého názoru neexistují žádné výroky „o“ pouhých fikcích, a tedy ani žádné takové hrané výroky. Hraně platí nikoli to, že Gulliver navštívil Liliput, nýbrž že muž jménem „Gulliver“ navštívil místo jménem „Liliput“. Pro jednoduchost budu tento bod místy opomíjet – například, když se v oddílu 5 vyjadřuji, jako by jeden a týž sliz obýval dva různé fikční světy. Viz též How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?, *cit. 3 / op. cit.*, s. 23, pozn. 22.

10 ——— Borges, Jose Luis. *Everything and Nothing*. Česky in: Týž. *Tvůrce – Atlas – Spříšeženci*. Přeložili Mariana Machová, Eva Blinková Pelánová a Jiří Pelán. Praha: Argo, 2013, s. 42.

přesně ví, že tatínek to dělá „jen tak“, že je to celé „jen hra“ a že je pronásledováno dravou příšerou jen hraně. Doopravdy se nebojí.

Dítě očividně patří do fikčního světa této hry na „jako-by“: hraně platí, že se příšera vrhá ne do prázdna, ale na dítě. Dítě se hraně ocitá ve smrtelném nebezpečí. A když dítě zaječí a dá se na útěk, tak hraně ví, že je v nebezpečí, a bojí se. Celá hra představuje svého druhu divadlo, ve kterém je tatínek hercem zobrazujícím příšeru a dítě je hercem, který hraje sám sebe.

Navrhuji, že se na Karla máme dívat podobně. Když sliz pozvedne hlavu, všimne si kamery a začne se hrnout k ní, hraně platí, že je Karel v nebezpečí. A když Karel v důsledku toho zalapá po dechu a chytí se opěradel, hraně se bojí. Karel hraje hru na „jakoby“, ve které využívá obrázky na plátně jako rekvizity, a i on je hercem či aktérem, který ztělesňuje sám sebe. V tomto oddíle uvedenou tezi podrobněji objasním a přesněji ji zdůvodním až následně.

Od obvyklého herce na scéně, který zobrazuje sám sebe, se Karel v některých důležitých ohledech liší. Jeden rozdíl souvisí s příčinou toho, proč je hraně platné, že se Karel bojí. Fakta platná o Karlovi o něm generují (*de re*)¹¹ hrané pravdy, a v tomto ohledu je stejný jako herec, který se ztělesňuje na scéně. Je tu ale rozdíl v tom, jaká fakta o Karlovi toto generování spouštějí. Hrané pravdy o Karlovi jsou přinejmenším zčásti generovány tím, co si myslí a co cítí, ne pouze tím, jak jedná. Příčinou, díky níž hraně platí, že se Karel bojí, je zčásti i fakt, že se Karel nachází ve stavu kvazistrachu, že cítí, jak mu buší srdce, má napjaté svaly atd. Kdyby se nenacházel v nějakém takovém stavu, nebylo by namíste říct o něm, že „má strach“.¹²

Karlův kvazistrach ještě sám o sobě není příčinou toho, že se hraně bojí *právě slizu*, a dokonce ani toho, že má hraně strach (místo aby se hněval, byl rozrušený apod.). Zde vstupují do hry Karlova (skutečná) mínění, tj. to, čemu věří. Karel věří (ví), že hraně platí, že se na něj ten zelený sliz hrne a že mu od něj hrozí záhuba. Jeho kvazistrach pramení z této víry.¹³ Příčinou

toho, že má Karel hraně strach (místo aby se hněval, byl rozrušený apod.), je, že původem jeho kvazistrachu je víra v jeho hraně ohrožení. Víra, že ho hraně ohrožuje právě sliz, pak je důvodem, proč hraně platí, že je předmětem jeho strachu právě sliz. Stručně řečeno tedy nabízím následující vysvětlení: fakt, že má Karel kvazistrach v důsledku vědomí, že hraně platí, že ho sliz ohrožuje, generuje pravdu, že hraně platí, že má ze slizu strach.¹⁴

Oproti tomu herec na jevišti generuje hrané pravdy výhradně hereckým počínáním, svým jednáním. Zda hraně platí, že má zobrazovaná postava strach, anebo ne, závisí právě a jedině na tom, co herec řekne, co udělá a jak zkroučí obličej – zcela bez ohledu na to, co si skutečně myslí nebo co cítí. Zda se jeho skutečný emocionální stav blíží strachu, tu je zcela lhostejné. A to platí právě tak, ať už herec zobrazuje nějakou jinou postavu, nebo sám sebe. Herec může zjistit, že když se uvede do určitého duševního stavu, lépe se mu příslušná scéna hraje – nicméně tím, co určuje, zda hraně platí, že má strach, je jeho počínání, ne duševní stav.

Takto fungují naše divadelní konvence a je to zcela případné a racionální. Od publika nelze očekávat, že si učiní jasnou představu o tom, jaké v sobě herec během představení chová myšlenky a pocity – na to by muselo znát jeho osobnost mimo jeviště a muselo by vědět o událostech z poslední doby, které mohly ovlivnit jeho náladu (například o hádce s režisérem nebo s manželkou).

11 ——— Výroky *de re* („o věci“) se vztahují k příslušné věci samé, zde tedy k dotyčnému jedinci, jenž nese jméno Karel; výroky *de dicto* („o řečeném“) se vztahují k tomu, co lze postihnout příslušným vyjádřením, například tedy ke kterémukoli jedinci, který nese jméno Karel (i když je třeba jednou skutečný a jednou fiktivní). Rozlišení se běžně užívá v analytické filozofii. Pozn. red.

12 ——— Lze hájit názor, že čistě fyziologické aspekty kvazistrachu (například zvýšení hladiny adrenalinu v krvi), které by Karel mohl odhalit jedině pomocí klinických testů, nepatří k příčinám toho, díky čemu hraně platí, že má strach. Můžeme tedy „kvazistrach“ chápat pouze jako název pro zřetelněji psychické stránky Karlova stavu: pocity či vjemy, jež se pojí se zvýšením hladiny adrenalinu v krvi, zrychlením tepu, napětím svalů atd.

13 ——— Nutné se tu vynoří otázka, proč u Karla zjištění, že je hraně v nebezpečí, vyvolá kvazistrach, tj. proč to u něj vyvolá stav obdobný skutečnému strachu, i když přitom ví, že není skutečně v nebezpečí. To je důležitá otázka, ale nemusíme se jí zde věnovat. Prozatím stačí konstatovat, že Karlova víra skutečně podněcuje kvazistrach – ať už to lze objasnit jakkoli.

14 ——— Takto to je, domnívám se, alespoň zhruba správně. Přinejmenším stejně věrohodná však je následující teze: příčinou, proč hraně platí, že je Karel ve stavu strachu ze slizu, je fakt, že Karel věří, že je jeho kvazistrach vyvolán vědomím, že ho sliz ohrožuje. Není nutné se zde mezi mým návrhem a touto variantou rozhodnout.

Herectví v sobě navíc obnáší jistou míru zastírání: herci před publikem některé aspekty svých duševních stavů skrývají. Kdyby hrané pravdy závisely na soukromých myšlenkách a pocitech herců, bylo by pro diváky komplikované a nerealisticky obtížné zjistit, co se vlastně ve fikčním světě děje. Není překvapivé, že za pramen generující ty hrané pravdy, za něž zodpovídají herci na scéně, je považováno to, co je viditelné i z galerie.

Karel ale nehraje před publikem: není jeho úkolem sdělit někomu jinému, co o něm samém hraně platí. Jestli hraně má či nemá strach, je nejspíš vyjma něj samotného víceméně všem jedno. Není proto důvodu, proč by se jeho aktuální duševní stav nemohl podílet na generování hraných pravd o něm samém.

Co je přesně ve hře na příšeru příčinou, že hraně platí, že se dítě bojí příšery, je méně jasné. Dítě tu může hrát pro publikum: může někomu ukazovat – divákovi nebo jenom tatínkovi –, že se hraně bojí. Pokud to tak je, pak se možná podobá herci na jevišti. Snad bychom měli jeho pozorovatelné chování považovat za příčinu toho, že hraně platí, že se bojí. Je tu ale prostor pro pochybnosti. Dítě zažívá pocity kvazistrachu, stejně jako Karel; a jeho publikum má k jeho duševním stavům nejspíš mnohem spolehlivější přístup, než jaký má divadelní publikum k duševním stavům herců. Publikum může dítě dobře znát a dítě se oproti hercům nesnaží tak odhodlaně či tak obratně zastřít svůj skutečný duševní stav. Publiku může být naprosto zjevné, že dítě prožívá kvazistrach a že to u něj je důsledkem vědomí, že je hraně pronásleduje příšera. Není proto nijak iracionální mít za to, že generování hraných pravd tu napomáhá duševní stav dítěte.

Situaci lze popsat jednoznačnějším způsobem, pokud se dítě hry účastní jen pro vlastní zábavu a zcela bez pomyšlení na publikum. V takovém případě přinejmenším samo dítě skoro jistě chápe, že jeho hraný strach závisí na jeho duševním stavu, a ne (pouze) na jeho chování.¹⁵ Dejme tomu, že dítě má sklon k uzavřenosti: nekřičí, neutíká a žádným jiným očividným způsobem neprojevuje svůj „strach“. Jeho účast na hře je čistě pasivního

rázu. Když na ně ale zaútočí příšera, dítě skutečně prožívá kvazistrach a řeklo by o sobě, že „má strach“ (i když přitom ví, že tu nehrozí žádné nebezpečí a že jeho „strach“ není skutečný strach). V takovém případě nepochybně právě jeho kvazistrach (zčásti) generuje onu hranou pravdu, kterou vyjadřuje, když říká, že „má strach“.

Navrhují Karla chápat po vzoru tohoto povahově uzavřeného dítěte. Jistě, Karel může svůj „strach“ projevat různými pozorovatelnými způsoby, nicméně jeho pozorovatelné chování nemá nikomu jinému předvádět, že má hraně strach – naopak je pravděpodobné, že si jeho chování ostatní nevšímají, a dokonce si je nemusí uvědomovat ani Karel. Nikdo – a už vůbec ne Karel – nechápe své pozorovatelné chování jako zdroj, jenž generuje pravdu, že má hraně strach.

5.

Nyní už je poměrně jasné, díky čemu hraně platí, že má Karel strach ze slizu (za předpokladu, že má ze slizu opravdu hraně strach). Je nutno ale uvést další doklady pro mou tezi, že tato pravda je hraná pravda. Je nutno předvést, že někdo přijímá nebo uznává příslušný princip hraní na „jakoby“, že někdo daný princip chápe jakožto platný. Tvrdím, že ho tak chápe přinejmenším sám Karel.

Je jasné, že si Karel představuje, že má z toho slizu strach (i když přitom ví, že z něho strach nemá). Chápe sám sebe tak, že má ze slizu strach, a ochotně – jakmile chytí dech – svůj prožitek popíše jako prožitek „strachu“. Minimálně imaginárně (a tedy fikčně) proto platí, že má z toho slizu strach.

Když si Karel představuje sám sebe, jak má strach ze slizu, jistě se nejedná o záměrný či reflektovaný výkon: představa se

15 — Zářoveň by pozorovatelé mohli chápat, že příčinou jeho hraného strachu je výhradně jeho vlastní chování. Dítě a pozorovatelé by tu mohli uznávat mírně odlišné principy hraní.

spouští víceméně automaticky povědomím o vlastních počítčích kvazistrachu. Karel je prostě disponován chápat se tak, že má strach ze slizu, aniž by se k tomu rozhodoval, kdykoli během filmu ucítí, že mu rychle buší srdce, má svaly napjaté a tak dál. A právě taková dispozice, můžeme připomenout (viz výše, odd. 2), provází implicitní uznání principu hry na „jakoby“. Pokud je dítě připraveno představit si, že má dortík průměr šest palců, kdykoli zjistí, že má nějaká hromádka bláta průměr šest palců, dává nám to dobrý důvod mít za to, že dítě uznává princip, podle něhož je-li hromádka té a té velikosti, pak hraně platí, že dortík také. Podobně i Karlova tendence představit si, že se bojí slizu, kdykoli se ocitne v potřebném duševním stavu, poskytuje přesvědčivé důvody, proč mu přiřknout přijetí principu, podle něhož jeho prožitky zakládají hranou platnost toho, že má strach.¹⁶

Věrohodnost dosaženého závěru zvýší několik dodatečných úvah. Za prvé: tvrdím pouze tolik, že daný princip hry na „jakoby“ uznává sám Karel. Není žádný zvláštní důvod, proč by daný princip měl uznávat ještě někdo jiný: jeho uplatnění je totiž zpravidla schopen pouze Karel a pouze jeho zajímají odtud vyplývající hrané pravdy. O principu by mohli vědět i další lidé a mohli by i chápat, jak je princip pro Karla důležitý, ale i tak očividně zůstane v podstatných ohledech čistě soukromým. V tomto ohledu se liší od principů toho druhu, jejichž pomocí chování herce na jevišti generuje hrané pravdy, a také od principů, jejichž pomocí obrazy na filmovém plátně generují hrané pravdy o aktivitách zeleného slizu: *tyto* principy jsou plně veřejné a očividně, byť jen implicitně, je uznává každý, kdo hru či film sleduje. Aplikují je všichni, kdo sedí v publiku, a všechny zajímají odtud vyplývající hrané pravdy.

Má proto smysl uznávat v souvislosti s probíraným filmovým hororem dvě odlišné hry na „jakoby“ – jednu veřejnou, jednu Karlovu, soukromou – a odpovídající dva fikční světy. Je to analogická situace jako v ilustrovaném vydání nějakého románu. Dejme tomu, že určité vydání *Zločinu a trestu* od Dostojevského obsahuje obrázek Raskolnikova. Románový text, vzat sám o sobě, zakládá

fikční svět zahrnující jím generované hrané pravdy, například pravdu, že hraně platí, že muž jménem „Raskolnikov“ zabil starou paní. Ilustrace se obvykle chápe tak, že nezakládá vlastní fikční svět, nýbrž v kombinaci s románem utváří „širší“ svět; tento širší svět pak obsahuje hrané pravdy generované výhradně textem plus hrané pravdy generované ilustrací (například že hraně platí, že Raskolnikov má kadeřavé vlasy a ustupující bradu) a také pravdy generované textem společně s ilustrací (například že hraně platí, že muž s kadeřavými vlasy zabil starou paní). Máme tedy dva fikční světy – svět románu a svět románu-plus-ilustrace – a jeden je obsažen ve druhém.

Karlův duševní stav doplňuje sledovaný film podobně, jako ilustrace doplňuje ilustrovaný text. Film vzat sám o sobě zakládá fikční svět složený výhradně z jím generovaných hraných pravd (například že hraně platí, že se po zeměkouli šíří zelený sliz). Karel ale navíc uznává i širší svět, v němž se k těmto hraným pravdám připojují pravdy generované prožitky, jež má při sledování filmu sám Karel, a také pravdy společně generované obrazy na plátně a Karlovými prožitky. Hraně platí, že má Karel ze slizu strach pouze v tomto širším světě. (A právě tento širší svět také poutá Karlovu pozornost, když je filmem uchvácen.)

Analogie mezi Karlovým sledováním filmu a ilustrovaným románem není dokonalá. Svět románu s ilustracemi je uznáván veřejně, zatímco fikční svět ustavený filmem spolu s Karlovými prožitky z něj nejspíš veřejně uznáván není. V tomto směru poskytují lepší analogii panenky. Kdokoli vidí panenku určitého typu, uzná, že panenka generuje pravdu, že hraně platí, že tu před sebou máme blondatou holčičku. Takovéto hrané pravdy panenka

16 — Uvedené argumenty nejsou zcela nenapadnutelné. Avšak otázka, zda Karel uvedený princip akceptuje, je mimořádně ošemetná a můžeme s dobrými důvody váhat, zda o ní lze jednoznačně rozhodnout. Bylo by nutné určit, zda Karel věc chápe tak, že pokud bude mít počítky kvazistrachu (atd.), neuvědomí si přitom, že je má, a nebude si tedy představovat, že se bojí, bude i přesto fikčně platit, že se bojí. Pokud ano, pak daná fikční pravda nezávisí na jeho představách, ale na jeho kvazistrachu atd. Rozhodnout, zda Karel věc chápe takto, je obtížné především proto, že je těžké si představit, jak by o svých počítkách kvazistrachu atd. mohl nevědět. Nakolik jsem ale schopen tento problém uchopit, myslím si, že správná odpověď je kladná.

generuje, už když ji vnímáme prostě jako sochu, která předpokládá pozorování s odstupem. Když si ale s panenkou hraje dítě, provozuje přitom více soukromou hru na „jakoby“, hru, v níž je holčička hercem, který zobrazuje sám sebe, a panenka slouží za rekvizitu. Činnosti, které holčička s panenkou provádí, generují hrané pravdy, například pravdu, že hraně platí, že dítě obléká na cestu do města. Podobně Karel využívá obrazů na plátně jako rekvizit v soukromé hře na „jakoby“, ve které sám vystupuje jako postava. Hraje s těmito obrazy vlastní hru. Obrazy na plátně se samozřejmě nedají „oblékat“ a ani jinak se s nimi nedá zacházet tak jako s panenkami, což omezuje rozsah Karlovy účasti na této hře. I tak ale vztahy a interakce mezi Karlem a obrazy na plátně generují řadu důležitých hraných pravd: hraně platí, že si Karel slizu všimne a v obavách se na něj zahledí, hraně platí, že se k němu sliz obrátí a zaútočí, a hraně platí, že se Karel k smrti bojí.¹⁷

Má teze, že se Karel bojí slizu hraně, může vyvolávat pochybnosti jednak kvůli dojmu, že takto se věci mohou mít jediné tehdy, pokud Karel patří do fikčního světa filmu. (Jenže film Karla nezobrazuje a nijak se o něm nezmiňuje, takže do světa tohoto filmu Karel nepatří.) Moje teorie dvou světů ukazuje, že to je mylný dojem a že pochybnosti z něj plynoucí jsou nemístné.

Doposud jsem Karla popisoval s tím, že se své hry na „jakoby“ účastní poměrně automaticky. Snadno by ale mohl přejít k vědomé účasti, a fakt, že k tomuto přechodu může dojít zcela přirozeně, poskytuje dodatečnou oporu pro mou tezi, že Karel i tehdy, kdy jeho účast záměrná není, skutečně uznává určitý hraný svět, který sdílí s tím slizem z filmu. Dejme tomu, že Karel během sledování filmu záměrně křikne na kamaráda anebo sám na sebe: „Jejdamane, už se sem hrne! Bacha!“ Jak máme této verbální akci rozumět? Karel zcela jistě nepronáší vážné tvrzení, že se k němu blíží sliz, a nevaruje před ním sebe nebo kamaráda. Nejspíše tvrdí, že hraně platí, že se blíží sliz. Deiktické¹⁸ „sem“ v sobě ale obsahuje implicitní poukaz na mluvčího. Karlův výkřik tedy ukazuje, že považuje za hraně platné, že sliz míří

k němu: ukazuje, že Karel podle vlastního domnění se slizem sdílí určitý hraný svět.

Tím ale s problémem ještě nejsme hotovi. „Jejdamane!“ a „Bacha!“ nejsou tvrzení, a nejsou to tedy tvrzení o hraně platných faktech. Kdyby navíc Karel pronesením věty: „Už se sem hrne!“ – pouze pronášel tvrzení o tom, co hraně platí, pak by tento aspekt mohl snadno učinit explicitním a rovnou vykřiknout: „Sliz se hraně blíží!“ – nebo: „Ve fikčním světě se sliz blíží!“ Těmto variantám ale schází údernost originálu. Když se učiní explicitním, že je nebezpečí hrané, je provolávání výkřiku trapně nemístné. Srovnejte s tím, jak by bylo směšné, kdyby herec hrající Horatia v nějakém představení *Hamleta* při zjevení ducha zvolal: „Ach, pane, hleďte, ve fikčním světě hry přichází!“

A tato analogie je výstižná. Karel totiž dělá přesně to, co dělají herci: *předstírá*, že pronáší tvrzení. Předstírá, že (zcela vážně) tvrdí, že sliz míří k němu. (Předstírat takové tvrzení není neslučitelné s aktem skutečného tvrzení, že sliz se hraně blíží. Karel by mohl provádět obojí zároveň.) Řečeno mou terminologií, Karel chápe, že vyřčením věty: „Už se sem hrne!“ – generuje pravdu, že hraně platí, že vážně tvrdí, že se sem blíží sliz. Zapojuje se hraně do fikce daného filmu a začleňuje ji do vlastní hry na „jakoby“. Z toho je zjevné, proč by nedávalo smysl říkat: „Už se sem hrne – ve fikčním světě!“ Taková formulace prostě (za normálních okolností) nemá funkci předstíraně tvrdit, že se (skutečně) blíží sliz. A nyní lze snadno objasnit i Karlovo ostatní verbální počínání. Když říká „Jejdamane!“ a „Bacha!“, předstírá tím, že vyjadřuje ohromení nebo hrůzu, a předstírá, že dává (vážně) varování. Tyto věci činí hraně.

Dospěli jsme tak k řešení dvou aporií. Proč v každodenním rozhovoru běžně vynecháváme dodatky typu „ve fikčním světě“ nebo „v románu“, zatímco ostatní intencionální operátory – např. „Má se

17 — Jeden důležitý rozdíl mezi panenkami a obrázky na plátně spočívá v tom, že panenky o sobě generují hrané pravdy *de re*, zatímco obrázky ne: panenka je taková, že je hraně dítětem oblečeným na cestu do města – zatímco obrázek na plátně není takový, že by on sám (tj. sám obrázek) byl zeleným slizem.

18 — Deiktické výrazy jsou slova, jejichž význam závisí na konkrétní výpovědi; především sem patří zájmena a příslovce typu „zde“, „tam“, „já“, „ty“, „nyní“, „dnes“ apod. Pozn. red.

za to, že“, „Novák chtěl, aby“ nebo „Novák popírá, že“ – vynecháváme jen vzácně? Proč je pro nás tak přirozené říct: „Tom a Becky se ztratili v jeskyni...“ – místo: „V románu se Tom a Becky ztratili v jeskyni...“, zatímco zkrátit „Novák chce, aby se na obzoru objevila zlatá hora“ na „Na obzoru se objeví zlatá hora“ je skoro neslýchané (i kdyby třeba bylo z kontextu jasné, že řeč je o Novákových přáních)?

Vysvětlení tu poskytuje náš zvyk hrát „spolu“ s fikcemi (*play along*), hraně tvrdit či předstíraně tvrdit, o čem přitom víme, že to je fakt jen hraně. Nesmíme unáhleně předpokládat, že výpověď „*p*“ je prostě jen elipsou za „hraně *p*“ (nebo „v románu *p*“). Pokud mluvčí – místo toho nebo navíc k tomu, že tvrdí, že hraně *p* – hraně tvrdí, že *p*, je tento předpoklad mylný. Karlovo úpěnlivé „Jejdamane, už se sem hrne!“ tu je očividným příkladem. Jen o něco méně očividným příkladem je čtenář *Dobrodružství Toma Sawyera*, který vážným hlasem a s výrazem hlubokých obav prohlásí, že se Tom s Becky ztratili v jeskyni.

Netvrdím, že by vynechání dodatku „v románu“ nikdy nemohlo představovat prostou elipsu. Když větu „Tom a Becky se ztratili v jeskyni“ pronese kritik při rozboru románu, snadno bychom mohli jeho výpověď rozšířit na „V románu se Tom a Becky ztratili v jeskyni“, aniž by se tím změnila povaha výroku. Kritik pravděpodobně nepředstírá, že tvrdí, že se Tom a Becky (skutečně) ztratili v jeskyni. Náš zvyk vynechávat fikční operátory ale přetrvává i ve střízlivě laděné kritice a svědčí o tom, jak je snadné nás pobídnout, abychom se záměrně přidali vlastní hrou k fikčnímu dílu.

V němčině se indikativ, oznamovací způsob, obvykle používá jen tehdy, když se mluvčí sám hlásí k pravdivosti příslušné věty – avšak fikční výroky představují z této obecné zásady šokující výjimku: ve fikčních výrociích se používá indikativ, i když přitom sám mluvčí nezastává názor, že jsou pravdivé. (Například se řekne „*Robinson Crusoe hat einen Schiffbruch überlebt*“, což je indikativ, i když přitom člověk netvrdí, že opravdu žil někdo jménem „Robinson Crusoe“ a přežil ztroskotání lodi.) Vysvětlení tkví v tom,

že mluvčí ve fikčním kontextu často předstíraně vyjadřují, že se hlásí k pravdivosti určitých vět. Přirozeně proto v těchto případech používají indikativ: mluví, jako kdyby nepředstírali. A toto navyklé užívání indikativu přetrvává i tam, kde je podobné předstírání jen slabé anebo kde zcela zmizí.

6.

Výše předložený rozbor Karlova „strachu před slizem“ může posloužit jako model pro pochopení dalších psychických postojů, jež jsou podle vnějšího zdání zaměřeny k fikčním entitám. Když se řekne, že někdo lituje Willyho Lomana a bojí se o Toma s Becky, že se mu hnusí Jago a že závidí Supermanovi, obsah těchto výroků nejspíš není doslova pravdivý.¹⁹ Daný člověk se ale skutečně nachází ve zvláštním psychickém (emocionálním?) stavu, i když nejde o stav soucitu, obav, nenávisti nebo závidění. A to, že se ocitl v takovém stavu, je důsledkem faktu, že si je vědom určitých hraných pravd: že totiž hraně platí, že Willy je nevinnou obětí krutých okolností, že hraně platí, že Tom s Becky by v jeskyni mohli zemřít, že hraně platí, že Jago Othella podvedl s Desdemonou, a že hraně platí, že Superman dokáže skoro cokoli. Z faktu, že se daný člověk nachází právě v tom psychickém stavu, v němž se nachází, a že je tento stav způsoben míněním tohoto druhu, vyplývá, že hraně platí, že dotyčný lituje Willyho, bojí se o Toma s Becky, hnusí si Jaga a závidí Supermanovi.

Mezi skutečným světem a fikčními světy tu nacházíme zvláště důvěrný vztah. Jsou-li hrané pravdy generovány duševním stavem diváka či čtenáře, není již pouhým „vnějším pozorovatelem“

19 ——— Samozřejmě za předpokladu, že daný člověk ví, že tu má co dělat s literárním dílem, s fikcí. I tak by ale bylo nutno prokázat, že uvedené výroky nejsou pravdivé doslova, a o to se zde nepokusím. Je ale obecně přijatelné tvrdit, že soucit, obavy o někoho, nenávist a závidění jsou takové povahy, že je nelze mít, pokud nevěříme, že jejich cílové předměty existují, stejně jako se nelze něčeho bát a nevěřit přitom, že mne to ohrožuje. I když ale člověk například může závidět nějaké postavě a skutečně jí závidí, může současně hraně platit, že jí závidí, a tuto hranou pravdu mohou generovat fakta toho druhu, k nimž poukazuje má teorie.

fikčního světa. Zjistit, co o něm hraně platí, je do značné míry záležitostí introspekce (nebo jakkoli jinak nazveme onen „výsadní přístup“, který člověk má k vlastním míněním a vjemům). Když například Karel sleduje filmový horor, zapojuje se introspekce nejenom do zjištění, že má Karel hraně strach ze slizu, ale i do hraných pravd ohledně toho, jaké povahy jeho strach je a jak se rozvíjí. Pokud hraně platí, že cítí ohromný anebo jenom momentální strach, je to proto, že jeho počítky kvazistrachu jsou ohromné nebo jenom momentální. Jeho strach hraně sílí, ochabuje, stává se skoro nesnesitelným či nakonec utichá atd. zároveň s tím, jak se popsání způsoby mění jeho pocity kvazistrachu. Karel tedy vnímá hrané pravdy ohledně povahy vlastního strachu tak, že zaměří pozornost na povahu vlastní zkušenosti. Vývoj svého hraného strachu sleduje introspekci, do značné míry stejně, jako když člověk, který se skutečně bojí, sleduje vývoj svého skutečného strachu.

Nebylo by velkým omylem říci, že Karel svůj hraný strach skutečně prožívá. Tím nemíním, že existuje zvláštní typ strachu, hraný strach, a ten Karel prožívá: co Karel prožívá, jeho pocity kvazistrachu, nejsou pocity strachu. Je ale pravda, že hraně to jsou pocity strachu. Generují o sobě *de re* hrané pravdy, a patří tak do fikčního světa právě tak jako sám Karel. Karlův prožitek je toho druhu, že hraně to je (prožitek) strach(u).

Případy Karlova typu jsou v ostrém kontrastu k případům, kdy do fikčního světa patří skutečný člověk. Vezměme například představení *Krásky z Amherstu*, dramatu Williama Luce o Emily Dickinsonové, kde Emily Dickinsonovou hraje Julie Harrisová. A dejme tomu, že díky stroji času nebo šťastně náhodnému převtělení se v publiku nachází i sama Emily Dickinsonová. K tomu, aby zjistila, jaké hrané pravdy o ní platí (včetně toho, co si hraně myslí a co cítí), musí Dickinsonová pozorovat počínání Julie Harrisové, stejně jako zbytek publika – jako kdyby pozorovala někoho cizího, i když zde příslušnou postavou je ona sama. Dickinsonová nemá k hraným pravdám o vlastním duševním stavu žádný zvláštní přístup.²⁰ A situace by v zásadě zůstala stejná,

i kdyby Dickinsonová v hlavní roli vystřídala Julii Harrisovou a hrála se sama. Nadále v takovém případě musí soudit z vlastního vnějšího chování, jak je mohou pozorovat diváci, zda hraně platí, či neplatí, že má strach, cítí obavy nebo cokoli dalšího – a pokud jde o to, jak se jeví divákům, snadno by se mohla mylit. Stále platí, že se jakoby vnímá „zvenčí“, z hlediska druhého.

S Karlem to tak očividně není. Není to tak, jako by byl Karel konfrontován s někým cizím, s fikční verzí sebe sama; je to tak, jako by se slizu skutečně sám bál. (Něméně nebojí se ho.) Hraná fakta o jeho strachu – a zvláště fakt, že je to hraně *jeho* strach – jsou Karlovi předváděna nesmírně realisticky. A stejně zřetelná jsou pro nás hraná fakta ohledně soucitu s Willym, zhnusení nad Jagem a tak dále. Cítíme se – tak jako Karel – být součástí fikčních světů, být v těsném kontaktu se slizem, s Willym nebo s jakýmkoli dalšími složkami fikčních světů, jež jsou hraně objekty našich pocitů a postojů.

Nyní je patrné, proč se nám fikční světy mohou jevit skoro stejně „skutečně“ jako skutečný svět, i když dokonale přesně víme, že nejsou. Začínáme teď chápat, co se stane, když se emocionálně „zapojíme“ do knížky, divadelní hry anebo filmu a když nás „příběh uchvátí“.

Zde předložená teorie v sobě má uchovat instinktivní domněnky, o něž se opírají tradiční teze, že normální či žádoucí postoj k fikci v sobě obnáší „potlačení nedůvěry“ či „zmenšení odstupů“. Jsou to nešťastná vyjádření, neboť dosti silně naznačují, že nedůvěra lidí k tomu, co čtou v knížkách a vidí na jevišti nebo na plátně, není naprostá nebo že vůbec není ve hře, tj. že nějakým způsobem přijímáme – přinejmenším po tu dobu, co jsme zabraní do románu – jako fakt, že chlapec jménem „Huckleberry Finn“ plul po řece Mississippi. Ale normální čtenář nic takového za fakt nepovažuje a je to tak

20 — Na mysl zde mám ty hrané pravdy o jejím duševním stavu, jež jsou generovány děním na jevišti. Dickinsonová není jen postavou ve hře, ale je též divákem, a v této druhé pozici na tom je podobně jako Karel: její skutečný duševní stav generuje hrané pravdy o ní samé. Dickinsonová se tak nachází v kuriózně ambivalentním postavení. Není to ale postavení neobvyklé: lidé mají často sny, ve kterých se („zvenčí“) pozorují při různých činnostech.

v pořádku. Naše skepse je „potlačena“ pouze v tom smyslu, že ji kládeme stranou či přehlízíme. Nevěříme na Hucka Finna, nicméně nás zajímá to, že hraně existoval a že hraně plul po řece Mississippi a dělal spoustu dalších věcí. Tím se ale jistě neobjasňuje pocit, že mezi námi a fikcemi je „zmenšený odstup“: do fikčních světů nahlédneme z nadřazené reality – bez ohledu na to, jak jsme tímto pohledem, z nějakého tajuplného důvodu, fascinováni.

Podle mé teorie k tomuto „zmenšení odstupu“ nedospíváme tím, že bychom fikce vyzdvihli na naši vlastní úroveň, ale tím, že sestoupíme na jejich. (Přesněji řečeno se na jejich úroveň *rozšíříme* – protože když se naše existence stane fikčním faktem, nepřestáváme kvůli tomu existovat.) *Hraně* věříme a víme, že Huck Finn plul po Mississippi, a hraně pociťujeme vůči němu a jeho dobrodružstvím různé pocity a zaujímáme různé postoje. Nenamlouváme si, že jsou fikce skutečné, to ne; nýbrž stáváme se fikčními. Nakonec se tak dostáváme „na stejnou úroveň“ s fikcemi. A naše přítomnost v nich se realizuje oním extrémně realistickým způsobem, který jsem popsal výše. Takto můžeme pochopit, proč máme pocit, že nám jsou fikce blízké, aniž bychom si přitom přisuzovali očividně nepravdivé domněnky.

Můžeme nyní lépe odpovědět na základní otázku, proč a jak jsou fikce důležité. Proč beletrii, divadelní hry a filmy nezavrhneme jako „pouhou fikci“, která nezasluhuje vážnou pozornost?

Mnohé už bylo napsáno o hodnotě a významu snů, fantazie a dětských her na „jakoby“.²¹ V různých formách padl návrh, že tyto aktivity slouží vyjasnění vlastních pocitů, pomáhají překonat konflikty, poskytují volné pole k vyjádření podvědomě potlačených nebo společensky nepřijatelných pocitů a emocionálně člověka připravují na možné budoucí krize tím, že nám přináší „cvik“ při konfrontaci s imaginárními krizemi. Přirozeně se nabízí předpokládat, že hodnota naší zkušenosti s mimetickými uměleckými díly má podobné prameny. Myslím ale, že takový předpoklad je nevěrohodný, pokud nepřijmeme za platnou nějakou verzi teorie, kterou jsem tu předložil.

Kloním se k názoru, že lidé jsou zpravidla a možná vždy postavami ve vlastních snech a bdělých fantaziích. Sníme a fantazírujeme o sobě. Někdy je naše role ve snovém nebo fantazijním světě omezena na to, že sledujeme, co se děje – ale už zaujetím této role náležíme k fikčnímu světu. (Musíme tu odlišit dvě možnosti: lze být uvnitř snu divákem určitých událostí – a lze pouze „pozorovat“, jak o těchto událostech sníme.) Podobně jsou děti při hrách na „jakoby“ skoro vždy herními postavami: hrát si s panenkami nebo na školu, s koníkem nebo na bábovičky znamená být hercem, který zpodobňuje sebe sama.

Mám za to, že hodnota snění, fantazírování a hraní na „jakoby“ z valné části závisí na tom, že sami sebe chápeme jakožto náležející k fikčnímu světu. Fikční konfrontace s určitými situacemi, provozování určitých aktivit a prožití nebo vyjádření určitých pocitů je podle mne způsobem, jak se snílek, fantasta nebo hráč vyrovnává s vlastními pocity: odhalí je, naučí se je akceptovat, očistí se od nich či cokoli dalšího.

Je-li tato má teze pravdivá, pak lze očekávat, že lidé načerpají z beletrie, dramát a filmů uvedený prospěch jedině tehdy, pokud fikčně platí, že se sami účastní – byť třeba jen jako diváci – na událostech zpodobněných v díle, tj. pokud je má teorie v zásadě správná.

Nacházím pro tyto své spekulace oporu v tom, jak se hraní rolí záměrně využívá v pedagogických simulačních hrách a v některých druzích psychoterapie (například v gestaltové terapii) jako terapeutické techniky. Terapeut může pacienta například požádat, aby dělal, jako že je v místnosti přítomna jeho matka nebo jako že určitý neživý předmět představuje jeho matku, a „mluvil na ni“. Pak může pacienta požádat, aby matkou „sám byl“ a řekl, co cítí (když „je“ matkou), co dělá, jak vypadá atd. Zde se nechci pouštět do pokusů o objasnění, jak vlastně tyto terapeutické techniky účinkují a díky čemu fungují simulační hry. Ať už je

21 — Dobrým pramenem ke hrám na „jakoby“ je Jerome L. Singer a kol. *The Child's World of Make-Believe*. New York: Academic Press, 1973.

ale správné vysvětlení jakékoli, odhaduji, že podstatně přispěje k objasnění, proč nás zajímají fikce a co z nich máme. Významné místo, které v našem životě zaujímají romány, divadelní hry a filmy, působí tajuplně pouze za předpokladu, že stojíme mimo fikční svět a nakukujeme do něj, tisknouce nosy k nepřekonatelné bariéře. Jakmile uznáme, že jsme ve fikčních světech sami přítomni, vynořují se nám na dosah přijatelná vysvětlení.

7.

Bezprostředněji dosažitelným ziskem je pro mou teorii schopnost řešit aporie. Závěrem podám řešení dalších dvou takových háderek. Vezměme si divadelního diváka, který považuje happy endy za pitomé a nudné a doufá, že hra, kterou právě sleduje, skončí tragicky. Tento divák „chce, aby na hrdinku dopadl krutý osud“, protože jedině pak bude podle jeho mínění hra stát za to. Zároveň je ale uchvácen příběhem a „sympatizuje s hrdinkou“ – „chce, aby unikla“. Je očividné, že tyto dvě zdánlivé touhy mohou zcela bez problémů koexistovat. Máme pak říct, že tu je divák *rozpolcen* protichůdnými zájmy – že chce, aby hrdinka přežila, a zároveň to nechce? Taková odpověď by zněla podezřele. Vždyť obě divákovy „konfliktní tužby“ mohou být zcela upřímné: může bezvýhradně doufat, že dílo skončí pro hrdinku pohromou, a stejně upřímně si může „přát, aby tak nezaslouženému osudu unikla“. Navíc si může být obou „tužeb“ dokonale vědom, ale nepocítovat mezi nimi žádný ostřejší konflikt.

Má teorie tu nabízí elegantní řešení. To, že divák sympatizuje s hrdinkou a chce, aby unikla, platí jen hraně. Zároveň skutečně chce, aby hraně platilo, že hrdinku stihne krutý konec. Nemá žádný konfliktní touhy. A ani hraně neplatí, že by měl konfliktní touhy.

Druhá hádanka se týká toho, proč mají díla tak dlouhou trvanlivost, proč mohou bez poklesu účinnosti projít množstvím různých čtení či zhlédnutí.²²

Napětí je v té či oné podobě důležitou složkou našeho zakoušení většiny děl. Podaří se Jeníčkovi s Mařenkou přelstít babiznu? Najdou Tom a Becky cestu z jeskyně? Podaří se Hamletovi pomstít vraždu otce? Copak čeká Julia Caesara o březnových idách? Přijde Godot?

Jak tu ale může být napětí, pokud už předem víme, jak to celé dopadne? Proč by například měla tíseň, kterou prožívají Tom a Becky, skličovat nebo prostě jen zajímat čtenáře, který z předchozího čtení už ví, že se nakonec z jeskyně dostanou? Nabízela by se domněnka, že jakmile prožijeme určité dílo dostatečněkrát na to, abychom si zapamatovali relevantní složky zápletky, ztratí dílo schopnost vyvolávat napětí, a budoucím čtením nebo zhlédnutím tak bude scházet vzrušení prvního setkání. Ale často tomu tak není. Jistě, některá díla po prvním seznámení rychle vadnou – a jistě je pravda, že podrobná obeznámenost mění naše další prožívání. Nicméně u některých děl je jejich působivost pozoruhodně trvalá a účinek, kterým působí, je pozoruhodně konzistentní. Konkrétně se stává, že napětí zůstává klíčovou složkou naší reakce takřka bez ohledu na to, jak dobře je známe. Můžeme se o Toma a Becky „bát“ i při opakovaném čtení *Dobrodružství Toma Sawyera* skoro stejně jako čtenář, který onu knihu čte poprvé, i když přitom víme, jak vše dopadne. Dítě, které po milionté poslouchá pohádku o perníkové chaloupce, i když už ji dávno umí nazpaměť slovo za slovem, může ve chvíli, kdy se babizna chystá děti upéct, cítit stejně prudké napětí jako při prvním poslechu. Děti se u pohádek, které dobře znají, nenudí, naopak – často žadoní, aby se jim tatáž vyprávěla pořád dokola.

Podle mé teorie na tom není nic překvapivého. Při poslechu pohádky o perníkové chaloupce dítě ví, že Jeníček s Mařenkou babiznu přelstí, ale hraně to neví – dokud se nedojde k popisu příslušné scény. Dítě se během čtení věnuje vlastní hře na „jakoby“, hře, ve které se hraně poprvé dozvídá o Jeníčkovi, Mařence

a babizně, jak je příběh předcítán.²³ Příčinou pocíťovaného vzrušení a napětí je hraná nejistota (tj. fakt, že si hraně není jisté), nikoli skutečná nejistota. Smyslem poslechu pohádky není (nebo ne pouze) dozvědět se, jak to bylo s Jeníčkem, Mařenkou a babiznou, nýbrž zahrát si hru na „jakoby“. Dozvědět se při každém poslechu pohádky znovu, jak Jeníček s Mařenkou hraně přelstí babiznu, není možné, pokud to mezitím vždy znovu nezapomeneme. Nicméně zapojit se vždy znovu do hry na „jakoby“ možné je, a také to činíme. Smyslem poslechu pohádky o perníkové chaloupce je prožít stav, kdy hraně pochopíme, jaké hrozí Jeníčkovi s Mařenkou nebezpečí, napjatě čekáme, jak se z něho vyprostí, cítíme hrůzu, když už se je babizna chystá strčit do pece, a nakonec se s obdivnou úlevou dozvídáme, jak děti babiznu přelstí a strčí ji do pece samy.

A k čemu to je, hrát pořád dokola tutéž hru? Za prvé je možné, že hra není pokaždé stejná, i když čtení stejné je: při jedné příležitosti může hraně platit, že je dítě strachem o Jeníčka s Mařenkou úplně ochromené, svírané tíží situace, a když děti z chaloupky nakonec utečou, je emocionálně zcela vyčerpané, zatímco jindy může hraně platit, že se dítě o život Jeníčka s Mařenkou vlastně tolik nebojí a především obdivuje jejich důvtip, užívá si vzrušení z dobrodružství a je nadšené konečným výsledkem. Nicméně i tam, kde hra zůstává při různých čteních v podstatě stejná, mohou individuální emocionální potřeby vyžadovat terapii několika či přímo mnoha opakování.

Překlad Martin Pokorný

Přeloženo z: Walton, Kendall. Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, 1978, roč. 75, č. 1, s. 5–27.

© Kendall L. Walton

23 — Hraně nejspíš platí, že někdo (tj. vypravěč), komu dítě může věřit, podává vážnou zprávu o tom, co se odehrálo mezi dvěma dětmi jménem „Jeníček“ a „Mařenka“ a babiznou v chaloupce z perníku. Viz mou stať *Points of View in Narrative and Depictive Representation*. *Noûs*, 1976, roč. 10, č. 1, s. 49–61.

Doslov——Kendall
L. Walton, teorie fikce
a emoce recipientů

Text amerického filozofa Kendalla L. Waltona (*1939) otevírá hned dvě zásadní otázky ohledně našeho vztahu k uměleckým dílům. První z nich se týká pojmu fikce, druhá pak emočního vztahu recipientů k fikčním dílům.

Fikční díla tvoří dost možná většinu naší zkušenosti s audiovizuálním uměním, a přece kdybychom měli říct zcela jasně a přesně, co to fikce vlastně je, co je pro ni typické nebo jak ji můžeme odlišit od děl nefikčních (jak třeba odlišit hrané filmy od dokumentů), nejspíš bychom váhali s odpovědí. Asi první teorie fikce, pocházející už z antiky, známá ze spisů Platóna, spojuje fikční díla s mimesis, napodobováním reality. V této tradici se rodí i určitá nedůvěřivost vůči fikci: fikce zobrazuje něco, co jen vypadá jako realita, ale není realitou skutečnou – v jejím jádru stojí klam, iluze, lež. Vůči takovému mimetickému pojetí se vyhrávají pojetí novější, která zdůrazňují autonomii umělecké fikce, to, že fikční dílo může zobrazovat i něco, co je jen možné (ale reálně neexistující), případně i zcela nemožné, přičemž kvalita daného díla ve skutečnosti nesouvisí primárně s tím, nakolik nám zobrazuje realitu (tímto směrem se vydávají v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století např. badatelé v rámci tzv. teorie fikčních světů, mezi něž patří Lubomír Doležel, Thomas G. Pavel, Umberto Eco, Ruth Ronenová či Marie-Laure Ryanová).

Další rozšířená, ale do určité míry problematická teorie fikce praví, že fikce rozpoznáváme na základě vlastností určitého díla – dílo obsahuje určité indicie, signály fikčnosti, na jejichž základě recipient pozná, že se jedná o fikci, a ne třeba o faktické, historické svědectví. Tato úvaha je samozřejmě logická – například film, ve kterém poznám známé herce, bude asi hraný, a tedy fikční; kniha, v níž jsou odhalovány vnitřní myšlenkové pochody postav, asi nebude historická vědecká kniha, ale fikce. Problém je však v tom, že se v této tzv. sémantické teorii fikce leckdy opomíjí zásadní důležitost kontextu. Jak píše Ruth Ronenová: „Texty původně sepsané jako historické nebo filozofické, mohou být v pozdějších momentech kulturní historie ‚fikcionalizovány‘ (mohou se změnit

ve fikci); fikčnost i aktuálnost (reálnost) lze relativizovat vzhledem ke kulturní perspektivě (národy starého Řecka pravděpodobně braly své legendy o bozích jako verze skutečnosti).²⁴ Jinak řečeno: totéž dílo můžeme v odlišných kontextech vnímat jednou jako fikční a jindy jako dokumentární, faktické – neexistuje žádný ultimátní prvek přímo uvnitř díla, který by vždy zaručil, že dané dílo bude vnímáno jako fikční (např. výše zmiňovaná přítomnost herců nemusí ještě znamenat, že jde o fikci, existují i hrané dokumenty). Řešení tohoto problému přichází s tzv. pragmatickými teoriemi fikce, které se soustředí ne až tak na prvky samotných děl, ale primárně na situaci komunikace mezi dílem a recipientem. Jedním z prvních estetiků, kteří s takovou teorií fikce v sedmdesátých letech přicházejí, je přitom právě Kendall L. Walton.

Jeho koncepce fikce – kterou později detailně rozpracoval ve své slavné knize *Mimesis as Make-Believe (Mímeze jako hra na jakoby, 1990)* – je pozoruhodná v několika ohledech. Walton ukazuje, že závisí především na recipientovi, zda a jak úspěšně bude něco vnímáno jako fikce. Recipient v jeho teorii zásadním, aktivním způsobem spolu-utváří fikční svět za pomoci své představivosti v rámci určité hry na „jakoby“. Chápeme-li fikci jako speciální druh hry na „jakoby“, přestává být záhadou, kde se fikce bere, jak to, že jsme jako lidé univerzálně schopní a nadmíru ochotní propadat se do fikčních příběhů: fikce je založena na specifických mechanismech imaginace. (Některé současné výzkumy inspirované kognitivními vědami podobně zdůrazňují, že narativní a fikční způsob myšlení je lidem vlastní a má silné evoluční výhody, protože pomocí tvorby imaginárních scénářů se učíme různým možným situacím a způsobům, jak na ně reagovat.) V neposlední řadě je pak Waltonova koncepce důležitá tím, že nespojuje fikci pouze s literárním vyprávěním (jako je tomu u mnoha jiných teorií fikce), ale přináší univerzálnější teorii vhodnou i na pochopení toho, jak funguje fikční rovina obrazných

24 ——— Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 92.

reprezentací. Využitelná je tak dobře i pro uvažování o kinematografii (o specifikách filmové fikce uvažují zajímavě také například Roger Odin, Jean-Marie Schaeffer, Alain Boillot či François Jost) anebo o počítačových hrách (Waltonovu teorii v této souvislosti rozpracovávají např. Rune Klevjer a Chris Bateman).

Walton v článku přetištěném na předchozích stranách řeší nejen obecnější otázky samotného charakteru a smysluplnosti fikce. Zaměřuje se také na tzv. paradox fikce, zformulovaný filozofem Colinem Radfordem v textu z roku 1975²⁵ – jak je možné, že nás tak silně emocionálně zasahují osudy postav, o nichž víme, že neexistují, že jsou jen fikční? Čím to, že reagujeme na fikci tak, jako by se dané události doopravdy děly? Waltonovo řešení je založeno na tom, že naše emoce jsou součástí oné hry „na jakoby“, jedná se o kvaziemoce, předstírané v rámci našeho hraného vztahu k dané postavě nebo celkovému světu fikce. Je to elegantní řešení rozporů týkajících se našeho chování ve vztahu k fikcím: víme, že fikční svět není skutečný, ale hrajeme si imaginárně na to, že je – nechováme se tedy ve skutečnosti nelogicky, ani nejsme obětí nějakého iluzivního „dojmu reality“, ale vědomě a kreativně hrajeme imaginární hru na základě toho, co nám dílo zobrazuje. Walton se v tomto textu stává průkopníkem výzkumu emocí recipientů, což byla dlouhou dobu poněkud opomíjená, kulturně znevažovaná oblast (s několika důležitými výjimkami, jako je tradice romantismu). Například v oblasti filmové vědy se rozvíjí uvažování o emocích diváků důkladně až v devadesátých letech minulého století v rámci tzv. kognitivismu. Badatelé jako Noël Carroll, Murray Smith, Torben Grodal nebo Ed Tan v té době mj. inovativně zkoumají, nakolik jsou naše emoce vůči fikčním postavám záležitostí empatie – anebo spíše sympatie – a co přesně to vlastně znamená.

Waltonova koncepce byla kritizována z několika úhlů pohledu. Leckteří badatelé nesouhlasí s tezí, že při recepci umění nejde o „skutečné“ emoce, ale jen o jakési kvaziemoce. Jeho teorie fikce je napadána také – například Lubomírem Doleželem – za to,

že fikci prý naivním způsobem redukuje jen na jakousi obdobu dětské hry. I přes tyto dílčí výtky patří jeho teorie k těm, jež jsou dodnes velmi uznávány a citovány v estetice a teorii fikce.

Z hlediska tohoto sborníku je Waltonův text cenným příkladem metody analytické filozofie, respektive estetiky. Analytická filozofie (jejíž počátky můžeme vidět v díle Bertranda Russella či Ludwiga Wittgensteina) provádí obrat k jazyku: nezkoumá nějakou metafyzickou „podstatu“ jevů, ale to, jak o různých věcech mluvíme, jak jim rozumíme a co to přesně znamená, jaká se za tím skrývá logika, přičemž pro tuto metodu je charakteristické provádět velmi detailní analýzu jevů a způsobů myšlení vyjevovanou na konkrétních příkladech, s důrazem na jasnost a logiku argumentů. Waltonův text se může jevit nepoučenému čtenáři možná poněkud zdlouhavý, prodlávající u banálních detailů – ale právě tato velice důkladná a podrobná analýza ze všech možných úhlů pohledu mu v závěru umožňuje vyjasnit daný problém a dospět k netriviálním závěrům.

-hb-

Doporučená četba:

- — Jost, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: NAMU, 2006.
- — Odin, Roger. Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu. *Do*, 2004, č. 2, s. 189–196. [Online, cit. 18. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/semio-pragmaticky-pristup-k-dokumentarnimu-filmu>.
- — Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.
- — Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema*. New York: Oxford University Press, 1995.
- — Walton, Kendall L. Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.
- — Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

25 — Radford, Colin. How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? *Aristotelian Society Supplementary*, 1975, roč. 49, s. 67–80.

Victor Turner
——Ráamec,
plynutí a reflexe:
rituál a drama
jakožto veřejná
liminalita

Ediční poznámka: Z Turnerova textu jsme vypustili několik stran věnovaných raně moderním karnevalům a první část postskriptu, v níž se vyrovnává s rituálně nábožnými inspiracemi a provoláními některých proponentů moderních divadelních forem, zejména s Jerzym Grotowským.

Co by si na první pohled mohlo být tak nepodobné jako drama a reflexe? Drama vyžaduje scénu, herce, zvláštní atmosféru, diváky, pach davu a řvavá lícidla. Reflexe je alespoň jedna z činností vykonávaných o samotě. Antropolog ale proti této úvaze staví reflexi či spíše reflexivitu plurální místo osamělé: snahu skupiny či společenství vypoodobnit si sebe sama, pochopit se a pak na sebe působit. Veřejná reflexivita na sebe v zásadě bere formu *performance*. Jazyky, pomocí nichž skupina komunikuje sama se sebou, se samozřejmě neomezují na řečové kódy: patří sem i gesta, hudba, tanec, výtvarná zpodobnění, malba, sochy a výroba symbolických předmětů. Jsou to dramatické kódy, tedy – doslova – kódy „činění“. A veřejná reflexe se též zabývá tím, co jsem nazval „liminalita“. Tento termín doslova znamená „bytí na prahu“ a míní se jím stav či proces nacházející se v mezerách a přeryvech normálních, každodenních kulturních a společenských stavů a postupů, jak bohatnout a utrácet, zachovávat právo a pořádek či registrovat společenské postavení. Jelikož liminální čas nepodléhá hodinám, je to očarovaný čas, kdy se může, a dokonce má stát cokoli. Jinak to lze vyjádřit slovy, že liminalita je u sociokulturních procesů obdobou subjunktivu u sloves¹, zatímco obvyklé sociostrukturní aktivity připomínají indikativ. Liminalita je plná potence a potenciálu, a může též být plná experimentu a hry: může tu probíhat hra myšlenek, hra slov, hra symbolů, hra metafor. Hra tu je tím podstatným. Vyjádření liminality se přitom neomezuje na rituál a performativní umění. Formou hry jsou i vědecké hypotézy a experimenty i filozofická spekulace, i když podléhají striktnějším pravidlům a kontrole a jejich vztah ke každodenní, „indikativní“

skutečnosti je vyostřenější než u žánrů, které oplývají fantazií. Bez velkého přehánění je možné říct, že liminální fenomény jsou ve sféře kultury tím, čím je ve sféře přírody variabilita.

Liminální rituály. Belgický folklorista van Gennep užívá termínu „liminalita“ k pojmenování druhé z trojice fází tzv. přechodového rituálu.² Takové rituály najdeme u všech kultur a jsou považovány za indikátory i prováděcí média přechodu z jednoho sociokulturního stavu a statusu do druhého: z dětství do dospělosti, z panenství do manželství, z bezdětnosti do rodičovství, z ducha do předka, z nemoci do zdraví, z míru do války, a naopak, z nedostatku do hojnosti, ze zimy do jara a tak dále. Van Gennep ovšem odlišoval rituály prováděné při životních zlomech, například narození, dospění, sňatku či smrti, a rituály prováděné v klíčových bodech opakujícího se roku anebo při příležitostech, kdy celé společenství čelí velké změně – z míru do války, ze zdraví do nákazy a tak dále. Rituály prvního druhu se s jedinci obvykle prováděly na utajených nebo skrytých místech a souvisely s vertikální mobilitou, druhé se prováděly pro kolektiv, byly veřejného rázu a často reprezentovaly obrat či převrat dosaženého postavení anebo změnění obvyklých všedních kategorií. Uvedené tři fáze van Gennep odlišil jako: 1. odloučení, vydělení (z běžného společenského života), 2. marginu neboli limen (tedy okraj, práh, pomezí), kdy se jedinci vystavení rituálu ocitnou v mezistavu mezi starým a novým způsobem každodenní existence, a 3. znovuzáčlenění, kdy se rituálně navracejí do sekulárního, světského života – buď s vyšším statusem, nebo s proměněným vědomím

1 ——— Konjunktiv čili subjunktiv je spojovací, resp. podřazovací způsob (vedle způsobu oznamovacího, rozkazovacího, podmiňovacího, přacího apod.). Užívá se ho ve vedlejších či obsahově závislých větách a vyjadřuje jistou míru nereálnosti nebo odstupu od reálnosti. V češtině neexistuje; příkladem je německé „sei“, francouzské „soit“ (v užitích typu „Il pense qu'il soit...“) nebo anglická vazba „If I were you“. Standardní gramatický termín zní v češtině „konjunktiv“. V překladu Turnerova článku užíváme „subjunktiv“, neboť hlavní tu není gramatický, ale ontologický význam, a termín „subjunktiv“ lépe vyjadřuje závislou podmíněnost, „uzávorkovanost“. Pozn. překl.

2 ——— Gennep van, Arnold. *Přechodové rituály*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, zvl. s. 19. Pozn. překl.

nebo společenskou příslušností. K iniciačním rituálům či rituálům statutárního vzestupu jsem se už podrobně vyjádřil jinde, nyní mne extrémně zajímá druhý hlavní typ rituálů. Dříve jsem tu hovořil o „rituálech statutárního zvratu“, neboť rituály vykonávané při významných posunech kalendáře v mnoha kulturách zpodobňují převraty obvyklé společenské struktury: chudí si hrají, že jsou bohatí, a bohatí, že jsou chudí, králové a šlechtici jsou ponižováni a prostí lidé zas nosí mocenské odznaky. Ale tyto rituály tvoří jen část tématu. Stejně důležité jsou způsoby, jak se v těchto rituálech dokáže sama k sobě vztahovat společnost a kritizovat se. Spíše než o symboliku zrození, dospělosti, smrti a zmrtvýchvstání – což jsou všechno lineární děje – tu jde o soustavnou přítomnost jistého metajazyka, totiž prezentačních a vyjadřovacích kódů, které účastníkům a divákům dovolují uvědomit si, jak mají daleko k vlastním ideálním měřítkům nebo jak dalece je překročili; a v některých druhích rituálů jsou tyto ideály dokonce zpochybněny provedením ostré společenské změny.

Hovořil jsem o liminálním čase a nyní rozliším mezi každodenním společenským prostorem a liminálním prostorem. Ve veřejných metasociálních rituálech jde o veřejnou liminalitu a tyto rituály se často provádějí na návsi nebo na náměstí, před očima všech. Není to utajená záležitost, prováděná v jeskyni, v háji nebo ve stanu, jenž je před profanací chráněn otrávenými šípy. Všechny performance vyžadují rámcované prostory, vydělené z každodenního světa. Metasociální rituály však jako scénu užívají *všední* prostory – pouze je na jistou liminální dobu posvěť.

Hlavní teze. Jádro mého argumentu je následující: každé významné společenské formaci odpovídá jistá dominantní modalita veřejné liminality, jistý subjektivní časoprostor, jenž je jakýmsi protiúderem vůči jeho pragmatické indikativní textuře. Jednodušší společnosti tak za hlavní metasociální performanci mají rituální nebo svaté *corroborees*, protofeudální a feudální společnosti mají karneval, raně novověké společnosti mají karneval a divadlo

a elektronicky rozvinuté společnosti mají film. Uvědomuji si, že tu pronáším hrubé zjednodušení, že existuje mnoho dalších performativních žánrů (například spektakly, přehlídky, procesí, cirkusy, dokonce i výtvarné výstavy a televize) a že každé z výše zmíněných období má mnoho podobdobí. Abychom si ale o vztahu mezi sociálními procesy a performativními žánry učinili hrubou představu, je možná nejlepší napřed podat celkový náčrt a podrobnosti dodat až poté.

Aby na sebe společnost pohlédla, musí ze sebe kus vyříznout k bližší prohlídce; a aby učinila toto, musí vytyčit rámeček, v němž lze zkoumat, hodnotit a dle potřeby přetvořit a nově uspořádat obrazy a symboly toho, co zůstalo mimo výřez. V rituálu se vše, co je uvnitř rámce, často nazývá „svaté“ („sagrální“), zatímco to, co je vně, je „světské“, „profánní“, „sekulární“. Rámcovat³ znamená uzavřít hranici. Sakralizovaný prostor má hranice. Ty mohou být – jako u chrámu – trvalé, nebo naopak situační: tak tomu je u mnoha středoafričských rituálů, které jsem měl sám možnost vidět a kde je sakrální prostor vyznačen provizorním plotem nebo třeba jen tím, že adepti rituálu obkrouží strom nebo mýtinu proti směru hodinových ručiček. Do rámcování vstupuje i čas, protože rituály (jak ukázal van Gennepp) mají jasně definovaný začátek, střed a konec. Často se používají zvukové signály: zvonění, volání, zpěv, zvuk bicích. Těmito prostředky je svatý čas dramaticky oddělen od sekulárního času. Rituální čas je uspořádán psanými či nepsanými procedurálními pravidly. Rituál v sobě obsahuje jistý jasně daný scénář či partituru. Moderní interpretace rituálu zdůrazňují jeho rigiditu a obsesivitu – ale kmenové rituály jsou pravým opakem rigidity: spíše je musíme chápat jako orchestraci širokého spektra performativních žánrů, jako symfonie nejenom hudební, nýbrž zahrnující vícero performativních žánrů, kam může patřit tanec, gesta, zpěv, prozpěvování (*chanting*), využití mnoha

3 — Zejména v dnešní sociologii médií a v mediálních studiích se rámcováním rozumí práce s informacemi a realitou za účelem ovlivnění cílového publika nebo dosažení kýženého významu, jde tedy o způsob, jakým se určitá informace či fakt podají a zformulují. Srov. termín „agenda setting“, respektive „nastolování agendy“. Pozn. red.

různých hudebních nástrojů, mimetická zpodobnění a v klíčových epizodách dramatická performance. Akce se obrací na všechny smysly a symbolické úkony a předměty se tu uplatňují ve všech kódech vnímání.

Od rozmachu puritánství máme na Západě tendenci klást důraz na soustavnou povznesenost a řízenou přesnost rituálu. Většina rituálů, jak se dodnes odehrávají ve světě, však obsahuje radostné, hravé epizody a incidenty, a „ludično“, jak o něm mluví Huizinga, se tu komplexně stýká se vznešenem. Vedle fixních a stereotypizovaných sekvencí symbolických úkonů tu jsou epizody přenechané verbální a neverbální improvizaci. Z hlediska historie kultury je dokonce jasné, že mnohotvárné rituály tohoto typu jsou matricí, z níž vzešly pozdější performativní žánry, vážné i zábavné.

Rituály mají svou formu. Je to ale zvláštní forma, vyvstávající poté, co došlo k potlačení sekulární struktury společnosti, aby se forma rituálu mohla objevit. Prerituálnímu a postrituálnímu životu společnosti vládne množství zákonů, pravidel a zvyklostí, jež společně tvoří systém sociální kontroly. Z valné části tvoří indikativ dané kultury, jak jsem o něm hovořil výše. V rituálu však nastává ještě komplexnější situace. Na jedné straně je proces rámcování – který trvá po celou dobu dění rituálu, protože zakládá a artikuluje sekvenci fází a epizod, z nichž se rituál skládá – podřízen pevným procedurálním či přímo liturgickým pravidlům. Na druhé straně však lze subjektivitu rituálu – onu jeho část, která nevyjadřuje skutečnost, nýbrž domnění, touhu a možnost – označit za „charismatickou“, „numinózní“ či „sakrální skutečnost“, „*illud tempus*“, „čas zázraků“ a podobně. Toto je svět vystavovaných *sacra*, symbolů vyšší skutečnosti, svět dramatizace příběhů o stvoření, zjevování maskovaných bytostí a oblud, výstavby komplikovaných svatyní, vyjevování figur nebo nástěnných maleb užívaných k poučení a katechizaci obnažených nebo pomalovaných noviců podléhajících iniciační proměně. V obdobích radikální společenské změny některé tyto sakrální předměty a symbolické procesy prolomí soukromou hradbu stanu či úkrytu a vystoupí na veřejnou

arénu v repertoáru prorockých vůdců, kteří mobilizují lid proti útočníkům nebo kolonizátorům ohrožujícím základy jeho kultury.

Veřejné rituály. Zde si ale za téma nechci brát iniciační tajemství, nýbrž velké veřejné slavnosti, kde se veřejné události vystaví liminální pozornosti. Takové rituály často nesou rysy satiry, výsměchu, komedie. Navíc zpravidla zdůrazňují elementární rovnoprávnost všech, i když to s sebou třeba nese převrácení společenské prestiže a vytvoření hierarchií rolí, jež jsou obsazeny jedinci normálně podřízenými, což karikuje moc, bohatství a autoritu obvyklé indikativní hierarchie. O řadě těchto veřejných rituálů hovořím v knize *Průběh rituálu*,⁴ například o svátku Holi v indické vesnici Kishan Garhi, jak jej popsal McKim Marriott,⁵ nebo o svátku Apo na severním území ghanského kmene Ašanti, kde dochází k převrácení světského společenského pořádku a sociálně podřízení jedinci získávají privilegium kárat a zesměšňovat své „nadřízené“. Veřejný rituál je ale poměrně často dramatizací světských, politických a právních statutárních vztahů – nicméně i zde se mohou vyskytnout fascinující epizody převrácení rolí včetně přímé manifestace toho, co jsem nazval *communitas*, kdy se lidé ocitají ve vzájemné konfrontaci zcela bez příznaků statutárních rolí a setkávají se jako lidé, „prostě tak, jak jsou“. Velký etnograf Henri Junod například popisuje hlavní veřejný rituál mosambického kmene Thonga, „luma nápoje *bukanyi*“, následovně:⁶ Ono *nkanyi*, z něhož je odvozen název rituálu, je velký strom nesoucí plody podobné švestkám, z nichž se varí mírně opojný nápoj. Politická hierarchie je napřed jasně patrná, neboť rituál musí zahájit nejvyšší náčelník, následovaný na úrovni okrsků nižšími náčelníky, a všichni se ve svatých hájích modlí k zesnulým panovnickým předkům.

4 ——— Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004. (V orig. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine Publishing, 1969, s. 178–188.)

5 ——— Marriott, McKim. The feast of love. In: Singer, Milton (ed.). *Krishna: Myths, rites, and attitudes*. Honolulu: East-West Center Press, 1966, s. 210–212.

6 ——— Junod, Henri. *Life of a South African Tribe*. Sv. 1. New York: University Books Inc., 1962, s. 397–404. (Francouzský originál *Les Ba-Ronga* vyšel roku 1898, první – obsahově rozšířená – anglická verze v letech 1912–1913, autoritativní anglická verze v roce 1927. Pozn. překl.)

Výraz *luma* znamená, že dochází k odvolání zásadního zákazu. Vystávají různá tabu: dokud neproběhla inaugurace ritů, nesmí nikdo sbírat uvedený plod ani z něj vařit pivo. Když se provede *luma*, zákaz přestává platit. Mé poznámky o veřejné a viditelné povaze kalendářního rituálu – *bukanyi* totiž vyznačuje počátek nového roku – nacházejí potvrzení v Junodově popisu toho, co následuje po náčelnických modlitbách:

„Nyní se shromáždí mladí lidé, aby uklidili náměstí a všechny cesty. Je nutno připravit taneční síň! Ženy v hlavním městě vyrazí hned ráno, (...) rozejdou se po celé zemi a sbírají zlatý plod, který pak navrší na náměstí na ohromnou hromadu. Ženy z hlavního města navaří deset či patnáct ohromných sudů drahocenného nápoje. (...) Do hlavního města jsou svoláni všichni muži kmene; jako první ale výzvy musí uposlechnout (...) válečníci, kteří nastoupí v plné zbroji se všemi ozdobami a s malými hliněnými štíty. Vybere se jeden sud piva a hodí se do něj černý prášek, hlavní lék kmene. (...) Nadchází třetí jednání: pití na vesnicích. Každý nižší náčelník musí v přítomnosti svých poddaných zahájit konání *luma*, a dokud je neuskuteční, nemohou lidé ve vesnicích volně pít.“⁷

Sem bych chtěl vložit poznámku, že různé složky kmenové politické struktury – zde především náčelníci a válečníci – nejprve rámcují a poté rytmezují epizody rituálu. Struktura se tu využívá ve službě *communitas*. *Obsahově* se rituál vztahuje k jednotě a kontinuitě kmene a území a překračuje všechny strukturální protiklady mezi náčelníkem a prostým člověkem, mezi muži a ženami. A nyní se znovu vrátím k Junodovu popisu zdůrazňujícímu dionýskou *communitas*, z jejíž hloubky prýští *bukanyi* a vymyká se zde apollinskému rámcování mužskou pravomocí:

„Počínaje tímto momentem [tj. modlitbou náčelníků] již není dál co popisovat. Pije se dnem i nocí, nocí i dnem! Když v jedné vesnici dojdou zásoby, jde se do druhé. Tyto slavnosti představují kmenové saturnálie, bakchanálie, karneval [zde bych Junodovu terminologii kritizoval: osobně bych všechny uvedené názvy vyhradil pro performativní žánry ve společnostech komplexnějších, než je

kmen Thongal. Někteří jedinci se po toto období několika týdnů nacházejí v permanentním stavu opilosti. Orgie na všech stranách, písně a tance! (...) Jak daleko zachází při *bukanyi* sexuální rozvolněnost? Ne až ke všeobecné promiskuitě jako u kmene Pediů [jiný bantuský kmen] po obřizkovém reji. Dochází ale k četným nevěrám. Muži a ženy zapomínají na obvyklá pravidla chování a uspokojují volání přirozenosti na místech, jež by za obvyklých okolností byla tabu: „*Nau, a wa ha tiyi*“ – „*Zákon už neplatí*“.⁸

Společenská struktura však po tomto zanoření do *communitas* vychází obrozená, když nižší náčelníci odešlou své poddané do hlavního města s dodávkou „nového vína“. Následně nejvyšší náčelník provede na oplátku řadu návštěv ve vesnicích, provázených dalším tancem, zpěvem a pitím.

Junod již v roce 1912 dobře znal van Gennepyovy texty a byl si těchto polarit veřejných rituálů vědom, i když samozřejmě neužíval moje termíny „struktura a antistruktura“ či „sociální struktura a *communitas*“. Napsal ale: „Tyto rituály jsou (...) diktovány smyslem pro *hierarchii* [zdůraznil Junod]. Poddaný nesmí z nové sklizně nic požit dříve než náčelník a mladší bratr to nesmí učinit dřív než starší bratr, jinak by tím držitele moci zabili. Učinit něco takového je proti řádu.“⁹ Následně Junod v návaznosti na van Gennepa zdůrazňuje moment přechodu: „Dochází k přechodu z jednoho roku do dalšího (...) *luma* sice neobnáší všechny charakteristiky skutečného přechodového rituálu, jako je obřizka nebo přesun na jiné území, nicméně přesto můžeme v *luma* či *bukanyi* spatřovat jisté marginální období všeobecné uvolněnosti, kdy obvyklé zákony víceméně neplatí.“¹⁰

Junod se nezmiňuje o možnosti využít antistrukturní dění jako metasociální kritiku nebo i na té nejprostší úrovni jako příležitost pro prostý lid svobodně se vyjádřit před náčelníky a šlechtou. O přítomnosti tohoto rysu nicméně svědčí doklady

7 — Junod, H., *cit. 6 / op. cit.*, s. 399.

8 — *Tamtéž*, s. 401.

9 — *Tamtéž*, s. 404.

10 — *Tamtéž*.

od dalších jihobantuských kmenů. Například Eileen Jensenová-Krigeová jej nachází ve Velkém *umhosi* neboli slavnosti prvních plodů kmene Zuluů z oblasti Natal.¹¹ Připomeňme si, že Zuluové tento zemědělský rituál do značné míry proměnili ve velkolepou přehlídku armády a v oslavu vojenské monarchie, jak ji ustavil válečnický génius Shaka. Základní zemědělská rovina tu ale přetrvává a tvrdí se, že králova píseň přináší déšť plodinám. Jensenová-Krigeová píše:

„Pozoruhodným rysem této vojenské přehlídky bylo, že se při ní povolovala značná svoboda projevu a krále bylo možno bez-trestně urážet: různí lidé opustili řady válečníků, kteří museli během řeči zůstat sedět, a docházelo ke svobodnému kladení otázek, na které král musel odpovědět. Někdy ho přede všemi pranýřovali, vyčítali mu jeho jednání, ocejšovali je jako nízké či zbabělé, nutili ho vysvětlit své kroky, rozbili jeho argumenty, rozpitvali je a předvedli, že jsou nepravdivé, načež mu pyšně pohrozili a skončili řeč pohrdavým gestem.“¹²

Nejvyšší se tak stává nejnižším a deklaruje se rovnost všech bez ohledu na společenskou strukturu.

Karneval. Příklady podobného druhu by bylo možné vršit z mnoha standardních etnografických přehledů. Já se nyní zamyslím nad druhým hlavním performativním žánrem: jak bylo uvedeno výše, je jím karneval. Měl bych přitom dodat, že pod vlivem narůstající evidence ve mně sílí přesvědčení, že i přímo v žáru performance mohou být předloženy a někdy i legitimizovány nové způsoby formování či rámcování společenské skutečnosti, a tyto způsoby pak jsou jakýmsi artefaktem lidové kreativity. Proto etablovaná moc, ať jakéhokoli druhu, reprezentující ustálenou strukturu a dohlížející na ni, často veřejnou liminalitu považovala za „nebezpečnou“. Veřejnou liminalitu nelze nikdy v poklidu vnímat jako pouhý bezpečnostní ventil, čirou katarzi, „upuštění páry“. Spíše tu dochází k tomu, že *communitas* klade strukturu na váhy, někdy ji shledává nedostatečnou a předkládá – ať v jakkoli extravagantní formě

– nová paradigmatata a modely, které podkopávají či převracejí staré. Karneval je zvláště zajímavým dokladem této dvojznačnosti. Jak napsala Natalie Z. Davisová: „Sváteční život může na jedné straně udržovat určité komunitní hodnoty, a dokonce i garantovat jejich přežití, na straně druhé může kritizovat společenský řád.“¹³ Nemohu se zde věnovat tomu, jak historická náboženství knihy (tj. judaismus, křesťanství a islám) dospěla k tomu, že ve svých oficiálních liturgických strukturách z valné části zdůrazňují *vznešeno*, zatímco *slavnosti* a *ludično* (hravost) pouze s jistými výhradami tolerují jakožto paralelní „houfovací“ procesy, snad vhodné na trhy a lidové svátky, ale ne pro „seriózní“ rituály provázející významné svátky náboženského kalendáře. Z pohledu vědce však je nepochybné, že „vznešeno“ a „ludično“, náboženskými profesionály často považované za ekvivalent sakrálního a profánního, je nutné analyzovat jako póly *jednoho a téhož* rituálního pole. Vznesené liturgie předkládají dramatizaci paradigmat s axiomatickou hodnotou. Slavnosti a karnevaly skýtají značnou kreativní volnost pro kolektivní ohledání dobové společenské struktury, často s nevázaným výsměchem. Lidé podstoupí od vlastních životů a zvažují jejich hodnotu. Viděli jsme, jak se u Thongů, Zuluů a dalších „kmenových“ rituálů vznešeno s ludičnem prostupují a pronikají. Když nyní přejdeme k pokročilejší fázi společenské dělby práce, musíme zaměřit pozornost na performativní žánry specializované na sváteční hru, ať už je tato hravost příležitostně sebevíc drsná.

Karnevaly se od rituálů dále liší tím, že podle všeho flexibilněji reagují na změny v uspořádání společnosti, a dokonce i na změny v zásadních politických a ekonomických strukturách. Striktně vzato odkazuje „karneval“ na periodu slavení a hýření těsně před půstem, zahrnující francouzské Mardi Gras, německou Fastnacht a anglický Shrove Tide. Lidová a pravděpodobně mylná

11 ——— Jensen-Krige, Eileen. *The Social System of the Zulus*. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1950.

12 ——— *Tamtéž*, s. 260.

13 ——— Davis, Natalie. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: Stanford University Press, 1975, s. 97.

etymologie *carne vale* – „sbohem, tělo!“¹⁴ – dobře vystihuje jeho ludičnost a liminalitu, vyváženou mezi čistou světskostí a vznešenou existencí s víc než pouhým náznakem zoufalství. Vše tělesné včetně všeho, „co je císařovo“, se nastaví společné pozornosti: to slastné proto, aby si to lidé vychutnali, a to politicky a právně nespravedlivé proto, aby to odsoudili. Stojí za pozornost, že oba podle mne nejlepší američtí historikové karnevalu Natalie Davisová a Robert J. Bezucha soustavně uznávají teoretickou i obsahovou návaznost na Arnolda van Gennepa, duchovního otce moderního kulturního procesualismu, jehož *Příručka francouzského folkloru*¹⁵ je mezi historiky stejně vlivná jako jeho *Přechodové rituály* mezi antropology. Oba zkoumají karneval v poměrně pozdním období evropských dějin: Davisová na sklonku středověku a v 16. století, Bezucha v 19. století.¹⁶ Oba působili ve Francii, kde byla změna vždy promyšlenější nebo alespoň více vědomá než jinde. Chci se nyní těmto dvěma badatelům krátce věnovat, neboť popisy, které shromáždili, skvěle ilustrují můj argument, že veřejná liminalita je okem a očním nervem, které společnost obrací k vlastnímu stavu – ať zdravému, či nezdravému.

V zásadě se Davisová a Bezucha zajímají o to, jak různé ve středověku vzniklé žánry reagují na sociokulturní změny. Soupis zkoumaných žánrů podává Davisová:

„(..) nošení masek a kostýmů, schovávaná; šarivari (hlučné, v maskách prováděné ponížení někoho, kdo uškodil komunitě), frašky, průvody a alegorické vozy; vybírání a rozdávání peněz a sladkostí; tanec, muzicírování, zapalování ohňů; recitace poezie, hry a atletické soutěže – se všemi formami a variantami by byl náš seznam delší než jedenaosmdesát her na Bruegelově slavné olejomalbě nebo 217 her, které Rabelais přiřkl Gargantuovi. Odehrávaly se v pravidelných intervalech a kdykoli se naskytla šance. Byly sladěny dle náboženského a sezonního kalendáře (dvanáct dnů Vánoc, období před půstem, počátek máje, letnice, červnový svátek Jana Křtitele, srpnový svátek Nanebevzetí a svátek Všech svatých) a také synchronizovány s domácím děním,

svatbami a dalšími rodinnými událostmi.“¹⁷

Postfeudální karnevaly. Ve čtvrté kapitole, „Příčiny neřádné vlády“, se Natalie Davisová zabývá jednou liminální kategorií francouzských občanů, totiž dospěvšími svobodnými muži ve venkovských komunitách. „Jelikož v období od 15. do 17. století se venkovští mladíci obvykle ženili až po dvacátém, pětadvacátém roce, trvalo období mladosti poměrně dlouho a podíl mládenců na celkovém počtu mužů ve vesnici byl vysoký.“¹⁸ Pro potřeby karnevalu si ze svého středu každoročně volili před půstem, po Vánocích nebo v jinou dobu krále či opata a tento oficiální představitel pak byl hlavou „opatství neřádné vlády“;¹⁹ *Abbé de Maugouvert*, karnevalové skupiny zajišťované „neformálním kroužkem přátel a příbuzných, někdy řemeslnickými či profesními cechy a bratrstvy a velmi často organizacemi, kterým historikové literatury dali název *sociétés joyeuses*, ‚bláznovské, šaškovské spolky‘.“²⁰ Sám si dobře vzpomínám, jak univerzitní studenti v Glasgow o masopustním úterý (Shrove Tuesday) v bizarním odění oplývajícími prvky transvestismu zabírali město, hemžili se v dopravních prostředcích a lichotkami i vydíráním počestné občany nutili velkoryse přispět na dobročinnost – očividná moderní verze „opatství neřádné vlády“! Středověká sváteční opatství později získala politický ráz a Davisová v pozoruhodné kapitole „Ženy nahoře“ ukazuje, jak muži v maskách a ženském odění karikovali ženské atributy. V karnevalovém rámci – který v tomto směru prostě replikoval představu panující v patrilinální společnosti

14 ——— Či též „sbohem, maso!“, jak tomu odpovídá český masopust. Pozn. překl.

15 ——— Gennep, Arnold van. *Manuel du folklore français contemporain*. 7 sv.

Paris: A. et J. Picard, 1837–1858.

16 ——— Bezucha, Robert. *Popular festivities and politics during the Second Republic*.

Přednáška pronesená v Davis Center Princetonské univerzity, 1975.

17 ——— Davis, N., *cit. 13 / op. cit.*, s. 97–98.

18 ——— *Tamtéž*, s. 104.

19 ——— V jiném kontextu bychom použili standardní obrat „špatná vláda“, který i etymologicky odpovídá francouzskému *Maugouvert*; pro souvislost výkladu je ale lepší zdůraznit sepětí s představou řádu. Pozn. překl.

20 ——— Davis, N., *cit. 13 / op. cit.*, s. 98.

– se předpokládalo, že hlavním atributem ženy je „nespořádanost“ či „neovladatelnost“. Jak píše Davisová: „V ženě vládne nižší nad vyšším, (...) a kdyby bylo po jejím, chtěla by vládnout i těm, kdo ji převyšují ve vnějším světě. Její neřádnost ji uvedla do zlých čarodějných umění, tvrdily církevní úřady, a pokud se pustila do počínání, na které svým údajně chabým rozumem nemohla stačit, například do teologické spekulace nebo do kázání, přičítalo se i takové chování její neřádnosti.“²¹ Každé království či opatství neřádné vlády mělo své „pověřence“, kteří řídili dění karnevalu, a mezi tyto – muži ztvárňované – role patřily „princezny, kněžny a především matky: v Dijonu, Langes a Chalon-sur-Saône nacházíme Mère Folle [Bláznivou matku], v Paříži a Compiègne Mère Sotte [Ztřeštěnou matku], v Bordeaux Mère d’Enfance [Dětinskou matku] (...) Zde všude se rozvíjela dvojnásobná ironie: mladý venkovan, jenž se stal opatem, a řemeslník, jenž se stal knížetem, si pro svou neřádnou vládu osobovali pozici oprávněné moci – avšak moc, jíž se dovolával muž proměněný v Mère Folle, se už sama o sobě *vzpírala přirozenému pořádku*, byla to nebezpečná a vitální moc, kterou na sebe mohl *bez nebezpečí* vzít díky svému *převleku*.“²²

Na tomto příkladu popisovaném Davisovou sledujeme instituci původně zasvěcenou udržování opakujícího se cyklického řádu, v němž jsou jasně zachyceny povahy a přednosti obou pohlaví jakožto strukturně klasifikovaných. Ačkoli *jak* mužští, *tak* ženská pověřenci opatství neřádné vlády přísluší ke karnevalové *liminální doméně*, jsou ženské figury *bytošně* liminální: reprezentují totiž osoby, které jsou i ve všedním, „indikativním“ světě díky svému podřízenému a marginálnímu postavení obklopeny „subjunktivním“ příšeřím, které se karnevalovou inscenací posiluje a replikuje. Riziko zde netkví v prosté ženské „neřádnosti“ či „nezvladatelnosti“, nýbrž sama tato neřádnost je příznakem sféry za prahem, oné nebezpečné říše libovolných možností, která ohrožuje každý společenský řád a působí tím hrozivěji, čím více se tento řád *zdá být* striktní a spolehlivý. Moc slabých – moc proklínat a kritizovat

– vytyčuje hranice moci silných – moci nutit a nařizovat.

Subverzivní potenciál karnevalizovaného ženského principu vychází jasně najevo v obdobích společenské změny, kdy jeho manifestace vykročí z liminálního masopustního světa přímo do politické arény. Natalie Davisová popsala rolnická hnutí a protesty dalších společenských skupin, v nichž muži odění v karnevalových převlecích, obvykle spojovaných s *Mère Folle* a její infanterií, a tedy tak říkajíc zahalení v ženské „neřádnosti“, přenesli karnevalové právo na kritiku a výsměch do situací skutečné, „indikativní“ vzpoury.²³

Davisová udává několik příkladů využití „rituální a sváteční inverze“ k novým, nepokrytě politickým účelům.²⁴ V sedmdesátých letech 18. století si rolníci v kraji Beaujolais začernili obličej, převlékli se za ženy a „zaútočili na zeměměřiče vyměřující jejich pozemky pro nového statkáře“. Roku 1629 „kapitánka“ Alice Clarková, skutečná žena, stanula v čele davu tkadlen a tkalců převlečených za ženy při obilných nepokojích poblíž Maldonu v Essexu. V roce 1631 se skupiny mužů v krajích hrabství Wiltshire věnovaných pastvě a výrobě mléka vzbouřily proti královu ohrazování lesů a rozbily vystavěné ohrady; vedli je muži převlečení za ženy, kteří si říkali „lady Skimmington“. V dubnu 1812 dva tkalci převlečení za ženy a označující se za „manželky generála Ludda“ stanuli v čele několikasethlavého zástupu, který rozbíjel stavy na parní pohon a vypálil továrnu ve Stockportu. Dále Davisová zmiňuje též irské „Whiteboys“, kteří skoro deset let, v období let 1760–1770, oblečení v dlouhých bílých hábitech a se začerněnými obličejí, „působili jako lidová domobrana s cílem zajistit spravedlnost pro chudé, obnovením starodávných obecních pozemků a nápravou dalších křivd“. Tyto „útoky duchů“ (*Ghostly Sallies*), píše Davisová, byly předobrazem pro fenomény 19. století, tajné spolky Molly Maguires a Ribbon Society.²⁵ Zde všude

21 ——— Davis, N., *cit. 13 / op. cit.*, s. 125.

22 ——— *Tamtéž*, s. 139–140.

23 ——— *Tamtéž*, s. 147.

24 ——— *Tamtéž*, s. 147–149.

samozejmě docházelo k tomu, že muži využili v tradičně mužské aréně politického činu rebelantský potenciál neřádné a nezvladatelné ženské figury, do té doby omezené na „hraný“ svět karnevalu. Jak píše Davisová: „Na jedné straně převlek muže zbavoval plné zodpovědnosti za jejich činy a možná i strachu, že se ve svém mužství stanou terčem strašné msty – koneckonců si tímto neřádným způsobem počínaly ‚jenom ženy‘. Na straně druhé muži čerpali ze sexuální moci a energie nezvladatelné ženy a z její volnosti, už dávno předpokládané při karnevalu a hrách – z jejího svobodného práva podněcovat plodnost, hájit zájmy a standardy komunity a říkat pravdu o nespravedlivé vládě.“²⁶

[..]

Jevištní drama. Doposud poskytnuté příklady veřejné liminality – tedy kalendářní rituály v kmenových kulturách a karnevaly v postfeudální a raně novověké kultuře – zdůrazňují roli kolektivního inovačního chování a roli davů, jež generují nové způsoby, jak rámcovat a formovat onu společenskou realitu, která na ně doléhá v každodenním životě. Zde je vše otevřené a plurálně reflexivní, lid působí na lid a proměňuje se s tím, jak si uvědomuje vlastní postavení a situaci. Nyní se chci obrátit ke klíčovému žánru reflexe, který – v souladu se svým původem v kulturách, které uznávají kategorii „jednotlivce“ jakožto důležité rozhodovací a etické jednotky – přisuzuje autorství svých scénářů jednotlivcům. Na mysli mám jevištní drama. Hry na jevišti ovšem představují nejenom soukromý, ale právě tak i veřejný způsob performance: účastní se jich herci, publikum, producenti, jevištní pomocníci, často i hudebníci a tanečníci – ale především jsou jejich zápletky a jejich poselství sdělovány prostřednictvím různých sítí písemného a ústního předávání široké veřejnosti, která je (s ohledem na společnost a s ohledem na epochu) různě početná a rozličně složená. Je nepodstatné, zda divadelní hry pocházejí z rituálů, jak to je očividné u karnevalů, anebo zda se vyvinuly z vyprávění loveckých

a bojových dobrodružství s doprovodem pantomimy. V obou případech jde o liminální fenomén, kdy do popisného vyprávění je začleněn podstatný podíl reflexivního komentáře.

Plynutí. Při úvaze o dramatu bychom se měli zamyslet nad plynutím. Plynutí může být nepochybně obsaženo i v rituálu a karnevalu, ale v porovnání s rámcováním a plurální reflexivitou je pro tyto žánry méně podstatné. Co je to plynutí (*flow*)? Zkoumání tohoto nesnadno postižitelného pojmu věnoval můj chicagský kolega, psycholog Mihaly Csikszentmihalyi, nedávno celou knihu.²⁷ Plynutí je podle něj stav, kdy jedna akce následuje po druhé v souladu s vnitřní logikou, u níž se zdá, že z naší strany nevyžaduje žádný vědomý zásah: zakoušíme jednotné proudění od momentu k momentu, kdy si připadáme, že své činy máme pod kontrolou, a kdy takřka mizí rozdíl mezi vlastním „já“ a prostředím, stimulem a reakcí, minulostí, současností a budoucností. Csikszentmihalyi chápe plynutí jako běžnou, ne však nevyhnutelnou zkušenost, kdy lidé konají s naprostým zapojením – ať už ve hře, sportu, v tvůrčím prožívání umění a literatury nebo v náboženských prožitcích. Přisuzuje plynutí šest atributů či specifických rysů, jimiž se liší od ostatních vnitřních stavů.

1. Konání a vědomí jsou zakoušeny jakožto jednotné.

2. Pozornost je zaměřena na omezené pole stimulů: u her se tak děje pomocí formálních pravidel a pomocí motivací, jako je soutěživost. Pravidla, motivace, odměny, odhodlání zúčastnit se Csikszentmihalyi chápe jako rámcovací prostředky a omezení nutná k soustředění pozornosti.

3. Ztráta sebe sama: ono „já“, které v obvyklém stavu zajišťuje

25 ——— Jedná se o irské tajné spolky odporu nižších vrstev; „Ribbonmen“, verbovaní z prostředí drobných rolníků, byli nejaktivnější v rozmezí let 1830–1855; jejich odnoží byli „the Mollies“, kteří přenesli těžiště činnosti za oceán a jsou spojováni s nepokoji v uhelných dolech v Pensylvánii v sedmdesátých letech 19. století. Pozn. překl.

26 ——— Davis, N., *cit. 13 / op. cit.*, s. 149.

27 ——— Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975. V češtině vyšla Csikszentmihalyiho kniha *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (1990) pod názvem *O štěstí a smyslu života* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996). Pozn. red.

vyjednávání mezi počínáním jednoho a počínáním druhého, se stává jednoduše irelevantním. Aktér vnořený do plynutí přijímá jako závazná ona rámcovací pravidla, která zavazují i ostatní aktéry, a není tu zapotřebí žádného „já“, které by se dohadovalo, co se má či nemá činit, anebo by „vyjednávalo“ o tom, jaký smysl různým činům přiřknout.

4. Aktér má své počínání a své prostředí pod kontrolou. Přímo „v plynutí“ si to třeba neuvědomuje, ale při zamyšlení „v klidu“ snadno pochopí, že jeho schopnosti dokonale odpovídaly nárokům, jež na ně rituál, umění či sport kladly. Mimo rámcovanou a dobrovolně omezenou situaci plynutí lze takového subjektivního pocitu kontroly dosáhnout jen obtížně, neboť na nás doléhá ohromné množství stimulů a kulturních úkolů. Pokud schopnosti převažují nad nároky, výsledkem je nuda, pokud jsou schopnosti nedostatečné, výsledkem je úzkost: odtud název Csikszentmihalyiovy knihy.

5. Plynutí obvykle obsahuje vnitřně koherentní, bezrozporné nároky na jednání a dává člověku na jeho konání jasné, jednoznačné reakce. Kultura omezuje možnosti plynutí na přesně vymezené kanály, například šachy, pólo, hazardní hry, předepsanou liturgii, malbu miniatur, cvičení jógy, konkrétní horský výstup pomocí ozkoušených horolezeckých technik, chirurgickou operaci a podobně. Kulturnímu vzorci hry, umění či procedury se lze oddat a přitom vědět, zda jsme sérii kulturně předurčených výkonů vykonali s úspěchem nebo neúspěšně. Plynutí se od každodenních činností liší tím, že jeho rámcování obsahuje explicitní pravidla, jež zbavují jednání a hodnocení jednání jejich problematičnosti. Podvádění tedy narušuje plynutí: musíte v plynutí věřit, i když to s sebou třeba nese dočasné „dobrovolné potlačení nedůvěry“, tedy rozhodnutí věřit, že daná pravidla představují axiomy. Pokud v liminálním časoprostoru probíhá mnoho různých forem hry či rituálu, pak je tento časoprostor rámcován pravidly, jež zajišťují věrohodnost pro jakékoli fikční nebo inovativní počínání, jakékoli subjektivní konání, které se v rámci odehrává.

6. Konečně pak je plynutí (píše Csikszentmihalyi)

„autotelické“, tj. jakoby nevyžaduje žádné cíle ani odměny mimo sebe. Být v plynutí je samo sobě odměnou, přináší to veškeré štěstí, jakého je jenom člověk schopen – a specifická pravidla, která plynutí uvádějí do chodu a spouštějí je, ať už to jsou pravidla šachu nebo meditativní techniky, jsou v jistém smyslu irelevantní. To je podle Csikszentmihalyiho důležité pro jakékoli zkoumání lidského chování: pokud je to totiž pravda, pak z toho plyne, že lidé záměrně vyrábějí kulturní situace a rámce, z nichž vychází plynutí, anebo jakožto jednotlivci vyhledávají plynutí i mimo přisouzené životní postavení, pokud je toto postavení z toho či onoho důvodu „rezistentní vůči plynutí“, tj. pokud podněcuje k nudě nebo úzkosti.

Rámec. Je zjevné, že plynutí představuje složku každé úspěšné kulturní performance. Jaký ale má vztah k rámci a reflexivitě? Nejprve se zamysleme nad tím, co napsal Erving Goffman o rámcování ve své knize z roku 1974.²⁸ Rámce jsou podle Goffmana „organizační principy, jež ovládají události“.²⁹ Dělí se na mnoho různých typů, přičemž přirozené rámce poukazují k neřízeným událostem, zatímco společenské rámce poukazují k „řízeným činnostem“.³⁰ Rituál, karneval i jevištní drama jsou „společensky rámcovány“. Rámce také mohou být primární: pak je interpretace smyslu uvalena na scénu, která by jinak byla beze smyslu.³¹ (Takové pojetí má blízko k fenomenologickým sociologům, jako jsou Schutz, Garfinkel a Cicourel.) Sám život společnosti tu lze chápat jako nekončící vyjednávání, jaký kulturní významový rámec by měl obklopovat a vysvětlovat to či ono počínání. V souvislosti s primárním rámcováním podle mne nemůže obvykle docházet k plynutí, pokud nelze již záhy předvést, že tu existují předběžná sdílená porozumění ohledně (například) morálních či estetických hodnot dané události či daného jednání;

28 — Goffman, Erving. *Frame Analysis*. New York: Harper & Row, 1974.

29 — *Tamtéž*, s. 10.

30 — *Tamtéž*, s. 22.

31 — *Tamtéž*, s. 21.

vyjednávání totiž často odděluje jednání od vědomí. Performativní žánry, jako je film či divadlo, Goffman označuje za sekundární rámce. Používá též termín „vykonstruované rámce“, kdy je nějaká činnost vedena tak, že jeden nebo vícero lidí kolem získá falešnou představu, co se vlastně děje; příkladem je rámec vytvořený podvodníkem.³²

Reflexe. Jsem toho názoru, že s uplatněním Goffmanovy terminologie sice rituál, karneval i divadlo představují společensky rámcované vedené činnosti, nicméně první dva žánry jsou ve společenské struktuře – definované u Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna jako prvek kontinuity či objektifikace reality³³ – lokalizovány hlouběji. Rituál a karneval vděčí proto za své plynutí míře toho, nakolik se účastníci identifikují s tradičním scénářem, tedy procedurálním nárysem, jenž může sám o sobě představovat reflexivní metakomentář k dějinám skupiny – zatímco plynutí u jevištního dramatu pramení z toho, s jakou věrností herci podávají dramatikovo individuálně založené zhodnocení společenské struktury. Zde všude platí, že sami aktéři nejsou reflektivní, protože reflexivita brání plynutí, nicméně v plynutí navzájem propojených performancí sdělují reflexivní poselství scénáře. Působivost „skvělého představení“ zčásti pramení právě z faktu, že autor *reflektuje*, zatímco herci *plynou*. Mezi oběma opaky panuje plodné napětí, a publikum tím je „pohnuto“. Určitý kulturní problém je vyzářen až do plně viditelné podoby, na niž může publikum vášnivě reflektovat. U rituálu či karnevalu lze vcelku střízlivě tvrdit, že autorem či zdrojem scénáře je sama společenská struktura. Případy, o nichž hovoří Natalie Davisová a Robert Bezucha, jsou zajímavé tím, že v nich můžeme zachytit, jak se společenská struktura rozpolcuje sama proti sobě: jedna její část skýtá autoritu k tomu, aby jiná část mimicky či maskovaně padla. Společenská struktura ztrácí relativní solidaritu, třídní a sexuální příslušnost se stává vědomou, reflexivní, a jedna část společenského systému využívá dříve sdílených kulturních symbolů ke kritice ostatních částí. Právě v tomto

bodě se žánry kolektivní reflexe navenek mění v neobratné nástroje periodického sebehodnocení modernizujících se společností. Zde může být relevantní Goffmanova teze, že k transformaci může dojít mezi rámci (nazývá tento proces také *keying*, „šifrování“): „... soubor konvencí, jejichž pomocí se daná aktivita, v nějakém primárním rámci již smysluplná, promění v něco, co obráží uspořádání této aktivity, ale její účastníci v tom vidí něco docela jiného.“³⁴ Karneval či rituál mohou přeladit na jevištní drama. K přechodu od karnevalu k dramatu podle všeho došlo například u *commedie dell'arte*, jejíž herci, maskovaní virtuosoové spontánní jevištní improvizace, vzkvétali v atmosféře velkých trhů, například pařížského trhu Saint-Germain a trhu svatého Vavřince. Japonské hry *nó*, které získaly současnou podobu ve 14. století, se podle všeho vyvinuly z několika starších performativních žánrů. Jedním bylo *gigaku*, zábava importovaná počátkem 7. století n. l. z Koreje, „využívající hudby, tance, masek a mimické hry a často satirické povahy, přesto ale součást náboženských svátků“.³⁵ Jiné významné divadelní žánry vyšly z karnevalu, například řecká komedie, u níž se odhaduje, že se vyvinula z oslavy, která postupovala od zpěvu nebo tance k diskusi či sporu a nakonec k oslovení přihlízejících – postavy tu jsou zesměšňovány a představovány jako nerozumné nebo urážlivé. U středověké evropské komedie se má za to, že na ni zapůsobil karnevalový „svátek bláznů“ (*festum fatuorum*, *festum stultorum*), zčásti odvozený z římských saturnálií. H. J. Rose popisuje saturnálie následovně:³⁶ „Odpadly během nich veškeré společenské rozdíly, otroci měli volno a hodovali stejně jako páni a rozvolnily se všechny zákazy (...) oslavovali civilisté i vojáci, bylo zvykem určit losem pána neřádu (*Saturnalicus princeps* – „předák saturnálií“) a vyměňovaly se dary.“

32 — Goffman, E., *cit. 28 / op. cit.*, s. 83.

33 — Viz Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: CDK, 1999 (angl. orig. 1966).

34 — Goffman, Erving, *cit. 28 / op. cit.*, s. 43–44.

35 — Wells, Henry W. Noh. In: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. New York: Thomas Crowell, 1969, s. 602.

36 — Rose, Herbert Jennings. *Ancient Roman Religion*. London: Hillary House, 1948, s. 77.

Liminální a liminoidní. Jevištní dramata představují žánry, jež bych označil nikoli za „liminální“, ale za „liminoidní“ – „podobné liminálnímu“: jsou historicky spjaty s rituály, jež obsahují nepochybné liminální fáze a často nastupují místo nich. Zároveň s liminálními procesy a stavy sdílejí důležité rysy, například „subjektivitu“, útek z klasifikací každodenního života, symbolické převrasy, hlubinnou eliminaci společenských rozdílů a podobně, liminoidní žánry se nicméně od liminálních fází liší v ohledech, z nichž lze soudit na zásadní odlišnosti společností, jimž zajišťují hlavní modalitu reflexivního ohledání.

Liminoidní žánry – kam by patřilo vedle individuálně psaných her také psaní románů a esejí, malba portrétů, krajín a hromadných scén, umělecké výstavy, sochařství, architektura atd. – stojí vůči liminálním fenoménům v následujících kontrastech: liminální fenomény zpravidla dominují v kmenových a raně rolnických společnostech, jsou kolektivní, zaobírají se kalendářními, biologickými a společensky strukturními cykly, jsou integrovány v celku sociálního procesu, odrážejí kolektivní zkušenost dané komunity v čase a lze o nich tvrdit, že jsou „funkční“ či „prospěšné“ (*eufunkční*) dokonce i tehdy, kdy se zdá, že „převracejí“ statutární hierarchie platné v neliminální oblasti. Liminoidní fenomény oproti tomu vzkvétají v komplexněji strukturovaných společnostech, kde (řeceno slovy Henryho Maina) roli hlavního společenského pouta „od statusu převzala smlouva“ a lidé se tu do vztahů nerodí, nýbrž vstupují do nich. Možná se liminoidní fenomény začínají objevovat v „městských státech na postupu k proměně v impérium“ (řecko-římského, etruského a umbrijského typu), jak o nich hovoří Georges Gurvitch, a v pozdně feudálních společnostech. Skutečně prominentní se ale stávají především v západní Evropě v rodících se kapitalistických společnostech s počátky industrializace a mechanizace a s nástupem socioekonomických tříd. Liminoidní fenomény mohou být kolektivní (a v takovém případě jsou často odvozeny z liminálních předchůdců – viz karnevaly, přehlídky, spektakly,

cirkusy), nebo vytvořené individuálně –, i když jejich efekty, jak uvedeno výše, jsou masové či kolektivní. Nejsou cyklické, nýbrž občasně, a často se generují v časech a na místech přidělených sféře oddychu. Na rozdíl od liminálních se liminoidní fenomény obvykle rozvíjejí odděleně od hlavních politických a ekonomických procesů, totiž na okrajích, ve švech a na rozhraních hlavních i služebných institucí, a jsou pluralitní, fragmentární (někdy přímo představují rozervání – *sparagmos* – holistických, osových, celospolečenských rituálů) a mnohdy experimentálního rázu. Jelikož jsou často přiřčeny jednotlivcům jakožto autorům scénáře, jsou navíc oproti liminálním fenoménům zpravidla idiosynkratičtější a kurióznější, „střídmější, originálnější a podivnější“. Jejich symbolika má blíže k pólu osobní psychologie, nikoli objektivně sociální typologie. Vytvářejí se kliky, školy a koketerie liminoidních autorů a umělců, ale jejich hlavním pojivem není povinnost, nýbrž rozhodnutí a volba, zatímco v liminálním kontextu *musí* lidé projít rituálem v důsledku svého vrozeného postavení. V liminoidní doméně, jakožto pozdější, vyvstává konkurence: jedinci a školy spolu soutěží o uznání „publika“ a okolí je – přinejmenším v rodících se kapitalistických a demokraticko-liberálních společnostech – vnímá jako hravě nabízené obětiny, předložené k prodeji na svobodném trhu. V liminoidních fenoménech na rozdíl od liminálních nedochází u každodenních i prestižních struktur a symbolů k převrácení, ale spíše k podkopání. Tato subverzivita je inherentní složkou mnoha strukturních i antistrukturních perspektiv: například v manifestech Antonina Artauda se proti sekularizaci stvrzuje rituální liminalita. Dovolte mi citovat z *Divadla a jeho dvojence*:

„Tam, kde alchymie ve svých symbolech je jakoby duchovním Dvojencem činnosti, která může účinně působit pouze v rovině skutečné hmoty, tam musíme na divadlo rovněž pohlížet jako na Dvojence, nikoli však té každodenní a přímé skutečnosti, jejíž lichou a oslazenou, neúčinnou kopií se krůček za krůčkem stalo, nýbrž té jiné skutečnosti, nebezpečné a prapůvodní, kde

Principy, sotva vystrčí hlavu, už zase jako delfíni se honem noří do temnoty vodstev.“³⁷

Artaud zde podle všeho chápe divadelní reflexivitu jako konfrontaci moderní všední skutečnosti s „nelidskou“ (jak sám píše) hloubkou plodných a prapůvodních hlubin „Kosmu ve stavu varu“, která tak podvrací naše plytké přijímání povrchních, racionálních skutečností. Subverze se sebou podle Artauda nese zvláštní „retribalizaci“, ne nepodobnou té Jungově: hledáme nové naplnění u mýtů, které se v nás vinou a chtějí ven. Podle Artauda má orientální divadlo, například z Bali, terapeutický účín: prolamuje se „jazykem, aby se dotklo života“. Subverze na sebe často bere podobu racionální kritiky etablovaného řádu, a to z různých strukturních perspektiv: didaktismus je explicitní v dramate G. B. Shawa, Ibsena, Strindberga a Brechta, implicitní u Pintera, Becketta a Arrabala. Drama a další liminoidní žánry a média vytahují na světlo křivdy, nesmyslnosti, nemravnosti, různá odcizení a další jevy považované za důsledek ústředních moderních ekonomických a politických struktur a procesů.

Liminální a liminoidní fenomény ovšem samozřejmě vždy existovaly vedle sebe, i když v různém poměru: církve, kluby, bratrstva či tajné spolky mají v moderních společnostech své iniciační rituály s liminálními fázemi – a naopak v kmenových společnostech se objevují liminoidní hry a experimentální praktiky ve výtvarném umění a v tanci. Přesto lze rozeznat celkový trend od liminálního k liminoidnímu, stejně jako od statusu ke smlouvě, od mechanické solidarity k organické a podobně.

Když nyní propojíme pojmy, od nichž jsme vyšli, můžeme říct, že liminální žánry kladou zásadní důraz na společenské rámce, plurální reflexivitu a hromadné, sdílené plynutí, zatímco liminoidní žánry kladou důraz na idiosynkratické rámcování, individuální reflexivitu a subjektivní plynutí a na sociální doménu nepohlížejí jako na jednoduše daný stav, ale jako na problém.

[..]

V osobnějším tónu bych rád dodal, že liminoidní aspekt vnímám v dějinách lidské svobody jako pokrok, a odloučení publika od performerů i osvobození scénářů od kosmologie a teologie proto přijímám s potěšením. Koncept individuality bylo obtížné vydobýt a znovu se ho vzdávat ve prospěch nové totalizace a návratu liminalizace je skličující představa. Jakožto příslušník publika mohu téma a poselství hry vnímat jako jednu z řady „subjektivních“ možností, jako variantní model myšlení či jednání, který mohu po pečlivé úvaze přijmout, nebo odmítnout. Být hrou „pohnut“ lze i jako divák v publiku: není nutné, abychom jí byli „strženi“ a „unešeni“ do utopie druhého, do jeho „sekulárního sakrálna“, jak napsal Grotowski. Liminoidní divadlo by mělo předkládat možnosti, nikoli fungovat jako technika vymývání mozků. Jak napsal Blake: „Jeden a týž zákon pro lva i vola je útlakem.“
Překlad Martin Pokorný

Přeloženo z: Turner, Victor. *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*. *Japanese Journal of Religious Studies*, 1979, roč. 6, č. 4, s. 465–499. [1. vydání in: Benamou, Michel; Caramello, Charles (eds.). *Performance in Postmodern Culture*. Madison: Coda Press, 1977.]

© The Center for 21st Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee.

37 ——— Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. J. Kopecký a L. Šerý. Praha: Hermann a synové, 1994, s. 53.

Doslov——

Victor Turner, rituál,
performance a hra

Definujeme-li antropologii obecně jako vědu o člověku či o lidstvu, lze jen těžko přehlédnout velký počet sdílených ploch s celou množinou společenských i přírodních věd. Ve svém holistickém pojetí stojí antropologie rozkročena mezi studiem člověka jako společenského tvora a člověka jakožto biologické entity. Jeden z možných způsobů dělení člení však antropologii na čtyři základní pilíře, mezi nimiž dochází k tu větší, tu menší spolupráci – tyto složky pak definujeme jako biologickou, archeologickou, sociokulturní a lingvistickou. Předkládaný text, práci i samotnou osobnost Victora Turnera (1920–1983) řadíme do třetí jmenované disciplíny, jejíž plnohodnotné počátky můžeme ztotožnit s postavou Franze Boase a jeho pojetím tzv. kulturního relativismu. Samotnou doktrínu nazvanou tímto způsobem sice zformovali až jeho studenti, ale Boas svou výzkumnou i pedagogickou činností tento základní axiom dnešního antropologického výzkumu uváděl do praxe – není jedna kultura, ale je jich mnoho a nejsou vzájemně souměřitelné na základě hodnocení či vyspělosti, stejně jako se neodvozují od domnělých rasových či biologických determinací. Dnes jde o – doufejme – zcela samozřejmý postoj, ale úvodem k tématu je třeba připomenout Boase jako jednoho ze zásadních reformátorů oboru, který dodneška provází neblahé šovinistické dědictví, oboru, který někdy konstruoval povýšenecké diskurzy o „exotickém“, jiném a „primitivním“. Druhým podstatným prvkem sociokulturní antropologie je její důraz na kulturu v širším než volnočasovém či rekreačním smyslu slova, je vnímána jako komplexní soubor zvyků, praktik a každodenního chování vlastní dané společnosti či skupině.

Victor Witter Turner si při studiu po druhé světové válce osvojil tradiční nástroje antropologického terénního výzkumu, mezi něž patří zejména *zúčastněné pozorování* formulované dalším z otců moderní antropologie³⁸, Bronisławem Malinovským.

38 ——— Pro přesnost je nutno podotknout, že tradiční genealogie kulturní antropologie poměrně striktně odděluje americkou a britskou, respektive kontinentální linku – přičemž první z jmenovaných zakladatelských figur (Boas) spadá do kontextu amerického, zatímco Malinowski byl formativní především pro antropologii britskou. Turnerovy kořeny pak leží v kontinentální Evropě u sociologa Émila Durkheima.

Zúčastněné pozorování, dnes rovněž poměrně samozřejmý prvek etnografických a jiných výzkumů, spočívá v dlouhodobějším pobytu výzkumníka ve zkoumaném prostředí, reflektované interakci s místními, osvojení si domorodého jazyka, účasti na sociálních procesech a podobně. Turner se během svého terénního výzkumu v Severní Rhodesii (dnešní Zambie) v první polovině padesátých let primárně soustředil na studium způsobů, jakým tamější kmen Ndembu řeší sociální konflikty – posláním Rhodes-Livingston Institute, který Turnera na výzkum vyslal, bylo zmapovat politické, společenské a ekonomické uspořádání domorodého obyvatelstva, kterýžto zájem nebyl motivován pouze vědecky, ale i pragmaticky. Severní Rhodesie byla britskou kolonií a znalosti získané antropology a etnografy měly vést k lepšímu porozumění správních úředníků místní realitě. Turner ve své disertaci (*Schism and Continuity in an African Society*, tiskem 1957, obhájeno 1955) přišel s konceptem *sociálního dramatu*, aby vystihl procesuální podstatu a symbolickou náplň konfliktů, jichž byl svědkem – popsal opakující se strukturu konfliktních událostí a jejich fáze, a to za pomoci nápadně teatrologického slovníku (Turner mluví o *prolomení*, kdy dojde k překročení sociálních pravidel, *krizi*, během níž není problém vyřešen běžnými mechanismy, *urovnání*, během něhož je čelnými představiteli sociální skupiny vynalezen způsob řešení, a konečně *reintegraci*, kdy je znovunastolena původní rovnováha).

Hlavní výzkumná pozornost Victora Turnera se od poloviny padesátých let plně soustředila na samotný fenomén rituálu, kterému v původní koncepci sociálního dramatu připisoval pouze kompenzační, *urovnávací* roli. I vzhledem k četnosti rituálů a obřadů v jím studovaných společnostech si však Turner uvědomil jejich konstitutivní roli nejen jako součástí sociálních dramát, ale obecně kulturního uspořádání. Povahu rituálů a zejména způsob jejich reflexe v návaznosti na stěžejní práci francouzského etnografa německého původu Arnolda van Gennepa srozumitelně vystihuje několik prvních stran předkládaného Turnerova textu. *Rámeček, plynutí a reflexe* je zároveň relativně pozdní Turnerovou prací, tudíž

se v ní setkáme se všemi klíčovými pojmy, kterými nejen obohatil pole sociokulturní antropologie, ale zasáhl do celé řady dalších disciplín. Ještě než osvětlíme Turnerův význam pro studium divadla, performance či obecně způsobů lidské a kulturní expresivity, upozorníme na jeho význam pro samotnou kulturní antropologii – spolu s Clifordem Geertzem se stali významnými proponenty interpretativního přístupu ke kultuře, kdy je k jednotlivým prvkům a aspektům lidské interakce se světem i s okolím (sám Turner se soustředí zejména na komunikaci) přistupováno jako k symbolům.³⁹ Turner tak například ve svém *Průběhu rituálu* používá klasické dyadické modely binárních opozic, především však jako prostředek k další interpretaci. („Povšimněme si, že se opozice červený kohout/bílá slepice v *Isomě* [rituálu plodnosti] objevuje ve všech třech souborech. V rovině život/smrt bílá slepice odpovídá životu a plodnosti, naproti tomu červený kohout se rovná smrti. /.../ V pravolevé rovině je kohout mužský a slepice ženská. /.../“⁴⁰ Atd.).

Pro obecné publikum i společenské vědce působící mimo antropologický okruh však Turner sehrál klíčovou úlohu v tom, že byl schopen bádání o rituálech aplikovat a prodloužit i na současné, tzv. moderní společnosti. Tím, že nahlížel sociální struktury jako bytostně dynamické, viděl klíčovou roli rituálu v možnosti jejich zvrácení či převrácení, předně však v dílčím posunu uvnitř této dynamiky (zejména co se týká rituálů přechodových, jako jsou ty spojené s narozením, dospělostí, sňatkem a podobně, řeč je o tzv. liminálních rituálech). Některé z těchto prostředků sociální dynamiky se uchovaly i v moderních, sekularizovaných společnostech, kde mnoho rolí vykonávaných církví převzal stát (místo křtu vítání občánků, místo svatebního rituálu v kostele zvláštní polorituál na radnici). Jiné se pak plně transponovaly do sféry

39 ——— Dílčí nuance pak leží v odlišném přístupu samotné Geertzovy *interpretativní* a Turnerovy (či Mary Douglasové) *symbolické* antropologie. Symbolická antropologie ještě pracuje s východisky strukturalismu, jakkoli spolu s antropologií interpretativní školu strukturální antropologie (srov. doslov k textu Ferdinanda de Saussura na s. 33) postupně nahrazuje.

40 ——— Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004, s. 49.

dnešního volného času a nehrají již tak klíčovou roli pro společnost ani pro konkrétní jedince, kteří již nejsou povinováni se jich účastnit – ty pak Turner nazývá liminoidní. Jde například o sport, hudební představení či o divadlo, jehož studium Turner naznačoval již ve své disertaci a dále velmi konkrétně rozvíjel, obzvláště ve spolupráci s americkým divadelníkem a teoretikem Richardem Schechnerem, a které se stalo jeho hlavním odkazem.

Schechner je pokládán za jednoho ze zakladatelů oboru performančních studií. Zatímco antropologie se etablovala v geograficky, časově i jazykově rozrůzněných prostředích a sledovat její vývoj je nesmírně obtížné, performanční studia jako instituce jsou běžně odvozována od několika konkrétních jmen a pracovišť (tak jako kupříkladu obor kulturních studií). Šlo o jeden z prvních oborů aspirujících po široké interdisciplinarity, který se snaží z široké báze metod (sociologie, lingvistiky, antropologie i divadelních studií) prozkoumávat a popisovat celé spektrum lidských tělesných i verbálních projevů (jako je interakce v rodině, na veřejnosti i v médiích). Jeho kořeny lze spatřovat i ve studiích literatury a tzv. řečových aktů (srov. doslov k textu Judith Butlerové na s. 672), Turner a Schechner jsou pak významnými zástupci antropologicko-teatrologické linky, kdy je performance Schechnerem definována jako „jakékoli jednání, které je ohraničeno, předváděno, zvýrazněno či vystaveno“⁴¹. Vzpomeňme základní Turnerův postřeh, že účastníci rituálu jej nikdy neprovádějí pouze sami pro sebe, spíše pro sebe navzájem a často i pro okolní publikum. Obdobný úhel pohledu zaujal i sociolog Erving Goffman, který se performance a divadla chopil jako jednoho z *modelů* (jeho práce se později chápala snad příliš doslovně) pro pozoruhodný výzkum toho, jak ve svých každodenních životech *ztvárňujeme*, hrajeme určité sociální role.⁴²

Turnerovy koncepce prahového stavu a prahových komunit (*communitas*, za jejichž poněkud romantizované vidění jakožto plně nehierarchických bývá někdy kritizován) se v šedesátých a sedmdesátých letech nabízely k popisu kontra- či subkulturních

hnutí, dnes se objevují i v oboru herních studií, aby kupříkladu popsaly mechanismy „her na hrdiny“ – ať již jde o hry deskové, či počítačové. Způsob hráčské interakce s jeho hrdinou (avatarem), tvorba tohoto hrdiny ze stavu nepopsaného papíru až do fáze „projektivní identity“ i samotný herní svět osídlený skutečnými hráči (umístěný tak mezi vnějškovou, objektivní realitou a realitou zcela virtuální) vykazují mnoho liminoidních aspektů a lze je úspěšně zkoumat i za pomoci aparátu performančních, respektive antropologických přístupů.

-ms-

Doporučená četba:

- ——— Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.
- ——— Grotowski, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999.
- ——— Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2011.
- ——— Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- ——— Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.

41 ——— Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York, London: Routledge, 2002, s. 2. Cit. dle Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Disertační práce. Brno: JAMU, 2007, s. 5.

42 ——— Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

Pierre Bourdieu
——Úvod ke knize
Distinkce: sociální
kritika soudnosti

„Právě jste to řekl, rytíři, měly by existovat zákony na ochranu nabytých vědomostí.

Vezměte si například jednoho z našich šikovných, skromných a příčinlivých žáků, který si již v hodinách gramatiky začal vést sešit s výrazy.

Který si po dvaceti letech, kdy visel na rtech profesorů, nahromadil malé intelektuální jměníčko.

Nepatří mu to snad podobně, jako by šlo o dům nebo peníze?“

P. Claudel: *Saténový střevíček*

Existuje určitá ekonomie kulturních statků, ovšem tato ekonomie má specifickou logiku, již je třeba rozkrýt, pokud chceme uniknout ekonomismu. V první řadě musí být určeny podmínky, za nichž se rodí konzumenti kulturních statků, včetně jejich vkusu. Stejně tak je potřeba popsat různé způsoby osvojování těch statků, které jsou v určitou chvíli považovány za umělecká díla. Pak je také nutné popsat společenské podmínky, v nichž se utváří způsob, považovaný za legitimní, jak si je osvojit.

Oproti charismatické ideologii, která považuje zalíbení v legitimní kultuře za dar přírody, vědecké pozorování ukazuje, že kulturní potřeby jsou produktem vzdělání. Výzkum ukazuje, že všechny kulturní praktiky (návštěvy muzeí, koncertů, výstav, veřejných čtení atd.) a záliba v literatuře, malířství či hudbě jsou úzce propojeny s úrovní vzdělání (poměřovaného tituly či počtem let strávených studiem) a na druhém místě společenským původem.¹ Relativní význam rodinného i čistě školního vzdělání, jehož účinnost a délka trvání přímo závisí na společenském původu, se mění podle stupně, v němž jsou jednotlivé kulturní praktiky uznávány a vyučovány školským systémem. Vliv společenského původu nikdy není tak silný jako v případě „svobodné kultury“ nebo avantgardní kultury už proto, že vše je tu ve stejné rovině. Společenská hierarchie konzumentů odpovídá společensky

uznávané hierarchii umění a v rámci každého z umění i hierarchii žánrů škol nebo období. Což předurčuje vkus k tomu, aby fungoval jako upřednostňovaný rys určité „třídy“. Způsob, jakým se vkus získává, je uchován v tom, jak se nakládá s nabytými znalostmi. Pozornost, již věnujeme *způsobům*, lze ozřejmit, povšimneme-li si, že hierarchizované způsoby nabývání kultury – předčasný či pozdní, rodinný či školní – a třídy jednotlivců, které vystihují (podobně jako „školomety“ a „světáky“), se rozpoznávají právě podle těchto nepostižitelných ukazatelů jednotlivých praktik. Kulturní šlechta má rovněž své tituly udělované školou a své generace urozených předků měřitelné podle starobylosti šlechtického titulu.

Definice kulturní šlechty je předmětem boje, který od 17. století po dnešek víceméně explicitním způsobem proti sobě staví skupiny rozdělené na základě toho, co považují za kulturu, za legitimní vztah ke kultuře a k uměleckým dílům, čili na základě podmínek získávání kultury, jejímž produktem toto uspořádání je. Převládající definice způsobu legitimního osvojení kultury a uměleckého díla upřednostňuje i na půdě školy ty, kteří měli v raném věku přístup k legitimní kultuře díky kultivované rodině, mimo školní nauku. Tato definice totiž snižuje význam naučeného vědění a interpretace, označovaných za „školské“, či dokonce „školometské“, ve prospěch přímého prožitku a prosté slasti.

Logika toho, čemu se někdy typicky „školometským“ jazykem říká „čtení“ uměleckého díla, zavdává k tomuto rozporu objektivní důvody. Umělecké dílo dostává smysl a stává se zajímavým pouze pro toho, kdo zná kód, v němž je toto dílo zakódováno. Vědomé či podvědomé spuštění systému víceméně explicitních schémat vnímání a hodnocení, na němž stojí výtvarná i hudební kultura, je skrytou podmínkou pro základní formu poznání, jakou je schopnost rozpoznat styly. Divák bez specifického kódu se cítí zavalen, „utopen“ tváří v tvář tomu, co se mu jeví jako změť

1 ——— Bourdieu, Pierre; et al. *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965. Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *L'Amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit, 1966.

tónů, rytmů, barev a řádků, které nemají hlavu ani patu. Protože se nenaučil osvojovat si přiměřené uspořádání, drží se toho, co Panofsky nazývá „hmatatelné vlastnosti“. Díky nim vnímá kůži jako hebkou a krajku jako lehkou. Anebo se drží citových rezonancí, jež tyto vlastnosti vyvolávají, a pak hovoří o barvách nebo melodiích jako strohých či veselých. Přeskočit z „primární významové vrstvy, kam lze proniknout na základě naší životní zkušenosti“, do „sekundární významové vrstvy“ – čili do „oblasti významu označovaného“ – se totiž dá pouze tehdy, vlastníme-li koncepty, které postihují čistě stylistické vlastnosti díla, a překonávají tak vnímatelné vlastnosti.² To znamená, že setkání s uměleckým dílem v sobě nemá nic z lásky na první pohled, jak bychom si obvykle přáli, a akt vcítění – *Einführung* – přinášející radost z lásky k umění předpokládá určitý akt poznání, operaci, při níž se dešifruje, dekóduje, akt, který v sobě také zahrnuje mobilizaci kognitivního jmění a kulturní kompetence. Tato typicky intelektuálská teorie vnímání umění jasně popírá prožitek milovníků umění, kteří nejlépe vyhovují legitimní definici. Osvojování si legitimní kultury pozvolným seznamováním se s ní v rodinném kruhu totiž má sklon upřednostňovat prožitek okouzlení kulturou, což znamená neuvědomovat si proces osvojování, stejně jako mít nulové povědomí o prostředcích osvojování si kultury. Estetický prožitek může jít ruku v ruce s etnocentrickým nedorozuměním vyvolaným použitím nevhodného kódu. „Čistý“ pohled, který na díla vrhá dnešní kultivovaný divák, nemá téměř nic společného s „mravním a duchovním pohledem“ lidí žijících v quattrocentu. Tento pohled představoval soubor kognitivních a zároveň úsudkových vloh, jež stály v základu vnímání světa těchto lidí a také v základu jejich obrazové představy tohoto světa. Smlouvy ukazují, jak zákazníci Filippa Lippiho, Domenica Ghirlandaia či Piera della Francesca úzkostlivě dbali o to, aby si za investované peníze přišli na své, při nákupu uměleckých děl používali kupecké vloh obchodníků zkušených v okamžitém propočtu mezi množstvím a cenou a při určování ceny se uchylovali k naprosto překvapivým

kritériím, jako je drahota barvy: zlatá nebo ultramarínová se tak ocitly na vrcholu hierarchie.³

„Pohled“ je produktem dějin, jež reprodukuje vzdělání. A stejně je tomu i se způsobem vnímání umění, který se dnes prosazuje jako legitimní čili estetické vlohy brané jako schopnost zkoumat umělecká díla sama o sobě, jejich formu, nikoli funkci, a to nejen díla určená k takovému chápání – čili legitimní díla –, ale všechny věci z tohoto světa bez rozdílu, ať už se jedná o ještě neposvěcené kulturní produkty, jakými bylo v jisté době primitivní umění anebo dnes komerční fotografie, popřípadě kýč, či zda jde o přírodní objekty. „Čistý“ pohled je historický výmysl, který je ve vzájemném vztahu ke vzniku nezávislého pole umělecké produkce, to znamená pole schopného prosadit své vlastní normy jak co do produkce, tak v oblasti konzumace svých produktů.⁴ Umění, které je podobně jako například celé postimpresionistické malířství produktem uměleckého záměru hlásajícího prvenství způsobu zobrazení před předmětem tohoto zobrazení, nekompromisně vyžaduje, aby pozornost byla výhradně soustředěna na formu, což předchozí umění vyžadovalo jen podmíněčně.

Umělcův čistý záměr je záměrem člověka produkujícího umění, který chce být nezávislý čili který chce být zcela pánem svého produktu. To znamená, že odmítá nejen „programy“, které mu vnucují kněží a vzdělanci, ale také, v rámci staré hierarchie mezi slovy a činy, interpretace *a posteriori* uvalené na jeho dílo. Potom lze chápat produkci „otevřeného díla“ – vnitřně a záměrně polysémického – jako poslední stadium vydobývání si umělecké nezávislosti básníky a podle jejich obrazu bezpochyby i malíři, kteří byli po dlouhá léta závislí na spisovatelích a na jejich funkci

2 ——— Panofsky, Erwin. *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*. In: Týž. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday and Co, 1955, s. 28. Česky: Panofsky, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: úvod do studia renesančního umění*. In: Týž. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, Academia, 2013.

3 ——— Srov. Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

4 ——— Srov. Bourdieu, Pierre. Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, 1971, sv. 22, s. 49–126. Bourdieu, Pierre. *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. *Revue internationale des sciences sociales*, 1968, roč. XX, č. 4, s. 640–664.

toho, kdo „ukazuje“ a „nechává vyniknout“. Prohlašovat, že je produkce autonomní, znamená upřednostňovat to, co umělec ovládá, to znamená formu, způsob, styl, nad „tématem“ čili vnějším referentem, skrze nějž se vkrádá podřízenost funkcím, byť by šlo o tu nejzákladnější, funkci reprezentativní, významotvornou, komunikativní. Stejně tak to znamená odmítat uznat jakoukoli jinou nutnost než nutnost vepsanou v tradici, jež je vlastní určité umělecké disciplíně. Znamená to také přejít z umění, které imituje přírodu, k umění, jež imituje samo sebe. Toto umění pak nalézá ve vlastním příběhu výhradní zdroj svého hledání i důvod svých rozchodů s tradicí.

Umění, které v sobě obsahuje stále více odkazů k vlastní historii, volá po historickém náhledu. Nežádá, aby bylo vztaženo k onomu vnějšmu referentu, jímž je zobrazována nebo označována „skutečnost“, ale k univerzu uměleckých děl minulosti i dneška. Vzhledem k tomu, že umělecká produkce jako taková vzniká v určitém poli, estetické vnímání je nutně historické už proto, že je diferenciativní, vztahové a všímá si odchylek mezi styly. Podobně jako tzv. naivní malíř, stojící mimo pole a jeho specifické podmínky, stojí rovněž mimo dějiny zkoumaného umění, stejně tak ani „naivní“ divák nemá přístup ke specifickému vnímání uměleckých děl, která nabývají smyslu pouze skrze odkaz ke specifickým dějinám určité umělecké tradice. Estetické vlohy vyžadované produkcemi vysoce autonomního pole produkce jsou neodlučitelně spjaty s jistou specificky kulturní kompetencí. Dějinná kultura totiž funguje jako princip patřičnosti umožňující vystopovat mezi všemi viditelnými složkami i všechny distinktivní rysy, které ovšem zviditelní pouze tak, že je víceméně vědomě vztáhne ke světu všech zaměnitelných možností. Tohoto umu, který nejčastěji nepřesáhne stadium praxe, se nabývá především prostým kontaktem s díly, jinými slovy automatickým učením obdobným, jako je učení rozpoznávat obličej členů rodiny bez jasných pravidel a kritérií. Toto mistrovství, které povětšinou zůstává ve stavu praxe, umožňuje odhalovat výrazové prostředky charakteristické pro určitou

epochu, civilizaci či školu bez toho, aby byly jasně rozlišeny a explicitně vysloveny rysy, na nichž se zakládá originalita každého z nich. Vše nasvědčuje tomu, že i u profesionálů stanovujících hodnotu díla zůstávají kritéria pro určení stylistických vlastností děl, o něž se opírají všechny soudy, nejčastěji v implicitním stavu.

Čistý pohled v sobě zahrnuje rozchod s obvyklým postojem vůči světu, přičemž tento rozchod je i společenským rozchodem vzhledem k podmínkám, za jakých je proveden. Lze uvěřit Ortegovi y Gasset, když modernímu umění přisuzuje systematické odmítání všeho, co je „lidské“, tedy rodové a společné – v protikladu k tomu, co je odlišné nebo vznešené. Konkrétně mu jde o vášně, emoce a pocity, které „obyčejní“ lidé zapojují ve svých „obyčejných“ životech. Vše se má tak, jako kdyby „lidová estetika“ (uvozovky tu mají poukazovat na to, že jde o estetiku samu o sobě, a nikoli pro sebe) byla založena na tvrzení o nepřetržité souvislosti umění a života zahrnující podřízenost formy funkci. To je patrné v případě románu a především divadla, kde lidové publikum odmítá veškerou formální vyumělkovanost a všechny efekty. Ty mají totiž sklon vzdalovat diváka od díla tím, že přináší odstup od obecně platných konvencí (co do výpravy, zápletky atd.), a brání mu tak vstoupit do hry a úplně se ztotožnit s postavami (mám na mysli brechtovský zcizovací efekt nebo rozpad románové zápletky u spisovatelů „nového románu“). Na rozdíl od snah o odstup a nezainteresovanost považovaných estetickou teorií za jediný způsob, jak uznat umělecké dílo tím, čím je, to znamená autonomním – *selbständig* –, „lidová“ estetika ignoruje anebo odmítá odmítnutí „snadného“ přilnutí a „vulgárních“ vystoupení, tedy odmítnutí, jež stojí – alespoň nepřímo – v základu záliby pro formální vyumělkovanost, a, jak ukazují lidové soudy o malířství nebo fotografii, ukazuje se jako pravý opak kantovské estetiky. Kant chtěl postihnout specifičnost estetického soudu, a proto se usilovně snažil odlišit to, co se líbí, od toho, z čeho plyne rozkoš. V obecné rovině se pak pokoušel rozlišovat mezi nezúčastněností – vnímanou jako jediná záruka čistě estetické

hodnoty pozorování – a zainteresovaností rozumu, která definuje Dobro. Naopak subjekty z lidových vrstev, které očekávají od veškerého obrazu, že bude výslovně plnit určitou funkci, i kdyby mělo jít jen o funkci znaku, ukazují ve svých soudech potřebu mnohdy explicitního odkazování se na morální normy či normy přijatelnosti. Ať už odsuzují, nebo chválí, jejich úsudek se odvolává na systém norem s vždy etickým základem.

Vztáhneme-li na legitimní umělecká díla etická schémata, která platí v obvyklých životních situacích, čímž systematicky zredukujeme umělecké záležitosti na věci praktického života, lidový vkus a samotná vážnost (nebo naivita), jež je v rámci tohoto vkusu investována do fikcí a představ, budou naproti tomu poukazovat na to, že čistý vkus pozastavuje „naivní“ přilnutí, které je rozměrem jakoby hravého vztahu k potřebám světa. Dalo by se říci, že intelektuálové věří v zobrazování – literární, divadelní, malířské – víc než v samotné zobrazované věci. Naproti tomu „lid“ od reprezentace a od konvencí, jimiž se řídí, žádá především to, aby mu umožnila „naivně“ věřit v reprezentované věci. Čistá estetika je založena na etice, anebo lépe na étosu zvoleného odstupu od potřeb přirozeného a sociálního světa, který na sebe může vzít podobu morálního agnosticizmu (viditelného, pokud se z etické transgrese stane umělecký záměr) anebo estetizmu, který tlačí do krajnosti buržoazní popírání sociálního světa tím, že z estetického postoje dělá univerzálně aplikovaný princip. Je tedy zřejmé, že zřeknutí se čistého pohledu nelze oddělovat od všeobecného postoje ke světu. Toto nastavení je paradoxním produktem uspořádání vzniklého z negativních ekonomických potřeb, čemuž říkáme výhody, a tím pádem je i připraveno upřednostňovat aktivní odstup od potřeb.

Jestliže je nadměru jasné, že umění poskytuje estetickému postoji své pole působnosti par excellence, pak platí, že neexistuje oblast umělecké praxe, kde by se nemohl prosadit záměr podřídit primární potřeby a pudy rafinovanosti a zušlechťování. Že tedy neexistuje oblast, kde by stylizace života čili převaha formy nad

funkcí, způsobu nad látkou, neměla stejný dopad. A nic nerozřazuje, nerozlišuje a nepovznáší tak jako schopnost esteticky pojímat jakékoli objekty, dokonce i „obyčejné“ předměty (protože jsou používány, především k estetickým účelům, „obyčejnými“ lidmi), nebo nadání vkládat zásady „čisté“ estetiky do těch nejvšednějších rozhodnutí ve všedním životě, ať už jde o vaření, odívání, nebo například výzdobu, pomocí úplného převrácení lidového postoje, který estetiku spojuje s etikou.

Prostřednictvím ekonomických a společenských podmínek, s nimiž počítají různé víceméně oddělené či vzdálené způsoby, jak vstoupit do vztahu se skutečností a fikcí, jak uvěřit fikci nebo jí napodobované skutečnosti, jsou velmi úzce provázány s různými možnými pozicemi ve společenském prostoru. Tím jsou také zapojovány do systémů uspořádání (habitů) charakteristických pro různé třídy a třídní frakce. Vkus určuje pozici a zároveň určuje místo tomu, kdo určuje pozice. Společenské subjekty se od sebe liší tím, jak rozlišují mezi krásným a ošklivým, mezi vznešeným a prostým, přičemž v tomto rozlišování se projevuje i jejich místo v rámci objektivního roztržení. Díky tomu statistická analýza například ukazuje, že opozice se stejnou strukturou jako opozice pozorované v oblasti kulturních konzumací se nachází také v oblasti konzumací potravin. Protiklad mezi kvantitou a kvalitou, mezi velkou žranicí a drobným jídlem, mezi hmotou a formou či formami v sobě skrývá opozici spojenou s nerovným odstupem od potřeb čili opozici mezi zálibou v potřebě, jež svádí k té nejvýživnější potravě, stejně jako k té nejlevnější, a zálibou ve svobodě nebo luxusu, které v protikladu k prostému lidovému způsobu obživy vedou k přenosu důrazu z hmoty na způsob. Důraz na způsob (prezentace, podávání, jedení atd.) pomocí určité stylizace vyžaduje od forem, aby popřely funkci.

Věda o vkusu a kulturní konzumaci má svůj počátek v určitém přesahu, na němž není nic estetického. Ten má za úkol zrušit posvátnou hranici činící z legitimní kultury zvláštní svět, aby

tak odkryl čitelné vztahy spojující na první pohled neslučitelné „volby“, jako jsou preference v oblasti hudby nebo vaření, v oblasti malířství nebo sportu, v oblasti literatury nebo účesu. Toto opětně barbarské zavedení estetických konzumací do prostoru konzumací obvyklých ruší opozici stojící v základu vědecké estetiky od dob Kanta, a sice opozici mezi „smyslovou zálibou“ a „zálibou v reflexi“ a mezi „jednoduchým“ požitkem čili citelným požitkem redukovaným na smyslový požitek a „čistým“ požitkem. Ten je předurčen k tomu, aby se stal symbolem morální výtečnosti a mírou schopnosti zušlechťovat, jež definuje člověka vskutku lidského. Kultura, která je produktem tohoto magického dělení, má hodnotu posvátného. A kulturní posvěcení tak podrobuje předměty, osoby a situace, jichž se dotýká, určitému ontologickému povýšení, které má podobu transsubstanciac⁵. Jako důkaz mi stačí jen následující dva soudy vypadající jako vymyšlené pouze pro potěšení sociologa: „Co nás však definitivně zasáhlo nejvíce – na naší první scéně nemůže být nic obscénního: baleríny v Opeře, dokonce i jako nahé tanečnice, sylfy⁶, bludičky nebo bakchantky, si uchovávají neochvějnou čistotu...“⁷ „Existují obscénní pohyby napodobující soulož, které uráží. Nejde nám samozřejmě o nějaké jejich schvalování, i když taková gesta dávají baletu jistý estetický a symbolický rozměr, který nenajdeme v intimních scénách, jež očím diváků každodenně servíruje film (...) A nahota? Co o ní lze říct jiného, než že je krátká a s nepatrným scénickým účinkem. Nedá se říct, že by byla cudná a nevinná, poněvadž nic komerčního nemůže být takto označeno. Budiž řečeno, že nebudí pohoršení a že jí lze především vytknout to, že posloužila jako vábnička pro zvýšení úspěchu hry (...). Nahotě ve *Vlasech* chybí symbolický rozměr.“⁸ Popírání nízké, sprosté, vulgární, úplatné, servilní, zkrátka přirozené rozkoše představující kulturní posvátno jako takové v sobě obsahuje tvrzení o nadřazenosti těch, kteří se dokážou uspokojit rafinovanými, nezúčastněnými, nezištnými a vybranými požitky, k nimž prostí *nezasvěcenci* nemají přístup. To vše má za následek, že umění a jeho konzumace

jsou předurčeny k tomu, aby plnily, ať chceme, nebo ne, ať si to uvědomujeme, či nikoli, společenskou funkci legitimizovat společenské rozdíly.

Překlad Petr Dytrt

Přeloženo z: Bourdieu, Pierre. Introduction. In: Týž. *La Distinction: critique social du jugement*. Paris: Éditions Minuit, 1979.

© 1979 by Les Editions Minuit, Jérôme Bourdieu

5 ——— Transsubstanciace neboli přepodstatnění je pojem z teologie odkazující na to, že podstata vína a chleba podávaných při mši svaté se proměňuje v podstatu Ježíšovy krve a těla. Pozn. red.

6 ——— Sylfa je elementál vzduchu. Pozn. red.

7 ——— Merlin, Olivier. Mlle Thibon dans la vision de Marguerite. *Le Monde*, 9. února 1965.

8 ——— Chenique, F Hair est-il immoral? *Le Monde*, 28. ledna 1970.

Doslov——Pierre
Bourdieu a otázka vkusu

Ve své knize *Distinkce: sociální kritika soudnosti* (1979) se francouzský sociolog Pierre Bourdieu (1930–2002) věnuje otázkám, které niterně, i když leckdy neuvědomovaně, prostupují náš každodenní vztah k umění a kultuře obecně: Na základě čeho hodnotíme umělecká díla jako dobrá anebo špatná? Jak se pozná dobrý a špatný vkus, čím se odlišují, jak člověk vůbec „získá“ určitý vkus? V čem spočívá rozdíl mezi tzv. vysokou („artovou“) a nízkou („komerční“, „populární“) kulturou?

Klasická estetika rozvíjená od 18. století dál má za to, že na otázku hodnocení umění lze odpovědět definitivním, univerzálně platným způsobem, protože hodnocení vyplývá z objektivních vlastností díla samého. Kvalitní umění je v této optice dobré na základě určitých vlastností daného díla, které musí každý a vždy hodnotit jako pozitivní – pokud je tak náhodou nehodnotí, pak je to dáno jeho nedostatečným vzděláním a nízkou citlivostí, tedy špatným vkusem. Různí esteticí a kritici počínaje Immanuelem Kantem pak konkretizovali, jaké přesně kvality to mají být (harmonie, krása, komplexnost apod.). Tento přístup je ovšem problematický svou normativností, která je velmi snadno vyvratitelná: například ne každé harmonické umělecké dílo je automaticky dobré (i kýčovitý obraz západu slunce může mít hezky harmonicky sladěné barvy), navíc existují velmi oceňovaná a „dobrá“ díla, která nejsou harmonická, ale naopak výrazně pracují s určitou chaotičností, disharmonií. Například Jan Mukařovský, ve stati přetištěné v tomto sborníku na straně 160nn., v kontrastu k tomuto normativnímu, univerzalistickému pohledu staví model mnohem dynamičtější – hodnocení děl je podle něj odvislé od estetických norem, které jsou velmi proměnlivé historicky i sociálně.

Pierre Bourdieu se na problém vkusu podíval z ještě radikálnějšího hlediska než Mukařovský. Otázka hodnocení a klasifikování umění není podle něj ve skutečnosti řešitelná esteticky, ale sociologicky. Hodnocení uměleckých děl se neřídí estetickými zákonitostmi, ale bojem o moc ve společnosti, který

si většinou vůbec neuvědomujeme: při hodnocení umění (ale také u obecnějších vkusových otázek, jako je výběr nábytku, oblečení či jídla) jde primárně o naše sociální odlišování se, o ustanovování hierarchických hranic mezi různými společenskými třídami. Jen ty vyšší společenské třídy, oplývající nejen větším ekonomickým, ale také kulturním a vzdělanostním kapitálem, mají podle Bourdieua přístup k tzv. vysokému umění, a *právě proto* je toto umění označováno ve společnosti jako to jediné hodnotné a kvalitní v kontrastu s masovou, populární kulturou určenou (prý) pro ty jednodušší, necitlivější, nevzdělanější atd. Jinak řečeno: dobrý vkus není odvozen od nějak objektivně pozorovatelných kvalit oceňovaných děl ani od toho, že by někteří lidé skutečně byli při vnímání umění mnohem citlivější, chytřejší, kultivovanější atd. Podle Bourdieua je to tak, že společenské třídy vládnucí největším kulturním kapitálem prosazují v dané společnosti určitý vkus jako ten nejlepší, definují, co je legitimní umění a co nikoli (často při tom zavrhnou celé žánry nebo média), a tím se vyvyšují nad ostatní, provádí symbolické násilí vůči ostatním společenským třídám.

Bourdieuova velice podrobná analýza sociální povahy vkusu v knize *Distinkce* vzbudila po svém vydání a po přeložení do angličtiny v roce 1984 obrovskou pozornost a je často citovaná dodnes. I jiní badatelé se později pustili do výzkumu hierarchického hodnocení kultury v určitých obdobích a společnostech a jejich poznatky výsledky jeho bádání většinou podporují (viz např. Janet Wolffová, Lawrence Levine). Některé části Bourdieuovy koncepce byly nicméně také kritizovány. Například podle některých vědců již v současné společnosti mizí společenské třídy, jak je charakterizuje Bourdieu – přestože stále můžeme sledovat mocenský, sociálně strukturující boj o hodnocení kultury, není spjat tak úzce s ekonomicky definovanými společenskými třídami. Další výtky se týkaly toho, zda není model předestřený v *Distinkci* příliš konzervativní. Podle některých totiž spíše potvrzuje sílu mýtu, který by měl vyvracet: do určité míry potvrzuje, že lidé z nižších vrstev skutečně upřednostňují jednodušší a „vulgárnější“ díla, že

jsou méně vnímaví apod., místo toho, aby se Bourdieu pokusil více pochopit a obhájit specifika jejich vkusu. (V tomto ohledu můžeme *Distinkci* postavit do kontrastu s přístupem kulturních studií a konkrétně s textem Janice Radwayové v tomto sborníku, v němž se Radwayová snaží ukázat, jak vlastně překvapivě nuancovaný a rafinovaný je vkus čtenářek červené knihovny, viz s. 500.) Bourdieu navíc jednotlivé společenské třídy pojímá jako poměrně homogenní skupiny, nerozlišuje příliš, že například jednotliví dělníci se mohou extrémně lišit ve svém vnímání a hodnocení uměleckých děl.

I přes tyto dílčí výtky je hledisko, které *Distinkce* přináší, dodnes velmi objevné a užitečné. Audiovizuální média patří k těm, jichž se hierarchické dělení na vysokou (legitimní) a nízkou (nelegitimní) kulturu týká velmi silně. Kinematografie bojovala velmi dlouho o to, aby byla uznána jako rovnocenný umělecký druh – podle některých badatelů se jí tohoto statusu podařilo dosáhnout až po přibližně padesáti letech své existence, tedy v padesátých a šedesátých letech minulého století, spolu s rozšířením auteurské kinematografie, respektive samotného konceptu autorského filmu. Mezi nejčastěji používané příklady „nízké zábavy“ v naší společnosti pak v současnosti patří Hollywood, televize nebo počítačové hry. Bourdieuův přístup nám umožňuje pochopit, nakolik zobecňující a absolutně zavrhuující odsudky těchto médií či typů děl vypovídají spíše o určitých sociálních bojích o nadvládu ve společnosti než o kvalitě daných děl a médií jako takových.

Bourdieuův přístup je pozoruhodný nejen odhalením určité skryté sociální a mocenské logiky v „čistě estetickém“ hodnocení umění. Jako jeden z nemnoha společenských vědců spojuje velmi teoreticky hutný a myšlenkově komplikovaný přístup, zahrnující vynalézání speciálních nových teoretických konceptů (např. pole, habitus, symbolické násilí, různé typy kapitálu atd.), s vlastním detailním empirickým výzkumem. Konkrétně v *Distinkci* vychází ze svého průzkumu probíhajícího ve Francii v letech 1963–1968, kterého se zúčastnilo 1217 lidí ze všech možných sociálních vrstev.

Samotná data je ale podle Bourdieua nutné interpretovat, pouhá kvantitativní shrnutí dat vyplývající z výzkumů nestačí. Zároveň vždy kladl důraz na to, aby abstraktní koncepty, jež vynalézá, vznikaly jako praktické pomůcky pro výzkum konkrétního, společensky a historicky determinovaného problému. Ve své metodě uvažování vychází z marxismu, strukturalismu i klasické sociologie (Émile Durkheim, Max Weber), přetavuje je ale do originálního celku, který zmiňované metody překračuje. Jako sociologa jej zajímalo, jak se určité instituce a obecněji pole lidské činnosti strukturují, jaká v nich platí pravidla a skrytá logika – zaměřil se přitom vedle umění a kultury například na oblast vzdělávání, na problémy a důsledky francouzské kolonizace Alžíru nebo na rozdíl mezi městskou a vesnickou kulturou.

-hb-

Doporučená četba:

- — Bourdieu, Pierre. *O televizi*. Brno: Doplněk, 2002.
- — Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.
- — Bourdieu, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998.
- — Kulka, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
- — Schwartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998.
- — Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum, 2009.

Michel Foucault
——Subjekt a moc

Proč studovat moc: otázka subjektu

Myšlenky, kterými bych se tu chtěl zabývat, nereprezentují ani teorii, ani metodologii. Chtěl bych především říci, co bylo v posledních dvaceti letech cílem mé práce. Nešlo tu ani o analýzu fenoménu moci, ani o to, abych pokládal základy takové analýzy. Mým cílem bylo vypracovat historii různých způsobů, jimiž jsou v naší kultuře lidské bytosti přetvářeny v subjekty. Z této perspektivy jsem se zabýval třemi mody objektivace, transformujícími lidské bytosti v subjekt.

Prvním jsou různé způsoby zkoumání, které se pokoušejí dosáhnout statutu vědy; například objektivace promlouvajícího subjektu v *grammaire générale*, filologii a lingvistice. Stejně tak do tohoto prvního modu patří objektivace produktivního subjektu, subjektu, který pracuje, v analýzách blahobytu a ekonomie. Třetím příkladem může být objektivace holého faktu života v přírodní historii či biologii.

V druhé části své práce jsem studoval objektivaci subjektu v tom, co nazývám „praktiky dělení“. Subjekt je buď rozdělen uvnitř sebe sama, anebo oddělen od ostatních. V tomto procesu se stává objektem. Příkladem je šílenec a duševně zdravý člověk, nemocný a zdravý jedinec, zločinec a „hodný hoch“.

Nakonec jsem se snažil – a to je i to, na čem právě pracuji – studovat způsob, jímž se člověk sám mění v subjekt. Například jak se v oblasti sexuality, na kterou jsem se zaměřil, učí chápat sebe sama jako subjekt „sexuality“.

Obecným tématem mého výzkumu tedy není moc, nýbrž subjekt.

Je ovšem pravda, že zprvu jsem se poměrně důkladně začal zajímat o otázku moci. Brzy se však ukázalo, že lidský subjekt je situován ve vztazích produkce a signifikace stejně, jako je situován ve velmi komplexních mocenských vztazích. Nyní se mi zdá, že ekonomická historie a teorie poskytly pro vztahy produkce znamenitý nástroj; že lingvistika a sémiotika nabídly instrumenty

pro studium vztahů signifikace; pro mocenské vztahy jsme však žádný takový nástroj zkoumání neměli. Mohli jsme si vzít na pomoc pouze myšlení o moci, založené na institucionálních modelech (co je to stát?), nebo na modelech legálních (co legitimizuje moc?).

Bylo tedy nezbytné rozšířit tyto dimenze o definici moci, aby bylo možné tuto definici použít ve studiu objektivace subjektu.

Potřebujeme historii moci? Jelikož každá teorie předpokládá apriorní objektifikaci, nelze ji používat jako základ analytické práce. Analytická práce však nemůže postupovat bez konceptualizace analyzovaných problémů. A tato konceptualizace předpokládá kritické myšlení – stálou verifikaci.

První věcí, kterou je třeba jasně formulovat, je to, co můžeme nazvat „konceptuální potřeby“. Domnívám se, že konceptualizace by neměla být založena na teorii objektu – konceptualizovaný objekt není jediné kritérium správné konceptualizace. Musíme znát historické podmínky, které naši konceptualizaci motivují. Potřebujeme historické vědomí přítomné situace, v níž žijeme.

Druhou věcí, kterou je třeba jasně formulovat, je typ reality, kterou máme před sebou. Jistý spisovatel kdysi v dobře známých francouzských novinách vyjádřil svoje překvapení: „Proč dnes tolik lidí zdůrazňuje pojem moci? Je to skutečně tak důležité téma? Je natolik nezávislé, že o něm lze mluvit, aniž bychom brali v úvahu i jiné problémy?“

Překvapení tohoto spisovatele mě ohromuje. Jsem poměrně skeptický vůči předpokladu, že toto téma se objevilo poprvé ve 20. století. V každém případě to pro nás není teoretická otázka, ale součást naší zkušenosti. Stačí, zmíním-li se pouze o dvou „patologických formách“ – dvou „chorobách moci“ – o fašismu a stalinismu. Jedním z důvodů, proč jsou pro nás tak záhadné, je, že navzdory své historické jedinečnosti nejsou nijak původní. Používaly a zdokonalovaly mechanismy, které byly ve většině ostatních společností již přítomné. A více než to: navzdory svému

šílenství používaly do značné míry ideje a prostředky naší politické racionality.

Potřebujeme novou ekonomii mocenských vztahů – přičemž slovo ekonomie používám v jeho teoretickém i praktickém smyslu. Jinými slovy: od Kanta je rolí filozofie bránit rozumu v překročení mezi toho, co je dáno ve zkušenosti; avšak od stejné chvíle – to jest od rozvoje moderního státu a politického řízení společnosti – je rolí filozofie také dohlížet na excesivní moc politické racionality. Což je přílišné očekávání.

Těchto banálních fakt si je vědom každý. Ale to, že jsou banální, neznamená, že neexistují. Musíme však odhalit – nebo pokusit se odhalit –, jaké specifické a možná i původní problémy jsou s těmito banálními fakty spojeny.

Vztah mezi racionalizací a excesem politické moci je evidentní. A nemělo by být nutné čekat na byrokracii či koncentrační tábory, abychom existenci takových vztahů rozeznali. Problémem však je: co si s tak evidentním faktem počít?

Máme snad odsuzovat rozum? Podle mě by nebylo nic neplodnějšího. Za prvé proto, že oblast, kterou je třeba se zabývat, nemá nic společného s vinou nebo nevinností. Za druhé proto, že je nesmyslné chápat rozum jako něco, co je protikladem nerozumu. A nakonec proto, že takový soud by nás donutil hrát arbitrární a nudné party racionalismu či iracionalismu.

Máme tedy zkoumat tento druh racionalismu, který se zdá pro moderní kulturu specifický a který má původ v *Aufklärung*¹? Domnívám se, že toto byl přístup některých členů frankfurtské školy. Mým záměrem však není zahájit nějaký spor s jejich díly, jakkoli jsou to práce důležité a cenné. Chci spíše navrhnout jiný způsob zkoumání souvislostí mezi racionalizací a mocí.

Bude jistě prozíravější, jestliže nebudeme brát racionalizaci společnosti či kultury jako celek, nýbrž budeme-li tento proces analyzovat v několika oblastech, vztahujících se k fundamentální zkušenosti: šílenství, nemoc, smrt, zločin, sexualita apod.

Domnívám se, že slovo *racionalizace* je nebezpečné. Namísto ustavičného připomínání obecného postupu racionalizace je třeba analyzovat specifické racionality, z nichž každá poukazuje k určité základní zkušenosti.

Přestože *Aufklärung* bylo velmi důležitou fází v naší historii a v rozvoji politické technologie, musíme se podle mého názoru obrátit k mnohem vzdálenějším procesům, jestliže chceme pochopit, jaké mechanismy vedly k tomu, že jsme se stali vězni vlastních dějin.

Rád bych navrhl jiný způsob, jak postoupit dále směrem k nové ekonomii mocenských vztahů, způsob empiričtější, bezprostředněji spjatý s naší momentální situací, a přitom způsob, v němž jsou rovněž zahrnuty vztahy teorie a praxe. Tento nový způsob zkoumání spočívá v tom, že jeho východiskem jsou různé formy odporu vůči různým typům moci. Anebo, jestliže použijí jinou metaforu, spočívá v tom, že se tohoto odporu použije jako chemického katalyzátoru, který dovolí osvětlit mocenské vztahy, lokalizovat jejich pozice, nalézt místa jejich aplikace a použitou metodu. Spíše než v analýze moci z pozice její vlastní interní racionality spočívá v analýze mocenských vztahů skrze antagonismus strategií.

Chceme-li například zjistit, co naše společnost míní rozumností, měli bychom zkoumat, co se děje v oblasti nerozumu. A stejně tak musíme analyzovat, co se odehrává v poli ilegality, abychom pochopili, co znamená, mluvíme-li o legalitě. Máme-li porozumět mocenským vztahům, je zase třeba analyzovat formy odporu, jakož i snahy, jejichž cílem je tyto vztahy rozpojit.

Jako výchozí bod zvolme řadu opozic, které se vyvinuly v posledních několika letech: opozice vůči moci mužů nad ženami, moci rodičů nad dětmi, moci psychiatrie nad duševně chorými, moci medicíny nad populací, moci administrativy nad způsobem, jímž lidé žijí.

1 — Osvícenství, pozn. red.

Nestačí říci, že to jsou zápasy s autoritou; musíme se pokusit přesněji definovat, co mají společného.

1. Jsou to „transverzální“ zápasy; tzn. nejsou omezeny na jednu zemi. Samozřejmě, že v některých zemích se rozvíjejí snadněji a ve větším rozsahu, ale nejsou svázány s jedinou politikou či ekonomickou formou vlády.

2. Cílem těchto zápasů jsou mocenské účinky jako takové. Kupříkladu lékařská profese není primárně kritizována proto, že jde o výdělečnou organizaci, nýbrž proto, že uplatňuje nekontrolovanou moc nad lidskými těly, nad zdravím, životem a smrtí člověka.

3. Jsou to zápasy „bezprostřední“, a to ze dvou důvodů. Lidé v nich kritizují instance moci, jež jsou jim nejbližší, ty, které zasahují jednotlivce. Nehledají „hlavního nepřítele“, nýbrž nepřítele bezprostředního. Neočekávají také, že se na jejich problém najde řešení v budoucnosti (to jest osvobození, revoluce, konec třídního boje). Ve srovnání s teoretickým rozměrem vysvětlování či s revolučním řádem, který polarizuje dějepisce, jsou to boje anarchistické.

To však nejsou ty nejpůvodnější rysy. Specifičtější se mi zdá následující:

4. Jsou to zápasy, které problematizují status jednotlivce: na jedné straně potvrzují právo na odlišnost a vyzdvihují vše, co činí jednotlivce skutečně jednotlivcem. Na druhé straně útočí na vše, co jednotlivce separuje, co zpřetrhává jeho vazby s ostatními, co rozkládá život komunity a nutí jednotlivce k návratu k sobě a svazuje jej omezujícím způsobem s jeho identitou.

Tyto zápasy se nevedou za „jednotlivce“ nebo proti němu, jsou to spíše zápasy proti tomu, co bychom mohli nazvat „vládnutím na základě individualizace“.

5. Jsou opozicí vůči účinkům moci, spojeným s věděním, kompetencí a kvalifikací. Bojují proti privilegiím vědění. Jsou ale opozicí i vůči utajování, deformaci a mystifikujícím reprezentacím, které se lidem vnucují.

V tom není nic „vědeckého“ (to jest žádná dogmatická víra v hodnotu vědeckého poznání), nejde však ani o skeptické či relativistické odmítnutí všech ověřených pravd. Problematicizován je způsob, jímž vědění cirkuluje a funguje, jeho vztahy k moci. Krátce, určitý režim vědění.

6. Nakonec, všechny tyto dnešní zápasy se točí okolo otázky: Kdo jsme? Jsou odmítnutím těch abstrakcí státního ekonomického a ideologického násilí, které ignorují, kdo jsme jednotlivě, a stejně tak odmítnutím vědeckého či administrativního vyšetřování, které určuje, kým člověk jest.

Shrnuto, hlavním cílem těchto zápasů je útočit nikoli na tu či onu instituci moci, skupinu, elitu nebo třídu, nýbrž na techniku, na formu moci.

Tato forma moci se uplatňuje v každodenním životě, který jednotlivce kategorizuje, označuje jej jeho vlastní individuálností, svazuje ho s jeho vlastní identitou, vnucuje mu zákon pravdy, který musí identifikovat a který musí ostatní rozpoznat v něm. Je to forma moci, která z jednotlivce činí subjekt. Existují dva významy slova „subjekt“: být podřízený někomu jinému skrze kontrolu a závislost, a být svázán se svou vlastní identitou prostřednictvím vědomí nebo sebepoznání. Oba významy jsou formou moci, jež dobývá a podřizuje.

Všeobecně je možné říci, že existují tři typy těchto zápasů: proti formám dominance (etickým, sociálním, religiózním); proti formám vykořisťování, které oddělují jednotlivce od toho, co produkují; anebo proti tomu, co jednotlivce připoutává k němu samému, a podřizuje ho tak ostatním (zápasy proti podřízenosti, proti formám subjektivity a podřízení).

V dějinách lze nalézt mnoho příkladů těchto tří druhů sociálních zápasů, ať už navzájem oddělených, nebo ve vzájemném spojení. Avšak i když se spojují, jeden z nich po většinu času převládá. Například ve feudálních společnostech převládaly zápasy proti formám etické a sociální dominance, i když ekonomické vykořisťování bylo mezi příčinami revolt velmi důležité. V 19. století

se do popředí dostaly zápasy proti vykořisťování. Dnes se stává stále důležitějším zápas proti formám podrobování – proti submisivně subjektivitě –, přestože zápasy proti formám dominance a vykořisťování nezmizely. Spíše naopak.

Zdá se mi, že naše společnost se s tímto typem zápasu nesetkává poprvé. Všechna ona hnutí, která se objevila v 15. a 16. století a jejichž hlavním výrazem a výsledkem byla reformace, by měla být analyzována jako velká krize západní zkušenosti subjektivitě a revolta proti onomu druhu náboženské a morální moci, která tuto subjektivitu v průběhu středověku zformovala. Potřeba účastnit se přímo duchovního života, díla spásy, pravdy, která leží v Knize – to všechno je svědectvím o boji za novou subjektivitu.

Vím o námitkách, které je možno vznést. Můžeme říci, že všechny typy podřízenosti jsou odvozené fenomény, že to jsou pouhé důsledky jiných ekonomických a sociálních procesů: výrobních sil, třídního boje a ideologických struktur, určujících formu subjektivitě.

Je jisté, že mechanismy podřízení nemůžeme zkoumat, aniž bychom přihlíželi k jejich vztahům s mechanismy vykořisťování a dominance. Netvoří však ani „vrcholek“ fundamentálnějších mechanismů. Jejich vztahy s jinými formami jsou komplexní a cirkulární.

Důvod, že v naší společnosti má právě tento typ boje tendenci převažovat, spočívá v tom, že od 16. století se nepřetržitě vyvíjela nová politická forma moci. Touto novou politickou strukturou je stát. Avšak stát se většinou vysvětluje jako typ politické moci, která ignoruje jedince, protože se zabývá pouze zájmy dané pospolitosti nebo, řekněme, třídy či skupiny zcela určitých občanů.

V podstatě je to pravda. Rád bych ale zdůraznil skutečnost, že státní moc (a to je jeden z důvodů její síly) je jak individualizující, tak totalizující forma moci. V dějinách lidských společností, a to ani ve společnosti staré Číny, neexistovala, jak se domnívám,

ve shodných politických strukturách tak důmyslná kombinace individualizujících technik a totalizujících procedur.

Je to způsobeno tím, že moderní západní stát integroval do nového politického útvaru starou mocenskou techniku pocházející z křesťanských institucí. Tuto mocenskou techniku nazvěme pastýřskou mocí.

K této pastýřské moci bych rád podotkl pár slov.

Často se tvrdilo, že křesťanství uvedlo v život etický kód, který je fundamentálně odlišný od morálního kódu starověkého světa. Méně se obvykle zdůrazňuje skutečnost, že rozvrhlo a po celém antickém světě rozšířilo nové mocenské vztahy. Křesťanství je jediné náboženství, které samo sebe organizovalo jako Církev. A jako takové teoreticky zdůvodnilo, že jistí jednotlivci mohou díky své náboženské kvalitě sloužit ostatním nikoli jako vládcové, úředníci, proroci, předvídači budoucnosti, mecenáři, vzdělavatelé a podobně, nýbrž jako pastýři. Toto slovo nicméně označuje velmi zvláštní formu moci.

1. Je to forma moci, jejímž konečným cílem je zajistit spase-
ní jedince na onom světě.

2. Pastýřská moc není pouhá forma moci, která přikazuje; pastýř musí být zároveň připraven obětovat se pro život a spásu svého stáda. Tím se pastýřská moc liší od moci královské, která pro zachování trůnu požaduje oběť od svých poddaných.

3. Je to forma moci, která nepečuje pouze o celou komuni-
tu, nýbrž i o každého jednotlivce zvlášť po celý jeho život.

4. A nakonec, tuto formu moci nelze vykonávat, neví-li
pastýř, co se děje v hlavách lidí, nemá-li sílu odhalovat jejich
nejintimnější tajemství. Je to forma moci, která implikuje znalost
svědomí a schopnost je řídit.

Tato forma moci se orientuje na spásu (v protikladu k moci
politické). Je oblativní (v protikladu k principu suverenity); je
individualizující (v protikladu k moci zákonné); je koextenzivní
vzhledem k životu a jeho pokračování; je spojena s produkcí
pravdy – pravdy jednotlivce samého.

Namítnete, že toto vše už patří historii; pastýřství, pokud nezmizelo, přinejmenším ztratilo hlavní část své účinnosti.

To je sice pravda, ale domnívám se, že je třeba rozlišovat mezi dvěma aspekty pastýřské moci – mezi církevní institucionalizací, která zmizela, nebo přinejmenším ztratila svou vitalitu od 18. století, a její funkcí, která se rozšířila a rozmnožila mimo církevní instituci.

Ke konci 18. století se objevil důležitý fenomén – nová distribuce, nová organizace tohoto druhu individualizující moci.

Nemyslím si, že bychom měli „moderní stát“ považovat za entitu, která se rozvinula na úkor jednotlivců, ignorujíc, čím jsou, či dokonce samu jejich existenci, ale naopak za velmi složitou strukturu, do níž mohou být jednotlivci integrováni pod jednou podmínkou: že jejich individualita bude utvářena novou formou a že bude podřízena celé řadě specifických mechanismů.

V jistém smyslu můžeme chápat stát jako matici individualizace nebo novou formu pastýřské moci.

Několik slov k této nové pastýřské moci.

1. V průběhu jejího vývoje lze pozorovat změnu cíle. Mizí péče o to, aby byl člověk veden ke spáse na onom světě, ve prospěch jejího zajištění zde na zemi. A v tomto kontextu získává slovo „spása“ množství různých významů: zdraví, blahobyt (to jest ucházející životní úroveň, dostatek prostředků), bezpečnost, ochrana před nehodami. Náboženské záměry tradičního pastoraátu byly vystřídány jistým počtem „pozemských“ cílů, a to velmi snadno díky tomu, že tyto náboženské záměry z různých důvodů vždy dodatečně některé z těchto cílů posvětily (asignovaly); stačí pomyslet na roli medicíny a její blahodárnou funkci, jak ji dlouhou dobu zajišťovaly katolické a protestantské církve.

2. Současně s tím jsme svědky posilování administrativy pastýřské moci. Občas byla tato forma moci vykonávána státním aparátem anebo alespoň nějakou veřejnou institucí, jako je policie (neměli bychom zapomínat, že policie byla v 18. století zavedena nikoli proto, aby střežila a udržovala řád a zákon, ani proto,

aby pomáhala vládám v boji proti jejich nepřátelům, nýbrž proto, aby se zajistilo zásobování měst, ochrana hygieny a zdraví tak, aby byla splněna kritéria považovaná za nezbytná pro rozvoj řemesel a obchodu). Někdy tuto moc vykonávali soukromé podniky, společnosti pro podporu chudých, mecenáši a všeobecně filantropové. Na druhé straně, původní instituce, například rodina, byly v té době také mobilizovány k zastávání pastýřských funkcí. Dále tuto moc vykonávaly i takové komplexní struktury, jako byla medicína, která zahrnovala soukromé iniciativy (prodej služeb založený na tržním hospodářství) a některé veřejné instituce, např. nemocnice.

3. Konečně, zmnožení cílů a činitelů pastorální moci umožnilo soustředit vývoj vědění o člověku okolo dvou pólů: jeden, totalizující a kvantitativní, se týkal populace; druhý, analytický, se vztahoval k jednotlivci.

Jedním z důsledků bylo, že pastýřská moc, která byla po staletí – po více než tisíc let – spojena s poměrně jedinečnou náboženskou institucí, se náhle rozšířila do celého těla společnosti; našla podporu u velkého množství institucí. A namísto pastýřské moci a politické moci, více či méně navzájem souvisejících, více či méně soupeřících, tu máme individualizující „taktiku“, která charakterizuje řadu nejrůznějších mocí: moc rodiny, medicíny, psychiatrie, vzdělání, zaměstnavatelů apod.

Na konci 18. století napsal Kant pro německé noviny – *Berliner Monatschrift* – krátký text nazvaný *Was heißt Aufklärung?*. Dlouhou dobu – dokonce i dnes – se tento text považuje za práci relativně malého významu. Nemohu se však ubránit dojmu, že je velmi překvapivý a zajímavý, protože tu filozof poprvé navrhuje jako filozofickou otázku, kterou je třeba zkoumat, nikoliv pouze metafyzický systém, nebo metafyzické základy vědeckého poznání, nýbrž historickou událost – nedávnou událost, přítomnost.

Když se Kant v roce 1784 tázal: „*Was heißt Aufklärung?*“, myslel tím: „Co právě teď probíhá? Čeho jsme dosáhli? Co je tento svět, tato doba, přesně tento moment, v němž žijeme?“

Nebo jinými slovy: „Co jsme?“ Co jsme jako Aufklärer, jako svědci století osvícenství? Srovnajme to s karteziánskou otázkou: Kdo jsem? „Já“, jakožto jedinečný, ale univerzální a nehistorický subjekt? Co jsem, *já*, neboť Descartes, to je kdokoli (celý svět), bez ohledu na to, kde a kdy.

Ale Kant se ptá jinak: Co jsme právě v tomto okamžiku dějin? Tato otázka analyzuje nás i naši přítomnost.

Tento aspekt filozofie pak měl stále více nabývat na důležitosti. Stačí, připomeneme-li si Hegela, Nietzscheho...

Druhý aspekt, tedy aspekt „univerzální filozofie“, nezmizel. Ale kritická analýza světa, v němž žijeme, se stále více a více stávala důležitým filozofickým úkolem. Zcela nevyhnutelným filozofickým problémem je bezpochyby problém přítomné doby, toho, co jsme právě v tomto okamžiku.

Dnes ovšem není hlavním cílem objevovat, nýbrž naopak odmítnout, co jsme. Musíme vynalézt a vytvořit, co bychom mohli být, abychom se vyhnuli tomuto druhu politického „double bind“, kterým je souběžná individualizace a totalizace moderních mocenských struktur.

Na závěr by bylo možné říci, že problém, zároveň politický, etický, sociální i filozofický, který před námi dnes vyvstává, nespočívá v pokusu osvobodit jednotlivce od státu a od jeho institucí, nýbrž v tom, že my se osvobodíme od státu a od typu individualizace, který je se státem spojen. Musíme prosadit nové formy subjektivity odmítnutím toho druhu individuality, který nám byl ukládán po několik staletí.

Jak se moc vykonává

Pro některé lidi bude otázka „jak“ ve vztahu k moci znamenat omezení se na popis jejích účinků, aniž by dali tyto účinky do souvislosti buď s příčinami, nebo s přirozeností. To z této moci učiní mysteriózní substanci, u které se vyhýbají tomu, aby ji

zkoumali samotnou, bezpochyby proto, že ji raději „neuvádějí v pochybnost“. Tuší v tomto mechanismu, který zůstává bez vysvětlení, fatalismus. Neukazuje však sama jejich nedůvěra, že jsou to právě oni, kdo předpokládají, že moc existuje jako cosi, co má jednak svůj původ, jednak svou přirozenost, a nakonec své manifestace?

Jestliže pro tuto chvíli přiznávám jisté provizorní privilegium otázce „jak“, není to proto, že bych si přál eliminovat otázky „co“ a „proč“. Je to dáno spíše tím, že si přeji klást je jinak; či ještě lépe: že chci poznat, zda je legitimní představovat si moc, která v sobě sjednocuje toto „co“, „proč“, a „jak“. Řečeno zcela přímo: tvrdím, že začít analýzu otázkou „jak“ znamená předpokládat, že moc neexistuje; znamená to ptát se, co má člověk na mysli, jestliže používá tento majestátní, všeobjímající a substantivizující termín; znamená to obávat se, že pokud budeme donekonečna přešlapovat před dvojí otázkou: „Co je to moc? Odkud se bere?“, dovolíme, aby nám unikl soubor nesmírně komplexních skutečností. Jednoduchá, banální a empirická otázka: „Jak se to odehrává?“, jejímž posláním je osvětlovat, není prostředkem k překonání „metafyziky“ či „ontologie“ nějakým podvodem; pokouší se o kritické zkoumání tematiky moci.

„Jak“, nikoli ve smyslu „Jak se manifestuje?“, nýbrž „Jak se vykonává? Co se děje, jestliže jednotlivec užívá (jak se běžně říká) své moci nad jinými?“

Pokud se týče moci, je nezbytné odlišit tu, která je vykonávána na věcech a která je umožňuje měnit, používat, spotřebovávat nebo ničit – moc, která vyrůstá ze schopností vepsaných přímo v těle nebo prostředkovaných nástroji. Řekněme, že tu jde o otázku „kapacity“. Na druhé straně, pro „moc“, kterou analyzujeme my, je charakteristické, že se týká vztahů mezi jednotlivci (nebo mezi skupinami). Abychom nepropadali klamu: jestliže mluvíme o moci zákonů, institucí nebo ideologií, jestliže mluvíme o strukturách

mechanismů moci, pak pouze potud, pokud předpokládáme, že „jedni“ vykonávají moc nad ostatními. Pojem „moc“ označuje vztah mezi „partnery“ (a tím nemyslím nějaký systém hry, nýbrž jednoduše, a abych pro tuto chvíli zůstal u nejvšeobecnějších pojmů, soubor jednání, která se navzájem indukují a vzájemně si odpovídají).

Je rovněž nezbytné odlišit mocenské vztahy od vztahů komunikace, které přenášejí informaci pomocí jazyka, systému znaků nebo jakéhokoli jiného symbolického média. Sdělování je bezpochyby vždy jistá forma působení na někoho jiného. Avšak cirkulace signifikantních prvků může mít jako svůj cíl nebo jako svůj důsledek mocenské účinky, tyto účinky nejsou jednoduše aspekty této produkce či cirkulace. Mocenské vztahy mají zvláštní povahu, bez ohledu na to, zda prostupují skrze systémy komunikace, či nikoliv. Neměli bychom tedy směřovat „mocenské vztahy“, „vztahy komunikace“ a „objektivní kapacity“. To neznamená, že tu je problém tří oddělených oblastí; a že na jedné straně je oblast věcí, účelům podřízené techniky, práce a transformace skutečnosti; na druhé straně oblast znaků, komunikace, vzájemnosti, a produkce významu; nakonec pak oblast dominance nátlakových prostředků, nerovnosti a působení člověka na ostatní.² Jde o tři typy vztahů, které se ve skutečnosti vždy navzájem překrývají, navzájem se podporují a navzájem se používají jako nástroje. Uplatnění objektivních kapacit zahrnuje ve své nejelementárnější formě vztahy komunikace (ať už ve formě dříve nabyté informace, nebo dělby práce); je svázáno také s mocenskými vztahy (ať už jde o povinné úkoly, o gesta uložená tradicí či nezkušeností, o rozdělení a více či méně povinnou distribuci práce). Vztahy komunikace zahrnují účelné činnosti (i kdyby šlo o pouhé „správné“ rozehrání významových prvků) a díky tomu, že modifikují informační pole mezi partnery, mají mocenské účinky. Pokud jde o mocenské vztahy samé, uplatňují se ve velmi důležité části skrze produkci a výměnu znaků; a mohou být zřídka odděleny od účelných činností, až už jde o ty,

kteře výkon této moci dovolují (tak jako techniky tréninku, procesy dominance, prostředky, kterými je získávána poslušnost), či o ty, které se za účelem vlastního rozvoje k mocenským vztahům uchylují (rozdělení pracovní síly a hierarchie úkolů).

Koordinace mezi těmito třemi typy vztahů není samozřejmě ani jednotná, ani stálá. V dané společnosti neexistuje nic jako všeobecný typ rovnováhy mezi účelovými aktivitami, systémem komunikace a mocenskými vztahy. Jsou to spíše rozličné formy, rozličná místa, rozličné okolnosti či příležitosti, v nichž se podle specifického modelu tyto vzájemné vztahy ustavují. Stejně tak ale existují „bloky“, v nichž uspořádání schopností, zdrojů komunikace a mocenských vztahů tvoří regulované a řízené systémy. Vezměme si jako příklad vzdělávací instituci: její prostorové uspořádání, úzkostlivá reglementace ovládající její vnitřní život, rozdílné činnosti, které tu jsou organizovány, rozmanité postavy, které tu žijí nebo se tu setkávají, přičemž každá má přesně definovanou funkci, své místo, svou tvář – to vše tvoří „blok“ kapacita–komunikace–moc. Činnost, zabezpečující výuku a nabývání určitých schopností či osvojování si určitých způsobů chování, se tu rozvíjí pomocí celého souboru řízených typů komunikace (výuka, otázky a odpovědi, příkazy, povzbuzování, kódované znaky poslušnosti, rozlišující známky pro „hodnotu“ každého jednotlivce a pro úroveň znalostí) a pomocí celé řady mocenských procedur (uzavírání, dohled, odměna a trest, hierarchizace ve tvaru pyramidy).

Tyto bloky, v nichž podle příslušných reflektovaných formulí působí ve vzájemné shodě technická vybava, souhra komunikací a mocenské vztahy, tvoří to, co můžeme nazvat – rozšíříme-li význam tohoto slova – „disciplínami“. Právě proto je zajímavá i empirická analýza určitých disciplín, jak se historicky ustavily. Je tomu tak především proto, že disciplíny ve shodě s uměle očištěnými a filtrovanými schémata odhalují způsob možné vzájemné

2 ——— Když Habermas rozlišuje dominanci, komunikaci a účelné činnosti, nevidí, domnívám se, tři různé oblasti, nýbrž tři „transcendentály“.

artikulace systémů objektivní účelnosti a systémů komunikace a moci. Dále proto, že rovněž ukazují rozdílné modely artikulací (jednou ty, v nichž převažují mocenské vztahy a poslušnosti, jako u mnišských či zpovědních disciplín, jindy ty, v nichž převažují účelná jednání, jako v případě disciplín dílen či nemocnic, jednou ty, v nichž převažují vztahy komunikace, jako v případě disciplín učňovství; a jindy ty, v nichž jsou stejně zastoupeny všechny tyto tři typy, jako je tomu pravděpodobně v disciplíně vojenské, kde pletivo znaků s určitou redundancí manifestuje přesně vymezené mocenské vztahy, pečlivě kalkulované tak, aby zajišťovaly určité množství technických účinků).

Disciplinarizací evropských společností od 18. století se samozřejmě nerozumí to, že jedinci, kteří jsou jejich součástí, se stávají stále poslušnějšími, ani to, že se jeho následkem začíná všechno podobat kasárnám, školám či věznicím, nýbrž rozumí se tím fakt, že se hledá stále lépe kontrolovaný proces vyrovnávání – stále racionálnější a ekonomičtější – mezi činnostmi produkce, zdroji komunikace a hrou mocenských vztahů.

Jestliže k tématu moci přistupujeme od analýzy onoho „jak“, pak tím ve vztahu k předpokladu fundamentální moci provádíme určité kritické posuny. Znamená to, že předmětem analýzy jsou mocenské vztahy, a nikoliv moc sama – mocenské vztahy, které se liší od objektivních schopností, stejně jako od vztahů komunikace; mocenské vztahy, které mohou být uchopeny v rozmanitosti svého propojení s těmito objektivními schopnostmi a vztahy komunikace.

V čem spočívá specifická mocenských vztahů?

Výkon moci není jednoduše vztahem mezi individuálními či kolektivními „partnery“; je to způsob jednání, jímž jedni působí na druhé. Což ovšem znamená, že nic takového jako moc neexistuje, tedy taková moc, která by existovala globálně, koncentrovaně

či rozptýleně, jako soustředěná anebo distribuovaná: není jiná moc, než je ta, kterou „my“ vykonáváme nad „jinými“; moc existuje jen aktuálně, jakkoli je vepsána do pole rozptýlených možností, opírajícího se o setrvalé struktury. To také znamená, že moc není z řádu konsenzu; sama o sobě neznamená zřeknutí se svobody, není předáním nějakého práva, není to moc každého a všech, delegovaná jen některým (což ale nebrání tomu, aby shoda nemohla být podmínkou existence či udržování mocenského vztahu); mocenský vztah může být výsledkem předešlého či trvalého souhlasu; avšak svou vlastní přirozeností není manifestací konsenzu.

Znamená to tedy, že je třeba hledat charakteristický rys mocenských vztahů na straně násilí, jež by bylo jejich původní formou, jejich stálým tajemstvím a jejich posledním základem – tím, co by nakonec, jakmile je nuceno odhodit masku a ukázat se takovým, jakým skutečně jest, vyjevovalo jejich pravou přirozenost? To, co definuje mocenský vztah, je ve skutečnosti způsob jednání, který na ostatní nepůsobí přímo a bezprostředně, nýbrž který působí na jejich vlastní jednání. Jednání působící na jednání, zasahující možná či skutečná jednání, přítomná či budoucí jednání. Vztah násilí působí na tělo, věci: donucuje, ohýbá, láme, ničí: uzavírá všechny možnosti; nemá tedy proti sobě jinou oblast než oblast pasivity; a pokud se setká s odporem, nemá jinou možnost než omezovat jej.

Mocenský vztah se naproti tomu artikuluje pouze mezi dvěma prvky, které jsou oba pro skutečně mocenský vztah nepostradatelné: je třeba, aby „jiný“ (ten, nad nímž je moc vykonávána) byl plně chápán a podržován jako subjekt jednání; je třeba, aby před mocenským vztahem bylo otevřeno celé pole odpovědí, reakcí, výsledků, možných nápadů.

Mocenské vztahy se zjevně uplatňují nejen tam, kde se užívá násilí, nýbrž stejně tak i tam, kde se získává souhlas; žádný výkon moci se nemůže bez jednoho či druhého obejít, a často ani bez obojího současně. Avšak ať už to jsou nástroje, anebo výsledky, netvoří ani princip, ani přirozenost moci. Výkon moci

může podnítit tolik souhlasu, kolik si kdo bude přát: může vršit mrtvé a chránit se před jakýmikoliv myslitelnými hrozbami. Není sám o sobě násilím, které se občas skrývá, není ani souhlasem, který se může sám implicitně prodlužovat. Je to soubor jednání, působící na možná jednání: uplatňuje se v oblasti možného, anebo se wpisuje do chování jednajících subjektů: podněcuje, ovlivňuje, odvádí, usnadňuje či ztěžuje, rozšiřuje či omezuje, činí více či méně pravděpodobným; v extrémním případě zabraňuje či zakazuje absolutně; nicméně vždy je to způsob jednání, působící na jednající subjekt či jednající subjekty, pokud jednají anebo jsou schopny jednání. Jednání, působící na jiná jednání.

Francouzské slovo „*conduite*“ by mohlo díky své dvojnárodnosti být jedním z těch, které umožňují lépe uchopit, co je v mocenských vztazích specifické. „*Conduite*“ znamená jednak „vést“ ostatní (v souladu s více či méně přísnými mechanismy donucování) a jednak způsob chování ve více či méně otevřeném poli možností. Výkon moci spočívá v řízení těch, kteří se řídí (*conduire des conduites*), a v uspořádání možného. Moc v podstatě nepatří k řádu střetávání mezi dvěma protivníky anebo vázanosti jednoho k druhému, nýbrž patří k řádu „vládnutí“. Avšak musíme tomuto slovu ponechat onen široký význam, který mělo v 16. století. Neodkazovalo k politickým strukturám anebo ke správě státu; označovalo však způsob, jak řídit chování jednotlivců či skupin: vedení dětí, vedení duší, obcí, rodin, nemocných. Nezahrnovalo pouze ustavené a legitimní formy politického či ekonomického podřízení, nýbrž právě tak i formy jednání, více či méně reflektovaného a uváženého, jehož cílem vždy bylo působit na možnosti jednání jiných jedinců. Vládnout v tomto smyslu znamená strukturovat pole možného jednání jiných. Modus vztahu, který je moci vlastní, by tedy neměl být hledán na straně násilí nebo boje, ani na straně dohody a dobrovolného svazku (to vše může být maximálně nástrojem): nýbrž na straně oné singulární formy jednání, které není ani válečné, ani právní, ale které je ovládnutím (*le gouvernement*).

Jestliže výkon moci definujeme jako působení na jednání jiných, jestliže charakterizujeme toto jednání jako „vládu“ jedněch nad druhými – v nejširším smyslu slova –, pak sem zahrnujeme i jeden důležitý prvek: svobodu. Moc se vykonává pouze nad „svobodnými subjekty“ a pouze potud, pokud jsou „svobodní“ – individuální či kolektivní subjekty, které před sebou mají pole možností, v němž lze realizovat více způsobů chování, více reakcí a rozdílných chování. Mocenské vztahy neexistují tam, kde jsou tato určení saturována: otroctví není mocenský vztah, jestliže je člověk v železech (v tomto případě jde o fyzický vztah omezení), ale právě když je možné se přemístit, a dokonce uniknout. Moc a svoboda tedy nestojí tváří v tvář, není mezi nimi vztah vzájemného vylučování (svoboda mizí všude tam, kde se prosazuje moc); jejich hra je mnohem komplikovanější: svoboda se v ní může ukázat jako podmínka existence moci (současně jako její předpoklad, protože aby mohla být moc uplatněna, musí existovat svoboda; rovněž i jako její trvalý podklad, neboť kdyby se zcela dostala z dosahu moci, která na ni působí, moc by zmizela a musela by hledat svou náhražku v čistém a jednoduchém násilném donucování).

Mocenský vztah a nepodřízenost svobody tedy nelze oddělovat. Zásadním problémem moci není problém „dobrovolného podřízení“ (jak bychom si mohli přát stát se otroky?): v samém srdci mocenského vztahu je vzdor vůle a neústupnost svobody, jež bez ustání moc „provokují“. Spíše než o esenciálním „antagonismu“ by bylo lépe mluvit o „agonismu“ – o vztahu, který je vzájemným podněcováním i zápasem současně; spíše o permanentní provokaci než o přímé konfrontaci, která obě strany paralyzuje.

Jak analyzovat mocenské vztahy?

Je možné a řekl bych zcela legitimní analyzovat mocenské vztahy v přesně určených institucích; tyto instituce jsou privilegovanou

observatoří, kde je lze uchopit v jejich rozrůznění, soustředění, uspořádání, tam, kde jsou nejučinnější; na první pohled lze očekávat, že právě zde objevíme formu a logiku jejich elementárních mechanismů. Avšak analýza mocenských vztahů v těchto uzavřených prostorech institucí je v několika ohledech nepohodlná. Protože důležitá část mechanismů, které instituce používá, je určena k tomu, aby zajistila její zachování, hrozí tu nebezpečí, že v případě mocenských vztahů uvnitř institucí budeme dešifrovat funkce v podstatě reprodukční. Za druhé: budeme-li analyzovat mocenské vztahy na základě institucí, snadno pak budeme v institucích vidět vysvětlení a původ těchto vztahů, což je totéž, jako kdybychom moc vykládali mocí. A konečně, protože instituce působí v podstatě prostřednictvím dvou momentů, pravidel (explicitních či implicitních) a aparátu, svádí to k neúměrnému privilegování jednoho momentu na úkor druhého a v mocenských vztazích se pak vidí pouze modulace zákona a donucování.

Nepopírám tím důležitost institucí při ustavování mocenských vztahů. Chci pouze naznačit, že instituce je třeba analyzovat na základě mocenských vztahů, a nikoliv naopak; a že místo, z něhož vyrůstají, je mimo instituce, jakkoli je instituce ztělesňují a v institucích krystalizují.

Vraťme se k definici, podle níž je výkon moci způsobem, jak jedni strukturují pole možných jednání jiným. To, co je mocenskému vztahu vlastní, je tedy způsob jednání působící na jiná jednání. Což znamená, že mocenské vztahy jsou hluboce zakotveny v sociálních souvislostech a že netvoří nad „společností“ nějakou suplementární strukturu, o jejímž radikálním vyhlazení by snad bylo možné snít. Žít ve společnosti tedy znamená žít tak, aby bylo možné působit na jednání jiných. Společnost „bez mocenských vztahů“ je pouhá abstrakce. Což mimochodem znamená, že z politického hlediska je analýza mocenských vztahů v dané společnosti, jejich historického utváření, zdroje jejich síly či křehkosti, podmínek, nutných k transformaci jedněch či ke zrušení druhých, naprosto nezbytná. Říkáme-li, že společnost

bez mocenských vztahů neexistuje, neznamena to, že dané mocenské vztahy jsou nutné, anebo že moc je ve společnosti cosi osudového, čemu se nelze vyhnout, nýbrž znamená to, že analýza, vypracování a zkoumání mocenských vztahů a „agonismu“ mezi mocenskými vztahy a nepřechodností svobody je setrvalý politický úkol, a právě tento politický úkol je neodmyslitelný od jakékoliv sociální existence.

Analýza mocenských vztahů vyžaduje prozkoumat:

1. *Systém diferenciací*, které dovolují působit na jednání jiných; sem patří: rozdíly vyplývající z práva anebo rozdíly tradiční, dané postavením či privilegií; ekonomické rozdíly v získávání bohatství a statků; rozdíly dané místem ve výrobním procesu; jazykové či kulturní rozdíly; rozdíly ve znalostech a schopnostech atd. Každý mocenský vztah rozvíjí diferenciaci, které jsou pro něj současně jeho podmínkami i jeho účinky.

2. *Typy cílů*, které sledují ti, kdo působí na jednání jiných: zachování privilegia, hromadění zisku, prosazování autority dané postavením, výkon určité funkce či určité profese.

3. *Modality prostředků*: podle toho, zda je moc vykonávána silou zbraní nebo působením řeči, anebo prostřednictvím ekonomické nerovnosti, účinky jazyka, více či méně složitými kontrolními mechanismy, systémy dozírání, pomocí archivů či bez nich, podle pravidel, která jsou či nejsou explicitní, fixní či modifikovatelná, pomocí technických zařízení či bez jejich pomoci.

4. *Formy institucionalizace*: ty mohou spojoval dispozice vyplývající z tradice, právní struktury, fenomény zvyku či módy (jak je to patrné u mocenských vztahů, jimiž je prostoupena instituce rodiny); mohou mít také podobu uzavřeného souboru prostředků, který má svá specifická teritoria, svá vlastní pravidla, své přesně definované hierarchické struktury, a funguje relativně samostatně (tak jako ve školských či vojenských institucích); mohou tvořit také velmi komplexní systémy, vybavené mnoha různými aparáty, jako je tomu v případě státu, jehož funkcí je vše obsáhnout, být instancí všeobecného dohledu, být principem regulace a do jisté

míry také principem distribuce všech mocenských vztahů v daném sociálním celku.

5. *Stupně racionalizace*: rozehrání mocenských vztahů jako jednání v poli možností může být – buď více, nebo méně – rozvinuto v závislosti na účinnosti nástrojů a jistotě výsledků (větší či menší technologické vymoženosti, použité při vykonávání moci), či vzhledem k možným nákladům (ať už ekonomických „nákladů“ na použité prostředky, či nákladů „na reakci“, tvořených předvídaným odporem). Výkon moci není holý fakt, institucionální danost ani struktura, která trvá anebo se rozpadá: rozvíjí se, transformuje se, organizuje se, vybavuje se více či méně přiměřenými postupy.

Je tedy zřejmé, proč analýzu mocenských vztahů v dané společnosti nelze redukovat na zkoumání řady institucí, a dokonce ani na zkoumání všech těch institucí, které by mohly být nazvány „politickými“. Mocenské vztahy jsou zakořeněny v sociální struktuře jako celku. To však neznamená, že existuje nějaký prvotní a základní princip moci, který ovládá celou společnost včetně jejích individuálních prvků; znamená to však, že na základě této možnosti působit na jednání ostatních, kterou lze rozšířit na každý společenský vztah, jsou různé formy moci definovány rozličnými projevy individuální nerovnosti, cílů, instrumentálního vybavení, jímž vládeme my a jímž vládnou jiní, různými formami institucionalizace, částečné či globální, a více či méně reflektované organizace.

Formy a specifická místa „vlády“ jedněch nad druhými jsou v dané společnosti mnohé; překrývají se, kříží, omezují a někdy ruší, jindy se posilují. Je jisté, že stát v současných společnostech není jednoduše jednou z forem či jedním z míst – jakkoli je to nejdůležitější – výkonu moci, ale že se k němu nějakým způsobem vztahují všechny ostatní formy mocenských vztahů. Tak tomu ale není proto, že by z něj každá byla odvozena. Je to spíše proto, že došlo k postupnému zestátnění mocenských vztahů (třebaže toto zestátnění nemá stejnou formu v oblasti pedagogiky,

práva, ekonomie a rodiny). Kdybychom se teď vrátili ke slovu „vládnutí“ v užším významu, mohli bychom říci, že mocenské vztahy byly postupně přivedeny pod kontrolu „vládnutí“, tj. že byly rozvinuty, racionalizovány a centralizovány pod dohledem státních institucí.

Mocenské vztahy a vztahy strategické

Slovo *strategie* se běžně používá třemi způsoby. Jednak označuje prostředky, použité k dosažení určitého účelu; jde o racionalitu prosazovanou za účelem dosažení nějakého *cíle*. Za druhé označuje způsob, jakým jedná partner v dané situaci s ohledem na to, jak si myslí, že budou jednat ostatní, a jaké jednání ostatní očekávají od něho; to je způsob, jímž se někdo pokouší získat *výhodu vůči ostatním*. A za třetí označuje postupy, jichž se v konfliktu používá, aby byl protivník zbaven prostředků boje a přinucen se vzdát; to je tedy otázka prostředků k dosažení *vítězství*. Tyto tři významy vystupují společně v konfrontačních situacích – válkách či hrách –, kdy je cílem zasáhnout svým jednáním protivníka tak, abych mu boj znemožnil. Strategie je tedy definována výběrem „vítězných“ řešení. Nezapomínejme však, že tu jde o velmi zvláštní typ situace; a že existují situace jiné, v nichž musí být distinkce mezi různými významy slova strategie udržena.

„Strategií moci“ lze s ohledem na první uvedený význam nazývat soubor prostředků, použitých k tomu, aby byl mocenský aparát funkční, či k jeho udržení. Stejně tak by bylo možné mluvit o vlastní strategii mocenských vztahů potud, pokud utvářejí způsoby jednání, ovlivňujících možná, případná, ostatními předpokládaná jednání. Je tedy možné dešifrovat jakožto „strategie“ mechanismy, které se uplatňují v mocenských vztazích. Nejdůležitější je však zjevně vztah mezi mocenskými vztahy a konfrontačními strategiemi. Platí-li, že v srdci mocenských vztahů a jako stálá podmínka jejich existence tu je „nepodříditelnost“

a jistá zásadní neústupnost na straně principů svobody, pak neexistuje mocenský vztah bez odporu, bez úniku či útěku, bez případných zvrátů; každý mocenský vztah zahrnuje, přinejmenším jako možnost, strategii boje, ve které se obě síly navzájem neeliminují, neztrácejí svou specifickou povahu a nesměšují se. Každá je stálou hranicí druhé strany, bodem možného obrátu. Vztah konfrontace dosahuje svého vrcholu, svého konečného momentu (a vítězství jednoho ze dvou nepřátel), jestliže svobodnou hru antagonistických reakcí nahradí stabilní mechanismy, jejichž pomocí je možné vcelku setrvale řídit chování ostatních; jakmile už nejde o boj na smrt, vztah konfrontace se zaměřuje na upevnění mocenského vztahu – jeho naplnění a současně i jeho zrušení. A naopak, strategie boje je rovněž hranicí mocenského vztahu: tou, na které již záměrné podněcování chování druhých může pouze replikovat jejich vlastní jednání. Protože neexistují mocenské vztahy bez míst, která si nelze podrobit a která se moci z definice vymykají, proto také každá intenzifikace a extenze mocenských vztahů směřující k jejich podřízení vede až na samu mez výkonu moci. Výkon moci tedy dospívá ke konci buď typem jednání, které redukuje jiné na totální bezmoc (výkon moci je pak nahrazen „vítězstvím“ nad nepřítelem), anebo obrácením těch, kterým se vládne, tj. jejich přeměnou na protivníka. Stručně řečeno: každá strategie konfrontace se chce stát mocenským vztahem a každý mocenský vztah (ať už se vyvíjí svou vlastní cestou, anebo naráží na nějaký přímý odpor) má tendenci stát se vítěznou strategií.

Mocenský vztah a strategie boje se totiž navzájem přitahují, jsou navěky propojené, a jedno přechází v druhé. Mocenský vztah se v každém okamžiku může stát, a v určitých bodech také stává, konfrontací dvou protivníků. Vztah mezi protivníky zase v každém okamžiku rozehrává ve společnosti mechanismy moci. Tato nestabilita pak vede k tomu, že stejné procesy, stejné události a stejné proměny je možné dešifrovat jak v historii zápasů, tak v historii mocenských vztahů a mocenských aparátů.

Co se ukazuje, však nejsou stejné významové prvky, stejná zřetězení těchto prvků ani stejné typy inteligibility, třebaže odkazují k téže historické osnově a třebaže obě analýzy jsou v nutném vzájemném vztahu. Právě interference těchto dvou způsobů čtení pak nechává vyvstat ony základní fenomény „dominance“, jak je známe z dějin podstatné části lidských společenství. Dominance je globální struktura moci, jejíž významy a důsledky lze nezdědka objevit dokonce i v nejjemnějším předivu společnosti; současně je to však strategická situace, jež je víceméně soudržná a tuhne v historicky dlouhodobé konfrontaci protivníků.

Je však také možné, že faktická dominance je pouhým prepisem jednoho z mechanismů moci, vyplývajícího ze vztahu konfrontace a jeho důsledků (politická struktura odvozená z určitého invazivního pronikání); právě tak však vztah zápasu mezi dvěma protivníky může být výsledkem vývoje mocenských vztahů včetně konfliktů a trhlin, které k nim patří. Dominance určité skupiny, kasty či třídy a odpor či revolta, jimž čelí, jsou ústředním fenoménem v dějinách společností proto, že v měřítku sociálního celku jako takového globální a koherentní formou manifestují, jak jsou mocenské vztahy vkloubené do strategických vztahů, a ukazují, jaké jsou účinky tohoto jejich vzájemného propojení.

Překlad Stanislav Polášek

Přeloženo z: Foucault, Michel. *The Subject and Power*. In: Dreyfus, Hubert; Rabinow, Paul. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Česky in: Dreyfus, Hubert; Rabinow, Paul. *Michel Foucault – za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha: Herrmann a synové, 2010.

©Hermann a synové

Doslov——Michel
Foucault, diskurz
a archeologie vědění
a moci

Subjekt a moc je svým způsobem shrnutí myšlení francouzského filozofa Michela Foucaulta (1926–1984), i když by v tomto případě šlo také mluvit o Foucaultově autorském doslovu k vlastnímu myšlení. Lze ho však číst i jako svého druhu úvod, tedy zpětně jím otevřít cestu k Foucaultově předchozím pracím – a i z toho důvodu byl do sborníku zařazen.

Foucaulta můžeme považovat za historika-filozofa, obzvláště pro jeho zájem o dějiny konceptů. Kořeny takového zkoumání lze spatřovat v díle Gastona Bachelarda, kdy jde ještě o koncepty zejména přírodovědné, v práci Bachelardova následovníka a Foucaultova učitele Georgese Canguilhema medicínské, v případě Foucaultových knih již obecně společenské, respektive společensko-vědní. Když se Michel Foucault na přelomu padesátých a šedesátých let věnuje fenoménu šílenství v osvícenecké a raně-moderní Evropě, začíná dle svých slov v „nulovém bodě“, kdy ještě nebylo pevně narýsováno rozlišení mezi rozumem a ne-rozumem, a sleduje křivku vypisující jasnou diferenci mezi nimi. Tato křivka je *diskurzivní*, týká se promluv, jakými se o šílenství (jako opaku či kraji rozumu) hovoří, a to zejména z odborných a tzv. učených pozic. Ty jsou delegovány a reglementovány z pozic primárně mocenských (král, stát, policie) a jsou v posledku i vzájemně udržovány.

Badatelské období, do něhož spadají *Dějiny šílenství* (1961) i *Zrození kliniky* (1964), bývá označováno jako *archeologické*, podle metody, kterou Foucault použil v podtitulu své práce *Slova a věci: archeologie humanitních věd* (1966) a blíže, metodologicky rozvedl v *Archeologii vědění* (1969). Zájem o diskurzy a specifický způsob jejich průzkumu setrvá i v následných pracích, ale bachelardovsko-canguilhemovská linka studia (vědeckých) konceptů právě ve *Slovech a věcech* a *Archeologii vědění* ústí ve zkoumání utváření dobové *epistémé* – pole, uvnitř kterého jsou určité věci myslitelné a jiné nemyslitelné. Kromě omezenosti té které epistémé, respektive omezenosti *myslitelnosti* (zde se projevuje epistémé jako širší pojetí ve stejné době rozvíjeného konceptu *vědeckého*

paradigmatu Thomase Kuhna – srov. doslov k textu Karla Poppera na s. 131 tohoto sborníku), plyne z Foucaultova textu ještě obecnější závěr: nesamozřejmost našich soudů o světě.³ Soudy, úsudky a, jak již bylo řečeno, *promluvy* o světě zkoumá Foucault svou archeologickou metodou, kdy sleduje stopy a původ dneška v momentech, kdy se dnešní pojetí světa utvářelo. Ačkoli vzápětí archeologii podřadí svému genealogickému projektu, bude stále z pozice historika zkoumat předpoklady dneška zejména na krajních, limitních pozicích subjektu (šílenství, medicína), potažmo těla (vězeňství a trestní systém, sexualita).

S tělem se příměji pojí rozvinutí Foucaultova zájmu o promluvy i do oblasti praxe, tedy nejen toho, jak se o člověku hovoří, ale jak se s jeho tělem v prostoru interakce mezi mocí a věděním (komplex *pouvoir/savoir*) nakládá. Širší genealogický pohled na promluvy, praxi, politiku a moc/vědění pak nehledá esence či stálice, nepoměřuje jedno k druhému či vůči všeplatné „pravdivosti“ – naopak záměrně ulpívá na povrchu věcí, konceptů a představ, sleduje jejich vývoj a vzájemné střety, ovšem bez univerzálního pojítka „obecných“ dějin (Foucault pléduje za *efektivní* historii v opozici k té obecné). I pravda či rozum jsou nakonec specifické režimy naší civilizace a jejich ustanovování lze sledovat stejně jako ustanovování jakýchkoli jiných konceptů. *Dohlížet a trestat* (1975) se pomocí detailní historické práce věnuje vývoji trestního systému v raně moderní Francii a exemplárně rozvíjí analýzu moci diskurzivní i na moc a nadvládu nad tělem, široce distribuovanou napříč společnostmi a nelokalizovatelnou do konkrétní instituce či institucí. Foucault vidí i tuto studii jako užitečnou pro porozumění současnosti: „O tom, že trestání obecně a vězení zejména vyzdvihují politickou technologii těla, mne patrně nepoučila ani tak minulost, jako spíš přítomnost. V průběhu posledních let se vězeňské vzpoury objevují takřka po celém světě. (...) Pro toho, kdo chce, je snadné vidět v tom jen zaslepené požadavky či podezřívát tyto vzpoury z ovlivnění cizími strategiemi. Ve skutečnosti šlo o vzpoury na rovině těla, proti samotné konstrukci vězení.“⁴

Metodologická a terminologická nestálost a při bližším čtení až přerývanost Foucaultova celkového díla, díky níž se vzpírá stručnému shrnutí, jsou zároveň dokladem jakéhosi přirozeného vývoje, jak se ukazuje i na tématu těla a moci nad ním. Po studii o trestních mechanismech začíná Foucault psát *Dějiny sexuality*, v jejichž prvním díle teprve poprvé zmiňuje a blížeji artikuluje širší představu bio-moci, tedy specifické technologie moci, zaměřené již ne na kontrolu a disciplinaci jednotlivce, jimž se věnoval v *Dohlížet a trestat*, ale na zvládání populace jako takové.

Všechny z letmo zmíněných pojmů (bio-moc, dalšími autory rozvíjená obecně do tématu biopolitiky; epistémé; moc/vědění) nacházejí své uplatnění v analýzách uspořádání moci: ať již té moci obecně státní a správní, moci distribuované vědeckým a „znalostním“ provozem, či moci vyjádřené i v oblasti reprezentací, tedy v umění (pro dějiny a myšlení o umění je obzvlášť inspirativní zejména Foucaultova analýza Velázquezových *Dvorních dam*⁵). Kritici dnešních způsobů technologizované kontroly a dohledu se často odvolávají na Foucaultem rozpracovaný obraz *panoptikonu* – původně návrhu věžeňské architektury, kde sama možnost být dohlížen vede k disciplinarizaci –, který Foucault metaforicky aplikoval na způsob, jakým si moderní společnosti sjednávají pořádek. Od Foucaulta se částečně odvozuje i celá bohatá a inspirativní oblast *archeologie médií*, zkoumající předpoklady, východiska i opuštěné cesty vedoucí k dnešním technickým médiím včetně filmu (srov. doslov k textu Friedricha Kittlera na s. 732 tohoto sborníku). Sociální pracovníci pak například přehodnocují a reflektují

3 — I v této otázce lze podobně jako u tématu epistémé a paradigmatu identifikovat obecně přijatelnější (snad protože méně radikální) pozici – totiž sociální konstruktivismus, zejména práci věnovanou sociologii vědění: Berger, Peter; Luckmann, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. Brno: CDK, 2001. Kuhnova *Struktura vědeckých revolucí*, v níž postuluje své *paradigma*, vyšla ostatně o pouhý rok později než Foucaultovy *Dějiny šílenství* (1961) a vročení Bergerovy a Luckmannovy publikace zase odpovídá *Slovům a věcem* (1966). Tuto obtížnost doby určitým způsobem uvažování lze považovat za drobné a mimoděčné potvrzení právě něčeho, jako je *paradigma* či *epistémé* – jisté věci se staly myslitelnými.

4 — Foucault, Michel. *Dohlížet a trestat*. Podlěsí: Dauphin, 2000, s. 65n.

5 — Jde o analýzu pohledů, zobrazení (a naopak ne-zobrazení) a s nimi spojených mocenských vztahů v úvodní kapitole *Slov a věcí*.

svá poslání i každodenní praxi konfrontování s konceptem *pastýřské moci* (tedy pečovatelské a paternalistické tendence církve i sociálního státu). Zde je třeba připomenout modalitu moci nejen jako vládnoucí a násilné praxe nad někým, ale i samotné možnosti, bytí s to něco s něčím činit, řečeno s Foucaultem moci *kapacitní*. Ta, jakkoli vždy nesamostatná a propletená do jiných – jak ji i v *Subjektu a moci* popisuje –, může alespoň částečně odčinit převládající obraz tohoto autora jako myslitele krajnosti. Na zhodnocení pak čekají i implikace Foucaultova myšlení pro náš individuální život, naši desubjektivizaci, vymanění se z potřeby někam patřit a mít tvář, kdy etiku nahradí *estetika existence* spojená se zavržením moci, již na sobě – v zájmu našeho ustanovování jakožto subjektů – vykonáváme sami.

-ms-

Doporučená četba:

- — Deleuze, Gilles. *Foucault*. Praha: Herrmann & synové, 1996.
- — Dreyfus, Herbert; Rabinow, Paul. *Michel Foucault – za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha: Herrmann a synové, 2010.
- — Foucault, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- — Chomsky, Noam; Foucault, Michel; Elders, Fons. *Člověk, moc a spravedlnost*. Praha: Intu, 2005.
- — Marcelli, Miroslav. *Michel Foucault alebo Stať sa iným*. Bratislava: Kalligram, 2005.

Janice A. Radwayová
———Jak ženy čtou
milostné romány:
interakce textu
a kontextu

Dnes jsou dobře známé jak statistiky, tak celá debata točící se kolem nich. Kanadské nakladatelství Harlequin Enterprises tvrdí, že v jediném roce 1979 samo prodalo po celém světě 168 milionů milostných románů.¹ Kromě něj vydává dnes nejméně dalších dvanáct nakladatelství, jež se zaměřují na paperbacky, od dvou až šesti romantických novel měsíčně, které jsou téměř všechny nenasytně hltány publikem, jehož složení a velikost ještě čekají na přesné určení.² Absence takových dat nicméně neodradila ani novináře, ani literární vědce od toho, aby nabídli komplexní, často rafinované interpretace smyslu charakteristického narativního vývoje v knihách tohoto žánru. Jakkoli se tito interpreti milostných románů ne vždy shodnou ohledně toho, jak příběh upevňuje tradiční představy o vztazích mezi ženami a muži, všichni souhlasí, že tyto příběhy udržují při životě patriarchální postoje a struktury. Podle kritiků tak činí tím, že kontinuálně tvrdí, že cesta ženy ke štěstí a naplnění musí být podniknuta ve společnosti starajícího se muže. Slovy Ann Snitowové milostné romány „upevňují převládající kulturní kód“ tím, že tvrdí, že „rozkoší jsou pro ženy muži“.³

Jistě nelze popřít bystrost interpretací, jako jsou ty, které rozvíjí Snitowová, Ann Douglasová a Tania Modleskiová.⁴ Jejich komplexnost činí věrohodným také jejich vedlejší, často implicitní tvrzení, že jimi navrhované interpretace zároveň podávají adekvátní vysvětlení mimořádné popularity daného žánru. Nicméně nedávná etnografická studie o skupině běžných čtenářek romantické literatury, soustředěných kolem jedné knihkupyně, jež je uznávána jak autory, tak editory jako „expertka“ v dané oblasti, naznačuje, že zmíněná vysvětlení výběru čtenářek a jejich motivací nejsou kompletní.⁵ Tyto vykladačky neberou v úvahu aktuální každodenní kontext, v jehož rámci ke čtení milostných románů dochází, a ignorují specifický výběr knih čtenářek milostných románů a jejich vlastní teorie, proč čtou – proto nejsou schopny odhalit, jakým způsobem může mít tato aktivita pozitivní funkci i navzdory tomu, že dané novely oslavují patriarchální instituce. Následkem toho také nejsou zmíněné interpretky schopny

pochopit, že některé současné milostné romány se ve skutečnosti snaží sladit měnicí se postoje kolem genderového chování s tradičnějšími sexuálními představami.

Jistou slabinu těchto interpretací jakožto způsobu *vysvětlení* chování čtenářek lze vysvětlit tím, že se zaměřují pouze na izolované texty. Zvětšení literárního textu přetrvává ve značné části praxe dnešní kritiky, jež stále čerpá svou sílu z poetiky hnutí nové kritiky a jeho tvrzení, že text jakožto více či méně dobře vyrobený artefakt obsahuje sadu významů, jež zkušený kritik dokáže adekvátně zformulovat.⁶ Interpretační čtení je pro tyto badatele zkoumající milostné romány neproblematickou aktivitou, protože rovněž předpokládají, že text má vnitřní sílu přinutit všechny spolupracující čtenáře k tomu, aby objevili jádro významu, které *tam* v knize nezpochybnitelně je. Navíc, protože jejich analýza probíhá za předpokladu, že objektivní realita literárního díla zůstává nezměněna navzdory rozdílům mezi jednotlivými čtenáři a pozorností, kterou věnují textu, mají tito kritici pochopitelně za to, že jejich vlastní čtení dané literární formy může stát jako vzor veškerých jeho adekvátních čtení. Konečně také předpokládají, že se jejich konkrétní čtení může

1 — Harlequin Enterprises Limited. *Annual Report* (ročenka), 1979, č. 5. Lze získat v kanceláři Harlequin Corporate, 220 Duncan Mill Road, Don Mills, Ontario, Canada M3B 3J5.

2 — Ačkoli Harlequin Enterprises, Fawcett Books (CBS Publications) a Silhouette Books (Simon & Schuster) provedly průzkumy trhu s ohledem na své potenciální publikum, ani jedna z těchto společností nezveřejnila žádné podrobné závěry svých analýz, pouze obecné informace. Pro podrobnější popis těchto tří studií viz následující články: o Harlequin Enterprises – Berman, Phyllis. They Call Us Illegitimate. *Forbes*, 6. března 1978, č. 121, s. 38. O studii Fawcett Books viz Maryles, Daisy. Fawcett Launches Romance Imprint with Brand Marketing Techniques. *Publishers Weekly*, 3. září 1979, č. 216, s. 69n. O Silhouette viz Kakutani, Michiko. New Romance Novels Are Just What Their Readers Ordered. *New York Times*, 11. srpna 1980, C13.

3 — Snitowová, Ann Barr. Mass Market Romances: Pornography for Women is Different. *Radical History Review*, jaro/léto 1979, č. 20, s. 150.

4 — Douglas, Ann. Soft-Porn Culture. *The New Republic*, 30. srpna 1980, s. 25–29. Modleski, Tania. The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances. *Signs*, jaro 1980, č. 5, s. 435–448.

5 — Kompletní závěry této studie jsou shrnuty a interpretovány v mé knize *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*.

6 — Pro diskusi o přetrvávajícím vlivu poetiky nové kritiky viz Tompkins, Jane P. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response. In: Tompkins, Jane P. (ed.). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, s. 201–226. Viz také Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

stát předmětem následné kulturní analýzy, jež si bude klást za cíl vysvětlit popularitu tohoto žánru a jeho přitažlivost pro čtenářské publikum. Nakonec vytvářejí svá vysvětlení pouze tím, že připíší touhu po onom specifickém smyslu, který odkryli, čtenářům samým.

Později se rozvinuly nové teorie literárního textu a procesu čtení, jejichž základní premisy však vyžadují, aby se změnila samotná obvyklá interpretační procedura. Jakkoli zde nemůžeme vykládat nesčíslné podoby teorií čtenáře a čtenářských odezev, jež jsou příliš rozdílné a složité na to, aby zde mohly být vylíčeny hlouběji, všechny uznávají, některé ve větší, jiné v menší míře, že čtenář je odpovědný za to, co vznikne z literárního textu.⁷ Přesto teoretici zkoumající čtenáře navzdory zájmu o to, jak je smysl *produkován*, nevěří, že by literární texty neměly vůbec žádný vliv na celkový smysl, který dané čtení nakonec produkuje. Mnozí spíše tvrdí, že literární smysl je výsledkem komplexní a v čase se rozvíjející interakce mezi fixní verbální strukturou a sociálně situovaným čtenářem a že čtenář chápe verbální strukturu skrze odkazy ke dříve osvojeným estetickým a kulturním kódům. Literární smysl pak není – slovy nejprominentnějšího teoretika zabývajícího se čtenáři, Stanleyho Fishe – „vlastností ani fixních a stabilních textů, ani svobodných a nezávislých čtenářů, ale interpretačních komunit, jež jsou odpovědné za formování čtenářských aktivit a za texty, které tyto aktivity produkují“.⁸

Důraz teorie čtenáře na čtenářovu konstitutivní moc a aktivitu jasně naznačuje, dokonce doslova vyžaduje, aby kulturní kritik, který se zajímá o „smysl“ určité formy a příčiny její popularity, nejprve zvážil, zdali není on sám součástí jiné interpretační komunity než čtenáři, kteří jsou v daném kontextu předmětem pozorování. Je-li tomu tak, může produkovat a hodnotit textový smysl zásadně odlišným způsobem od těch, jejichž chování chce vykládat. Žádný z raných badatelů zkoumajících milostné romány se nepokusil osvětlit specifičnost vlastní interpretační aktivity. Vzhledem k tomu, že ve výsledku nerozlišují mezi vlastním

čtením a čtením běžných čtenářek milostných románů, oddělili tento žánr od žen, které ve skutečnosti konstruují smysl romantických knih zevnitř specifického kontextu a na základě určité konstelace postojů a přesvědčení. Tento předpoklad nakonec vyústil do neúplného pochopení konkrétního ideologického vlivu této literární formy, neboť daní kritici a kritičky nebyli schopni úspěšně izolovat specifickou funkci četby milostných románů, jež je pro samotné čtenářky zásadně důležitá. Tím, že ignorovali jisté konkrétní aspekty každodenního kontextu čtenářek romancí, opominuli, že se výběr četby ženských čtenářek a konstrukce významu jejich oblíbených novel týká problémů a tužeb, které považují za charakteristické pro svůj život.

Abychom se měli na pozoru před neustále přítomným nebezpečím vytváření teorií o smyslu textu pro jisté publikum na základě performativního účinku textu samotného, který ovšem nikdo z dané skupiny ve skutečnosti takto nevnímá, musíme přesně prozkoumat, co celkový akt čtení milostných románů znamená pro ty ženy, které si tyto knihy kupují. Mají-li být milostné romány citovány jako důkaz evoluce či uchovávání kulturních představ o ženských rolích a instituci manželství, je nejprve nutné zjistit, jak na své počínání nahlíží samotné ženy, když čtou milostné romány, které se jim líbí. Obširnější kulturní analýza současného romantického čtiva může ukázat, jak dnešní čtenářky vykládají jednání hlavních postav, jaký význam a důležitost přiřkládají narativnímu rozuzlení a – což je možná nejdůležitější – jak tento akt opakovaného povzbuzování fantazie zapadá do každodenní rutiny jejich soukromých životů. Nepotřebujeme vědět, co romantický text objektivně znamená – ve skutečnosti

7 ——— Nedávno vyšly dva dobré sborníky esejí, které sledují současné dění v oblasti teorie čtenáře. Viz svazek, který editovala Tompkinsová, zmíněný v poznámce 6, a Suleiman, Susan; Crosman, Inge (eds.). *The Reader in the Text: Essays on Audience Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

8 ——— Fish, Stanley. *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, s. 322. Právě Fishovo dílo mě přesvědčilo o nutnosti zkoumat, co dělají skuteční čtenáři s texty, pokud je cílem analýzy objasnit, proč lidé čtou jisté druhy knih.

v tomto smyslu neznamená nikdy nic –, nýbrž jak je *událost* čtení textu interpretována ženami, jež se jí věnují.⁹

Interpretace kulturního významu milostných románů, kterou zde předkládáme, vychází ze série rozsáhlých rozhovorů v etnografickém duchu se skupinou notorických čtenářek milostných románů v převážně městském prostředí centrálního středozápadního státu, jež patří mezi dvacet nejlidnatějších v zemi.¹⁰ Svou hlavní informátorku a její zákaznice jsem objevila s pomocí zkušené editorky v nakladatelství Doubleday, se kterou jsem dělala rozhovor o vydávání milostných románů. Sally Arteserosová se zmínila o zaměstnankyni knihkupectví, jež si vybudovala pravidelnou klientelu kolem padesáti až sedmdesáti pěti čtenářek milostných románů, jež se spoléhají na její tipy, které romantické novely stojí za to a kterým se raději vyhnout. Když jsem Dot Evansové, jak jí odteď budu říkat, napsala, abych se dotázala, zda s ní mohu udělat rozhovor o tom, jak vykládá, kategorizuje a hodnotí romantickou literaturu, ještě jsem nevěděla, že začala vydávat zpravodaj, který měl pomoci knihkupectvím radit zákazníkům ohledně kvality milostných románů, jež se každý měsíc objevovaly na trhu. Od té doby má na tento zpravodaj copyright a zahrнула jej do svých podnikatelských aktivit. Dot je ve své poradenské činnosti u stálých zákaznic pobočky známého obchodního řetězce tak úspěšná, že i centrála tohoto významného řetězce občas spoléhá na její předpověď prodeje, aby dokázala správně odhadnout distribuci milostných románů v celém systému. Její úspěch k ní rovněž přivedl pozornost editorů a spisovatelů, pro které nyní čte rukopisy a korektury.

Mé znalosti o Dot a jejích čtenářkách vychází ze zhruba šedesáti hodin rozhovorů vedených v červnu 1980 a únoru 1981. S Dot jsem obšírně hovořila o milostných románech, o čtení a její poradní činnosti a zároveň jsem pozorovala její komunikaci se zákaznicí v knihkupectví. Rovněž jsem vedla skupinové i individuální rozhovory se šestnácti z jejích pravidelných zákaznic a dvaadvaceti z nich mi vyplnily dlouhý dotazník. Jakkoli nejde

o reprezentativní vzorek všech žen, které čtou milostné romány, zdá se, že jde o segment, který se demograficky podobá onomu rozsáhlejšímu vzorku publika, jenž byl již do určité míry zmapován několika poněkud tajnůstkářskými nakladatelstvími.

Dorothy Evansová žije a pracuje v obci Smithton, stejně jako většina jejích pravidelných zákaznic. Toto město s přibližně 112 tisíci obyvateli se nachází osm kilometrů východně od druhého největšího města státu, v metropolitní oblasti s celkovou populací přes jeden milion. Dot bylo v době mého průzkumu čtyřicet osm let, byla manželkou instalatéra a matkou tří dětí, kterým bylo už kolem dvaceti let. Dot je nesmírně bystrá a pohotová a – jakkoli se neprohlašuje za feministku – má o ženách určité názory, které by mohly být označeny za feministické. I když nepracovala mimo domov, když měla malé děti, a nemyslí si, že žena potřebuje kariéru, aby dosáhla naplnění, domnívá se, že ženy by měly mít příležitost pracovat a dostávat stejný plat jako muži. Dot je také přesvědčena, že by ženy měly mít právo na potrat, jakkoli připouští, že její vlastní hluboké náboženské přesvědčení by jí samotné bránilo v tom, aby se pro něj rozhodla. Dodatek o rovných právech žen k americké ústavě ji nijak nepopuzuje a dokáže dlouho a výřečně konverzovat o utlačování

9 — Vnímavost vůči způsobu, jak skuteční čtenáři rozumí svým knihám a svým čtenářským aktivitám, neznamená, že už není zapotřebí další kritické zkoumání a interpretace potenciálních nevědomých reakcí na dané texty. Nemyslím si, že adekvátní kulturní analýza by se měla zastavit u výkladu čtenářova vědomého chování. Důkladná pozornost vůči vědomým reakcím může dospět k důkladnějšímu popisu textů, na něž ženy ve skutečnosti vědomě a nevědomě reagují. Má-li kritik takovýto popis k dispozici, může ho podrobit další analýze ve snaze rozlišit způsoby, jimiž může text-jak-je-čtený oslovovat nevědomé potřeby, touhy a přání, o nichž má kritik důvod předpokládat, že je čtenářky zakoušejí. Tato procedura je lehce odlišná od postupu antropologa, jehož cílem není pouhý popis a vysvětlení lidského chování, ale zároveň porozumění tomuto chování. Jak to vyjádřil Clifford Geertz, popisy kulturního chování „musí být podány z hlediska významů, které podle naší představy Berbeři, Židé či Francouzi přikládají tomu, co prožívají, z hlediska formulací, pomocí kterých definují to, co se jim děje“. Můžeme dodat, že popisy čtení milostných románů by neměly být jiné. Viz Geertz, Clifford. Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Cultures. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic, 1973, s. 14. Česky: Geertz, Clifford. Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury. In: Týž. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Přeložili Hana Červinková a Václav Hubinger. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000, s. 25.

10 — Všechny informace ohledně dané obce byly převzaty z U. S. Census of the Population. *Characteristics of the Population*. U. S. Department of Commerce, Social and Economic Statistics Administration, Bureau of the Census, květen 1972. Některé statistiky jsem zaokrouhlila, abych skryla identitu daného města.

žen, jež trpěly v područí mužů. Navzdory vlastním názorům však bezvýhradně věří v hodnotu skutečné romace a neustále má požitek z toho, když znovu a znovu čte, že ženy dokážou najít muže, kteří je milují tak, jak si to ony přejí. I když je většina jejich pravidelných zákaznic konzervativnější než Dot v tom smyslu, že neobhajují politická opatření, jež by odčinila pocity křivdy z minulosti, jsou si tyto čtenářky milostných románů dobře vědomy, že muži se obvykle považují za nadřazenější ženám a následkem toho ženy zneužívají.

Obecně řečeno jsou Dotiny zákaznice vdané matky střední třídy s minimálně středoškolským vzděláním.¹¹ Více než 60 procentům žen bylo v době mého průzkumu mezi dvaceti pěti a čtyřiceti pěti let, což je fakt, který přesně kopíruje zjištění Harlequin Enterprises, že většina jejich čtenářek má mezi dvaceti pěti a čtyřiceti pěti lety.¹² Nakladatelství Silhouette Books také nedávno oznámilo, že 65 procent trhu s milostnými romány tvoří zákaznice pod čtyřicet let.¹³ Přesně 50 procent smithtonských žen má maturitu a 32 procent ukončilo nějaké vysokoškolské studium. To znovu naznačuje, že daný dotazovaný vzorek je celkem reprezentativní, neboť Silhouette Books rovněž udává, že 45 procent zákaznic na trhu s milostnými romány chodilo na nějakou vysokou školu. Pracovní poměr a rodinný příjem Dotiných zákaznic také kopíruje čtenářskou skupinu zmapovanou vydavatelstvími. Čtyřicet dva procent smithtonských žen například pracuje na částečný úvazek mimo svůj domov. Harlequin Enterprises tvrdí, že 49 procent jejich čtenářek má podobný pracovní poměr. Smithtonské ženy udávají mírně vyšší příjmy, než je průměr čtenářek Harlequinu (43 procent smithtonských žen má roční příjem mezi 15 000 a 24 999 dolary, 33 procent má příjem mezi 25 000 a 49 999 dolary – průměrný příjem čtenářky Harlequin Enterprises je mezi 15 000 a 20 000), ale rozdíl není dostatečný k tomu, aby mohl změnit celkový sociologický status skupiny.

V jednom ohledu jsou však Dot a její zákaznice neobvyklé, jakkoli je to těžké tvrdit s jistotou, protože k tomu, bohužel,

chybí podpůrná data z jiných zdrojů. I když téměř 70 procent žen tvrdí, že čte jiné knihy než milostné romány, 37 procent čtenářek udává, že každý týden přečte pět až devět milostných románů. I když více než polovina z nich čte ve skutečnosti méně (mezi jedním až čtyřmi milostnými romány týdně), když se převedou

11 — Tabulka 1: Vybraná demografická data čtenářky Dorothy Evansové

kategorie	odpovědi	počet	%
věk	(42) méně než 25	2	5
	25–44	26	62
	45–54	12	28
	55 a starší	2	5
manželský stav	(40) svobodná	3	8
	vdaná	33	82
	vdova / žijící odděleně	4	10
děti	(40) ano	35	88
	bezdětná	4	12
věk při svatbě	průměr: 19,9 medián: 19,2		
úroveň dosaženého vzdělání	(40) ukončená střední škola	21	53
	1–3 roky vysoké školy	10	25
	vysokoškolský titul	8	20
	(40) plný/částečný úvazek	18	45
pracovní poměr	mateřská nebo domácí péče	17	43
	(38) \$ 14 999 a méně	2	5
rodinný příjem	15 000–24 999	18	47
	25 000–49 999	14	37
	50 000+	4	11
	(40) jednou/vícekrát týdně	15	38
docházení do kostela	jednou až třikrát v měsíci	8	20
	několikrát za rok	9	22
	ani jednou za dva roky	8	20

Poznámka: (40) značí počet odpovědí v dané kategorii dotazu. Maximální počet odpovědí na kategorii je 42. Procenta jsou zaokrouhlena na nejbližší celé číslo.

12 — Citováno Barbarou Brotmanovou – Brotman, Barbara. Ah, Romance! Harlequin has an Affair for Its Readers. *Chicago Tribune*, 2. června 1980. Všechny ostatní detaily o harlequinských čtenářkách byly převzaty z tohoto článku. Podobnou informaci dal Harlequin rovněž Margaret Jensenové, jejíž disertace *Women and Romantic Fiction: A Case Study of Harlequin Enterprises, Romances, and Readers* (Ph.D. disertace, Hamilton, Ontario: McMaster University, 1980) je jedinou další studií, o níž vím, která se pokouší zkoumat čtenářky milostných románů. Protože se Jensenová vyrovnávala se stejnými problémy při pokusech o shromáždění reprezentativního vzorku, spoléhala na rozhovory s náhodně zvolenými čtenáři v antikvariátu. Podobnost jejích nálezů se zjištěními v mé studii poukazuje na skutečnost, že nedostatek statistické reprezentativnosti v případě skutečných čtenářů nutně nezabraňuje aplikaci postojů a názorů těchto čtenářů obecněji na větší část publika romantické fikce.

13 — Viz Brotman, B., *cit. 12 / op. cit.* Všechny ostatní detaily ohledně čtenářů Silhouette Books byly čerpány z článku Brotmanové. Podobnost smithtonských čtenářek s ostatními segmenty publika romantické literatury je dále hlouběji probírána v mé knize. Nicméně jediná další studie k dispozici, jež zahrnuje statistiky, je *The Romantic Novel: A Survey of Reading Habits* (Londýn: Mills & Boon, 1969) od Petera H. Manna, jež naznačuje, že britské publikum takové literatury v minulosti zahrnovalo více starších žen a rovněž více mladých svobodných čtenářek, než je přítomno v mém vzorku. Mannův průzkum však vyvolává nedůvěru, protože byl sponzorován společností, která tyto novely prodává, a protože jeho závěry jsou prezentovány ve velmi polemické podobě. Pro analýzu Mannova díla viz Jensen, M., *cit. 12 / op. cit.*, s. 389–392.

tato čísla na měsíční souhrny, ukazuje se, že polovina smithtonských žen čte mezi čtyřmi až šestnácti milostnými romány měsíčně, zatímco 40 procent jich čte více než dvacet. Tato konkrétní skupina je zjevně romantickou literaturou posedlá. Poslední celostátní průzkum amerických čtenářů knih a jejich zvyků odhalil, že čtenáři romantické literatury čtou více knih ve své kategorii než čtenáři v rámci jiných kategorií, ale tito čtenáři zjevně čtou podstatně méně než smithtonská skupina. Yankelovich, Skelly a White ve své studii z roku 1978 zjistili, že 21 procent celkové čtenářské veřejnosti přečetlo za posledních šest měsíců alespoň jeden gotický román nebo nějaký milostný román.¹⁴ Průměrný počet romantických novel, které tato skupina přečetla za posledních šest měsíců, byl pouze devět. Proto, jakkoli bývají čtenářky milostných románů vracejícími se zákaznicemi, zjevně nečtou tak konzistentně a pravidelně jako Dot a její skupina. V životě smithtonských žen hrají milostné romány bezpochyby mnohem závažnější roli než u ostatních příležitostných čtenářek romantické literatury. Nicméně se zdá, že i skupina příležitostných čtenářek vykazuje zřetelnou touhu po fantazii, kterou tyto knihy nabízejí, ne-li závislost na ní.

Když byly smithtonské ženy dotázány, proč čtou milostné romány, v drtivé většině uvedly jako důvod únik nebo relaxaci. Slovo „únik“ používají ovšem jak v doslovném, tak přeneseném významu. Na jedné straně si svých milostných románů velice cení, protože je jejich čtení doslova unáší pryč od bezprostředně přítomného okolí. Protože musí věnovat pozornost slovům na stránce, aby mohly spoluvytvářet smysl daných příběhů, zjišťují, že jejich pozornost je tím odkláněna od starostí, které je trápí v reálném životě. Jedna žena triumfálním hlasem poznamenala: „Moje tělo může být v téže místnosti, ale já tam nejsem!“ Ona i její kolegyně čtenářky považují čtení milostných románů za legitimní cestu k odmítnutí přítomné reality, která je občas příliš tíživá na to, aby se dala snést. Tento specifický prostředek úniku je pro tyto ženy lepší než sledování televize, protože kulturní

hodnota spojená s knihami jim umožňuje překonat vinu, kterou cítí za to, že se vyhýbají svým odpovědnostem. Věří, že čtení jakéhokoli druhu je ze své podstaty vzděláváním.¹⁵ A v souladu s tím proto tvrdí, že čtou také proto, aby se vzdělávaly.¹⁶

Na druhé straně jsou smithtonské čtenářky vcelku ochotny uznat, že ty milostné romány, které poutají jejich pozornost, jsou sotva více než fantazie nebo pohádky, které vždy končí dobře. Ochotně připouštějí, že postavy a události, na něž narážejí na stránkách typických milostných románů, se nepodobají lidem a událostem, s nimiž se setkávají v každodenním životě. Na základě následujících komentářů, které jsem získala v reakci na otázku, co milostné romány „dělají“ lépe než ostatní novely a romány, které jsou dnes k dispozici, lze usoudit, že je to právě ona nereálná, fantastická forma příběhu, jež činí jejich doslovný únik ještě úplnější a více potěšující. Ačkoli jde jen o několik odpovědí na nepřímou otázku, reprezentují obecný postoj dané skupiny.

Milostné romány udržují můj zájem a nezanechávají mě po jejich přečtení v depresi nebo viset ve vzduchu, jak to dnes dělá většina moderních knih. Milostné romány ve mně

14 — Yankelovich, Skelly a White, Inc. *The 1978 Consumer Research Study on Reading and Bookpurchasing*, připravená pro Book Industry Study Group, říjen 1978, s. 122. Bohužel je nemožné ze závěrů studie Yankeloviche určit, jaké procento ze skupiny čtenářek milostných románů dosáhlo podobného čísla přečtených knih, jako mají smithtonské ženy. Daná čísla nejsou srovnatelná také proto, že tazatelé rozlišovali mezi gotickými a milostnými romány na jedné straně a historickými romány na straně druhé. Ve skutečnosti může být průměr devíti nízký, protože některé z pravidelných „historických“ čtenářek mohly být čtenářkami milostných románů.

15 — Smithtonské čtenářky nejsou náruživými televizními divačkami. Deset žen například tvrdilo, že sledují televizi méně než tři hodiny týdně. Čtrnáct uvádělo, že ji sledují od čtyř do sedmi hodin týdně, zatímco jedenáct uvádělo osm až čtrnáct hodin týdně. Jen čtyři prohlásily, že sledují televizi v průměru patnáct až dvacet hodin týdně, zatímco jen jedna připustila, že televizi sleduje dvacet jedna a více hodin týdně. Když byly dotázány, jak často sledují mýdlové opery, dvacet čtyři smithtonských žen zadrželo „nikdy“, pět zvolilo „zřídka“, sedm „někdy“ a čtyři „často“. Dvě na tuto otázku odmítly odpovědět.

16 — Konstantní důraz smithtonských čtenářek na vzdělávací hodnotu milostných románů byl jedním z nejzajímavějších aspektů našich konverzací a třetí kapitola mé knihy *Reading the Romance* to probírá do hloubky. Vzhledem k tomu, že se jich tázala vysokoškolská profesorka, může být jejich zmínka o instruktážní hodnotě milostných románů formou sebe-ospravedlnění, ženy nicméně také poskytly bohaté důkazy, že se skutečně učí a pamatují si fakta o zeměpisu, historických zvycích a oblečení z knih, které čtou. Mohu ještě dodat, že jejich důraz na tento aspekt jejich čtení se zdá prozrazovat hlubokou zvědavost a touhu znát více faktů o vzrušujícím světě za jejich vlastními prahy.

při čtení vyvolávají dobrý pocit, když se mohu identifikovat s hrdinkami.

Obvykle čtu knihy, jež se liší od mého běžného života. Proto je čtu. Noviny a podobné čtivo považuji za nudné, protože jediné, co tam čtete, jsou smutné zprávy. Těch můžu mít dostatek v televizi. Mám ráda příběhy, které vaši mysl oprostí od každodenních starostí.

Jsou jiné než běžný život.

Každý je pořád pod obrovským tlakem. Proto se jim líbí knihy, které jim umožní uniknout.

Protože je to únik a my můžeme snít. A předstírat, že je to náš život.

Umožňují mi uniknout na pár hodin denně pryč z krutého světa.

Je to způsob úniku od každodenního života.

Vždycky vypadají jako únik a nakonec se ukážou být životem, který byste chtěli žít.

Čtu je ráda, protože mi poskytují malou dovolenou od každodenního života a zajímavý a zábavný způsob, jak trávit čas.

Těchto pár komentářů prozrazuje jistý smutek, který sdílí mnohé smithtonské ženy, protože jim život nedal vše, co od něj očekávaly. Za jejich zdánlivě jednoduchým výrazem potřeby věřit v pohádky číhá hluboko usazený pocit zrady. Jakkoli většina z nich tyto komentáře dále nerozvedla, mnoho čtenářek v rozhovorech vysvětlovalo, že se navzdory svým zklamáním cítí osvěženy a posíleny

svou nepřímou účastí ve fantazijním vztahu, kde se hrdince dostává takové lásky, jakou by si nejvíce přály ony samy.

Tato koncepce čtení milostných románů jakožto úniku, jenž je jak doslovný, tak obrazný, naznačuje touhu po útěku z určité situace v reálném světě, která je buď tíživá, nebo zdrcující, stejně jako touhu po metaforickém útěku do jiného, mnohem více žádoucího univerza, kde se událostem dostává šťastného rozuzlení. Smithtonské ženy, jež se nestydí přiznat, že si rády dopřávají dočasný únik, jsou také překvapivě upřímné ohledně okolností, které vyvolávají tuto jejich touhu. Když jsou tázány, od čeho unikají, neustále zmiňují „tlaky“ a „napětí“, jež zakoušejí jako ženy nebo matky. Ačkoli žádná z těchto žen nedokáže citovat objemnou feministickou literaturu o psychologické dani, již si žádají neustálé nároky, aby fyzicky a citově opečovávaly ostatní, jsou nicméně velmi výřečné, když popisují, jak vyčerpávají a nevděčné dokážou být jejich povinnosti.¹⁷ Když byla Dot poprvé tázána, proč mají ženy tendence unikat, odvětila na to bez jediného zastavení a výdechu toto:

Jako matka je musím vodit k zubaři, musím je vozit do bazénu, musím je vozit na twirling. Musím běhat do školy, protože si zapoměly svačinu. Chápete? Takhle to skutečně probíhá. A vy to musíte dělat. Rozhodně jim nechcete nic upírat, o to opravdu nejde. Ale pak vejde můj manžel a řekne: „Tak co jsi dneska dělala?“ Něco ve smyslu: „Tak mi pověz, jak jsi strávila posledních osm hodin, protože já jsem pracoval.“ Sama jsem se nakonec dostala do bodu, kdy jsem odpověděla: „No, přečetla jsem čtyři knihy, vyprala jsem, připravila jídlo, ustlala a uklidila celý dům.“ A začala jsem se bránit ve stylu: „Tak co tomu všemu říkáš? A proč

17 ——— Více informací o postojích žen k práci v domácnosti a jejich povinnostem jakožto rodinných poradkyň viz Oakley, Anne. *The Sociology of Housework*. New York: Pantheon, 1975; a *Women's Work: The Housewife, Past and Present*. New York: Pantheon, 1975. Také Komorowski, Mirra. *Blue Collar Marriage*. New York: Vintage, 1967; a Lopata Znaniecki, Helena. *Occupation: Housewife*. New York: Oxford University Press, 1971.

ti to mám vykládat, když já se tě rozhodně neptám, co jsi postupně dělal za posledních osm hodin?“

Jejich manželé to ale skutečně dělají. Porovnávali jsme svoje zkušenosti. Přijdou domů a hned nastoupí ve stylu: „Takže, já jsem celý den vydělával na živobytí. A teď mi řekni, co jsi celou dobu dělala ty?“ A vy začnete mít pocit: „Proč mě, sakra, vyslýchá?“

Čtení milostných románů, jak to podává Dot, přináší dočasnou „deklaraci nezávislosti“ na sociálních rolích manželky a matky. Tím, že umístí mezi sebe a svou rodinu překážku v podobě knihy, si tyto ženy jsou schopny najít speciální prostor a čas pro sebe samotné. V důsledku toho si na okamžik dovolí opustit postoj naprostého sebezapření v zájmu rodinného blaha, o němž si svědomitě vštípily, že jde o náležitý postoj dobré manželky a matky. Čtení milostných románů je na jednu stranu potvrzením hluboce pocíťovaných psychologických potřeb a zároveň způsobem, jak tyto potřeby uspokojit. Tyto potřeby vznikají jednoduše řečeno proto, že žádný jiný člen rodiny v té podobě, jak je v současnosti ustanovena v naší stále ještě patriarchální společnosti, na sebe doposud nevzal afektivní a emocionální funkci, kterou plní role manželky a matky. Od ní se očekává, i přesto, že je vyčerpaná snahou pečovat o ostatní, že se dokáže sama zregenerovat a bude sama sobě oporou. Jak to podává jedna z Dotiných zákaznic: „Pořád musíte být Mary Poppinsová. Nesmíte být smutná, nesmíte se zlobit, musíte v sobě neustále všechno dusit.“

Nancy Chodorowová nedávno probírala strukturální zvláštnosti moderní rodiny a jejich dopad na emocionální život žen ve své vlivné knize *The Reproduction of Mothering (Reprodukce mateřství)*¹⁸, jež je komplexní reformulací freudovské teorie o vývoji ženské osobnosti. Chodorowová tvrdí, že ženy často zakoušejí touhu po intenzivní afektivní péči a vztazích až do dospělosti v důsledku dřívějšího nevyřešeného odloučení od svých primárních opatrovatelek. Autorka argumentuje, že je vysoce

výmluvné, že v patriarchální společnosti plní role opatrovatele téměř nevyhnutelně žena. Vnímaná podobnost mezi matkou a dcerou mezi nimi vytváří neobvykle intimní spojení, které dceři později mimořádně ztěžuje schopnost vybudovat si vlastní autonomii a nezávislost. Chodorowová na druhou stranu tvrdí, že protože muži jsou také vychováváni ženami, mají tendence se ještě více separovat od svých matek tím, že potlačují vlastní emo- cionalitu a něhu, jež si spojují s matkami a ženskostí. Autorka dochází k závěru, že výsledná asymetrie v lidských povahách vede k situaci, v níž muži typicky nemohou naplňovat veškeré ženské emocionální potřeby. V důsledku toho se ženy uchylují k mateřství jakožto způsobu, jak zprostředkovaně obnovit ztracené vztahy a intenzitu.

Mé informace o Dot Evansové a jejích zákaznicích nazna- čují, že zprostředkovaná radost, kterou žena získává skrze péči o druhé, nemusí být naprosto uspokojující, protože samotný akt péče o druhé zároveň na ženu klade obrovské nároky, a může tak umenšit její sebevědomí. V tom případě se může uchýlit ke čtení milostných románů ve snaze vybudovat si fantazijní svět, kde na ni čeká, podobně jako na hrdinku, muž, který jí potvrdí, že je výjimečná a jedinečná.

Hodnota milostného románu může mít souvislost s tím, že pro ženy je obzvláště složité oddat se regenerační zkušenosti niterné regrese k infantilnímu stavu, kdy se o „já“ perfektně postarají druzí. Tato regrese je tak obtížná proto, že ženám bylo vštěpováno, že muži musí být jejich jedinými zdroji rozkoše. Ačkoli muži z biologického hlediska nepostrádají nic, kvůli čemu by tato rozkoš musela zůstat nedosažená, jak nám ukazují teorie Chodorowové, jejich genderová role a socializace v rámci patriarchální rodiny tradičně potlačují ty rysy, jež jim umožňují

18 — Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978. Chtěla bych poděkovat Sharon O'Brienové za to, že mě poprvé upozornila na dílo Chodorowové a za ty nespočetné diskuse, při nichž jsme debatovaly o přednostech její teorie a její aplikovatelnosti na životy žen, včetně nás samotných.

o ženy takto pečovat. Protože jsou vychováni, aby byli agresivní, soutěživí, soběstační a neemocionální, je pro muže trvalá pozornost k emocionálním potřebám ostatních něčím neznámým a obtížným. I když se smithtonské ženy zmiňovaly jen sporadicky o schopnostech svých manželů postarat se o ně tak, jak by si přály, tak když komentovaly své oblíbené romantické hrdiny, dávaly jasně najevo, že pociťují rozkoš z představ jich samotných v něžné péči a pod starostlivou ochranou fiktivní postavy, která se nevyhnutelně ukazuje jako ohromujícím způsobem mužná a zároveň vykazuje neobvyklé pečovatelské rysy.¹⁹

Téma rozkoše se v diskusích se smithtonskými ženami stále vracelo. Opakovaně zdůrazňovaly, že když čtou milostné romány, cítí se šťastné a spokojené. Několik z nich poznamenalo, že si obzvláště vychutnávají okamžiky, kdy jsou samy doma a mohou relaxovat v horké vaně nebo v oblíbeném křesle s dobrou knihou. Jiné přiznaly, že si nejraději čtou ve vyhřáté posteli pozdě večer a v noci. Jejich asociativní spojování milostných románů se spokojeností, rozkoší a příjemnými pocity není zjevně nijak výjimečné, neboť když si nakladatelství Fawcett Books nechalo provést průzkum trhu, zjistilo, že když mají čtenářky milostných románů přiblížit situaci ženy čtoucí milostný román, nevyhnutelně popisují někoho, kdo je excesivně šťastný.²⁰

Trvání smithtonské skupiny na tom, že se čtenářky obracejí k romancím proto, že jim tyto novely dávají naději, poskytují rozkoš a vyvolávají v nich spokojenost, s sebou nese nevyhnutelnou otázku, které aspekty samotného romantického vyprávění by mohly podobné pocity vyvolávat. Dále, jak máme vysvětlit zjevný rozpor mezi čtenářským důrazem na rozkoš a naději, jichž dosáhne zprostředkovaně skrze oceňování péče něžného hrdiny, a postřehy dřívějších kritiků milostných románů, že v těchto knihách převládají muži, kteří – přinejmenším dočasně – zneužívají ženy, které údajně milují, a ubližují jim? Rozpor vzniká z velké části proto, že tyto dvě skupiny nečtou pomocí stejných interpretačních strategií a nečtou a nekomentují stejné knihy. Textové

analýzy poskytnuté Douglasovou, Modleskiovou a Snitowovou jsou založeny na obecném přesvědčení, že vzhledem k tomu, že milostné romány jsou konvenční a v podstatě tedy identické, analýza náhodně vybraných vzorků odkryje smysl, který bez výjimky zprostředkovávají všechny příklady daného žánru. Tato metodologická procedura je založena na dalším předpokladu, že čtenáři určitých kategorií knih sami nevnímají variace uvnitř svého žánru, ani si své knihy nevybírají nějakým zásadně odlišným způsobem od náhodného výběru analytika.

Smithtonské čtenářky ve skutečnosti nevěří, že by knihy byly identické, ani se jim nutně nelíbí všechny milostné romány, které čtou. Vypracovaly si komplexní schopnost rozlišovat mezi „dobrymi“ a „špatnými“ milostnými romány a v souladu s tím experimentovaly s rozličnými technikami, o nichž doufaly, že jim pomohou rozpoznat špatné milostné romány ještě předtím, než za knihu, která by je jen urážela, zaplatí. Některé se snažily dekodovat názvy a propagační obálky tak, že hledaly klíčová slova, která jim sloužila jako vodítka k celkovému tónu knihy. Jiné odmítly kupovat milostné romány od autorů, které neznaly. Některé si přečetly několik stran *včetně konce*, než si knihu koupily. V současné době je nicméně většina lidí ze smithtonské skupiny „osvobozena“ od potřeby spoléhat na tyto nepřesné předpovědi, neboť Dot Evansová sdílí své vjemy a hodnocení v rámci dané kategorie knih a může je upozornit na neobvykle úspěšné romantické fantazie a pomoci jim vyhnout se tomu, čemu říkají „nechutné perverze“.

Když se zkombinují komentáře smithtonských čtenářek o dobrých a špatných milostných románech se závěry, které

19 — Poté, co jsem rozvedla svou argumentaci, že smithtonské ženy vyhledávají ideální milostné romány, které obecně zobrazují něžnou péči o hrdinky, jsem objevila knihu od Beatrice Faustové *Women, Sex, and Pornography: A Controversial Study* (New York: Macmillan, 1981), v níž Faustová poukazuje na fakt, že jisté druhy historických milostných románů mají tendence portrétovat své hrdiny jako maskulinní, ale emocionálně expresivní. Jakkoli si myslím, že celková argumentace Faustové má spoustu problémů, mezi něž v neposlední řadě patří silné spoléhání na hormonální rozdíly, aby vysvětlila rozdíly mezi mužskými a ženskými sexuálními preferencemi, souhlasím, že některé ženy upřednostňují detailní popis romantické lásky a něžnosti před důkladnými anatomickými vyobrazeními typickými pro mužskou pornografii.

20 — Maryles, D., *cit. 2 / op. cit.*, s. 69.

vyplývají z analýzy dvaceti jejich oblíbených knih a stejného počtu těch, které klasifikují jakožto obzvlášť nevhodné, vyvstane před námi poučný obrázek o fantazii, která pohání čtení milostných románů.²¹ V první řadě Dot a její čtenářky netolerují žádný příběh, v němž je hrdinka vážně zneužívána muži. Obzvláště mnohočetná znásilnění považují za velmi rozrušující a odmítají knihy, v nichž se žena na posledních čtyřech stránkách zoufale zamiluje do muže, který jí doposud brutálně ubližoval. Smithtonské ženy uráží také explicitní sexuální popis a vehementně odmítají díla autorek jako Rosemary Rogersová nebo Judith Krantzová, jež se zabývají tím, co samy nazývají „perverzemi“ a „promiskuitou“. Rovněž nemají rády milostné romány, které otevřeně zachovávají dvojí standard a ospravedlňují pletky hrdiny s několika ženami současně. Zastávají prostě princip, jak to okomentovala jedna ze čtenářek, „jedna žena – jeden muž“. Také se zdá, že mají averzi k detailnímu popisu mužských genitálií, naopak však mají rády popisy hrdinova citového vzrušení z neodolatelné touhy po hrdince. Jejich preference potvrzují argumentaci Beatrice Faustové v knize *Women, Sex and Pornography*, že ženy nezajímá vizuální vyobrazení mužské pornografie, ale upřednostňují obsah orientovaný na průběh vztahu, v jehož rámci je detailně vylíčen vývoj hlubokého emocionálního propojení mezi dvěma jedinci.²²

Podle Dot a jejích zákaznic závisí kvalita *ideální* romantické fantazie přímo na postavě hrdinky a na způsobu, jak s ní zachází hrdina. Děj se samozřejmě musí soustředit na sérii překážek postavených do cesty finálnímu vyznání lásky mezi dvěma hlavními postavami. Dobrý milostný román nicméně pojednává o neobyčejně bystré a odhodlané ženě a muži, který je extrémně mužný a zároveň je schopný dosáhnout neobyčejné empatie a něhy. Ačkoli mívají smithtonské čtenářky požitky z oblíbeného sledu nedorozumění a chyb, jež hlavní hrdinku nevyhnutelně přivedou k přesvědčení, že jí chce hlavní hrdina ublížit, upřednostňují příběhy, které kombinují decentnější verzi tohoto

pokračujícího antagonismu s výhledem na postupně se rozvíjející lásku. Nejvíce si přejí zakoušet onen pomalý proces, v němž se dva lidé seznamují, objevují své slabosti, lámou si hlavu nad emocemi toho druhého a nakonec „objeví“, že je ten druhý miluje.

Když jsem prováděla analýzu zápletek dvaceti milostných románů, které smithtonské čtenářky označily za „ideální“, ohromily mě pozoruhodné podobnosti v jejich narativní struktuře. Všechny těchto dvacet milostných románů má velice striktně vybudovanou strukturu kolem vyvíjejícího se vztahu mezi svobodným párem, složeným z krásné, vzdorovité a sexuálně nezralé ženy a zachmuřeného pohledného muže, který je navíc nezvykle schopný projevovat jemná, něžná gesta. Ačkoli se v těchto milostných románech objevují i negativní postavy, žádná z ideálních novel nenechává hrdinu nebo hrdinku zaplést se

21 — Deset z dvaceti knih ve vzorku ideálního milostného románu bylo převzato z odpovědí smithtonské skupiny na žádost, aby respondentky vyjmenovaly tři své oblíbené milostné romány a jejich autory. Následující knihy získaly nejvyšší počet individuálních citací: *The Flame and the Flower* (1972), *Shanna* (1977), *The Wolf and the Dove* (1974) a *Ashes in the Wind* (1979), všechny od Kathleen Woodiwissové; *The Proud Breed* (1978) Celeste De Blasisové; *Moonstruck Madness* (1977) Laurie McBainové; *Visions of the Damned* (1979) Jacqueline Martenové; *Fires of Winter* (1980) Joanny Lindseyové a *Ride the Thunder* (1980) Janet Daileyové. Také jsem přidala *Summer of the Dragon* (1979) Elizabeth Petersové, protože je často citována jako oblíbená autorka, ačkoli ani jedna z jejích knih nebyla specificky vybrána.

— Tři další tituly byly přidány, protože každý z nich byl dobrovolně zmíněn v ústních rozhovorech více než pětkrát. Mezi ně patří *The Black Lion* (1980) Jude Deverauxové, *The Fulfillment* (1980) LaVyrle Spencerové a *The Diplomatic Lover* (1971) Elsie Leeové. Protože Dot dávala vysoké hodnocení následujícím titulům, bylo přidáno ještě těchto posledních sedm: *Green Lady* (1981) Leigh Ellisové, *Dreamtide* (1981) Katherine Kentové, *Made For Each Other* (1981) Parris Afton Bondsové, *Miss Hungerford's Handsome Hero* (1981) Noel Vreeland Carterové, *The Sea Treasure* (1979) Elisabeth Barrové, *Moonlight Variations* (1981) Florence Stevensonové a *Nightway* (1981) Janet Daileyvé.

— Protože jsem do dotazníku nezačlenila formální dotaz na obzvláště špatné milostné romány, vybrala jsem dvacet titulů z ústních rozhovorů a z recenzí v Dotině zpravodaji. Všechny následující tituly byly buď zmiňovány jako „strašné“ knihy, označeny Dot za součást „odpadní skládky“, nebo získaly méně než „excelentní“ či „lepší“ hodnocení: *Alyx* (1977) Lolah Burfordové, *Winter Dreams* (1981) Brendy Trentové, *A Second Chance at Love* (1981) Margaret Ripyové, *High Fashion* (1981) Victorie Kelrichové, *Captive Splendors* (1980) Fern Michaelsové, *Bride of the Baja* (1980) Jocelyn Wildeové, *The Second Sunrise* (1981) Francescy Greerové, *Adora* (1980) Bertrice Smallové, *Desire's Legacy* (1981) Elizabeth Brightové, *The Court of the Flowering Peach* (1981) Janette Radcliffeové, *Savannah* (1981) Helen Jean Bumové; *Passion's Blazing Triumph* (1980) Melissy Hepburneové, *Purity's Passion* (1977) Janette Seymourové, *The Wanton Fires* (1979) Meriol Trevorové a *Bitter Eden* (1979) Sharon Salvatové. Do vzorku byly začleněny také čtyři novely od Rosemary Rogersové, neboť její dílo bylo smithtonskými čtenářkami opakovaně citováno jakožto nejhorší v dané kategorii. Zmíněné tituly zněly: *Sweet Savage Love* (1974), *Dark Fires* (1975), *Wicked Loving Lies* (1976) a *The Insiders* (1979).

22 — Viz Faust, B., cit. 19 / op. cit.

s jedním z partnerových soků nebo sokyň.²³ Tyto postavy jsou spíše využívány jako kontrast k mnohem sympatičtějším a sporádaným ústředním párům, nebo jako pouze dočasné překážky spojení daného páru, protože jeden z dvojice kupříkladu mylně podezívá partnera z nevěry se svým rivalem. Protože však v ideálním milostném románu není vůbec umožněno podobný mylný předpoklad sdílet, ví čtenářka po celou dobu, že daný vztah není tak vratký, jak si jeho účastníci myslí. Zbytek vyprávění v oněch dvaceti románech líčí postupné rozpadání se bariér mezi dvěma jednotlivci, kteří měli obavy, aby nebyli tím druhým využíváni. Poté, co se rozpadne jejich obrana proti emocionálním reakcím a neúprosně naroste jejich sexuální vášeň, pokračuje typický děj až do vrcholného okamžiku, v němž se hrdina vůči hrdince vyznamená nejvyšším projevem něhy a ona si uvědomí, že ta zdánlivá emocionální lhostejnost byla pouze znakem jeho váhání ohledně toho, zda má odhalit míru své lásky a závislosti na ní samotné.

Smithtonské čtenářky obzvláště upřednostňují milostné romány, které začínají brzkou svatbou z rozumu hlavních hrdinů. Patrně je to proto, že se vyžívají v následném vylíčení rostoucího uvědomění si páru, že to, co oba brali za rostoucí lhostejnost nebo nenávisť, byla ve skutečnosti jen nevyjádřená láska a potlačená vášeň. V takových oblíbených milostných románech, jako jsou *The Flame and the Flower (Plamen a květina)*, *The Black Lyon (Černý Lyon)*, *Shanna* a *Made For Each Other (Stvoření jeden pro druhého)*, vstupuje hrdinka do manželství s úvahami, že nesnáší svého chotě a ten ji. Nachází se skutečně ve svízelné situaci, neboť chování jejího partnera se proměňuje od lhostejnosti, přes občasnou strohost, či dokonce krutost až po něžnost a vášeň. Následkem toho tráví hrdinka ve zmíněných romancích, stejně jako v ostatních novelách tohoto ražení, většinu času snahou pochopit chování hrdiny jako soubor znaků, jež vyjadřují jeho skutečné city vůči ní. Závěr příběhu se točí kolem zásadního procesu *reinterpretace*, díky němuž najednou jasně uvidí, že

chování, kterého se obávala, bylo ve skutečnosti produktem hluboce prociťované vášně a předešlého utrpení. Jakmile porozumí jeho dřívějšímu chování a odpustí mu utrpení, které jí přivodil, získává svobodu reagovat přívětivě na jeho příležitostné projevy něhy. Její reakce jej nevyhnutelně povzbuzují, aby v ni uvěřil a choval se k ní tak, jak si ona přeje, aby se k ní choval. Poté, co je tento proces reinterpretace v oněch dvaceti ideálních milostných románech završen, ponoří se vždy hrdinka něžně do hrdinova objetí a čtenářka se s ní může ztotožnit v tom, jak je něžně opečovávána, důkladně chráněna a oslavována láskyplnými slovy.²⁴ Například ve vrcholném okamžiku (s. 201–202) milostného románu *The Sea Treasure (Mořský poklad)*, když hrdina řekne hrdince, aby jej objala, získá čtenář informace o jeho něžnosti následujícím způsobem:

Namířila svou studenou tvář proti té jeho s postojem kapitulace, jenž jej dojal až k nevyslovitelné láskyplnosti. Přehodil ji přes protékající vodu a polevil ve stoupání na další úroveň. Pokračoval až bolestivě pomalu... Když už byl téměř nahoře, vzal ji do náručí a chvíli ji podržel u svého srdce... Pak ji něžně zvedl. Opatrně zdolal poslední záludnou kluzkou příčku ke vchodu do dolu. Jakmile se tam dostal, vyhoupl si ji do náručí a vyšel ven do hvězdné noci.

23 — K tomuto tvrzení existují dvě výjimky. Jak *The Proud Breed (Hrdé plemeno)* Celeste De Blasisové, tak *The Fulfillment (Naplnění)* LaVyrle Spencerové detailně líčí plotky hlavních postav s jinými jedinci. Přístup k tomuto tématu je však rozhodně odlišný od přístupu typického pro špatné milostné romány. Obě tyto knihy jsou nezvyklé v tom, že začínají popisem mimořádně hluboké lásky mezi hrdinou a hrdinkou, kteří se velice záhy v příběhu vezmou. Zbytek obou knih pak líčí neshody, které mezi hlavními hrdiny nastávají. V obou novelách vždy vypravěč ve třetí osobě velmi jasně čtenáři osvětlí, že hrdinové jsou do sebe stále hluboce zamilováni a takto se chovají, protože jsou unášeni zlostí, nedůvěrou a nejistotou.

24 — V milostných románech, které jsou smithtonskými čtenářkami považovány za strašné, dochází v rámci děje k reinterpretaci mnohem později než u ideálních milostných románů. Navíc je chování, které je nově nahlédnuto a osvětleno, mnohem násilnější, agresivnější, krutější a zjevně zlomyslné. Ačkoli se hrdinovy motivy najednou díky hrdinčině reinterpretaci proměňují, jeho něha, laskavost a péče nejsou v „neúspěšných“ milostných románech zdůrazňovány tolik jako v jejich „ideálních“ protějšcích.

Studený vzduch ji probral a začala se mu vrtět v náruči.
„Dominiku?“ zašeptala.
Sklonil hlavu a políbil ji.
„Mořský poklade!“ zašeptal.

Zdá se, že v jádru zkušenosti četby milostných románů stojí pasivita v tom smyslu, že konečným cílem nejvíce ceněných románů je stvoření perfektního sjednocení, v němž ideální muž, jenž je mužný a silný, a přesto pečující, konečně připustí, že rozpoznal vnitřní hodnotu hrdinky. Ona už poté nemusí dělat nic jiného než existovat jakožto centrum pozornosti svého ideálu. Romantický únik je dočasným, ale doslovným popřením nároků, které tyto ženy vnímají jako integrální část svých rolí jako pečujících manželek a matek. Ale je to také fantazijní cesta do utopického stavu naprosté receptivity, v níž čtenářka v důsledku identifikace s hrdinkou pociťuje sebe sama jako pasivní *objekt* pozornosti a starosti někoho jiného. Čtenářka milostných románů si v podstatě dopřává zkušenost „býti opečovávána“, pocit být afektivně rekonstituována, i když obojí je prožíváno jen nepřímo.

Ačkoli ideální milostný román tedy může ženě umožnit zprostředkovaně uspokojit ty psychologické potřeby, jež v ní vytvořila patriarchální kultura, která však není schopná je naplnit, centrální pozice figury reinterpretace v tomto typu románu naznačuje, že také zkušenost čtení může mít vskutku některé nešťastné důsledky, na něž poukazovali dřívější kritici milostných románů.²⁵ Dynamika reinterpretace není jen zásadní součástí děje ideálního milostného románu, ale také vystihuje samotný proces konstrukce smyslu, protože čtenář získává nevyhnutelně více informací o motivech hrdiny než samotná hrdinka. Proto, když Ranulf dočasně zneužívá svou mladou nevěstu v *The Black Lyon*, chápe čtenář, že to, co vypadá jako nevysvětlitelná krutost vůči hrdince Lyonene, je iracionální touhou ublížit jí kvůli tomu, co mu provedla jeho první žena.²⁶ Je možné, že reinterpretací hrdinova chování vůči Lyonene si smithtonské čtenářky nacvičují

postup, jenž je pro ně hodnotný právě proto, že jim umožní re-interpretovat obdobný citový chlad či zaujetí prací nebo sportem u svých manželů. Novým náhledem na tuto kategorii chování se samy ujišťují, že to nemusí nutně znamenat, že žena není milována. Čtení milostných románů tak může fungovat jako jistý druh tréninku pro velice častý úkon reinterpretace znepokojujícího chování partnera do znaků vášně, oddanosti a lásky.

Učí-li se smithtonské ženy ve skutečnosti číst chování, což jim pomáhá odstranit nebo pochopit afektivní odstup jejich manželů, pak tento proces pravděpodobně probíhá v nevědomé rovině. V jakékoli podobě kulturní nebo antropologické analýzy, v níž subjekty studie nemohou odkrýt celou komplexnost nebo skrytý smysl svého chování, je potřebná jistá míra spekulace. Analytik nicméně může a měl by vzít na vědomí jakékoli další pozorovatelné důkazy, jež mohou odkrýt motivy a smysl, který hledá. V tomto případě budou obzvláště nápomocné komentáře smithtonských čtenářek o špatných milostných románech.

Obecně bývají špatné milostné romány charakterizovány jedním z následujících dvou rysů: mají neobvykle krutého hrdinu, který podrobuje hrdinku různým druhům verbálního i fyzického násilí, nebo mají rozptýlený děj, který hrdinovi umožňuje zaplést se s jinými ženami, než se nakonec rozhodne pro hrdinku. Protože smithtonské čtenářky v některých milostných románech tolerují komplikované vedlejší děje za předpokladu, že hrdina a hrdinka zůstanou v páru, tak jim spíše než složitost zápletky

25 ——— Modleskiová také argumentovala, že „záhada mužských motivů“ je klíčovým problémem veškeré romantické fikce (*cit. 4 / op. cit.*, s. 439). Jakkoli naznačuje, jako já zde, že proces, skrze nějž je mužské nevhodné chování reinterpretováno, a ukazuje se tak v mnohem příznivějším světle, je ospravedlněním či zlegitimizováním takového chování, nespojuje konkrétně jeho centrální roli v dějové linii s potřebou čtenářek použít danou strategii ve vlastním manželství. Zatímco mezi analýzou Modleskiové a tou, která je zde předkládána, existují styčné body, Modleskiová zdůrazňuje negativní, znepokojivé účinky čtení milostných románů na čtenářky. Ve skutečnosti, tvrdí autorka, tyto novely „nakonec pro čtenáře konflikty stupňují“ (s. 445) a jsou příčinou toho, že se ženy „cítí ještě provinileji než kdy dřív“ (s. 447). Sice bych připustila, že četba milostných románů může vytvořit nevědomou vinu, myslím si však, že je absolutně zásadní, aby jakékoli vysvětlování takového chování bralo v úvahu značné množství důkazů, které ukazují, že ženy pociťují při čtení milostných románů rozkoš a cítí se díky němu zároveň znovu naplněny a znovu samy sebou.

26 ——— Deveraux, Jude. *The Black Lyon*. New York: Avon, 1980, s. 66.

vadí pletky hrdinů s ostatními. Když byly dotázány, proč se jim některé knihy nelíbí navzdory šťastnému konci a proměně hlavního hrdiny do hrdinčina pozorného milence, Dot a její zákaznice znovu a znovu odpovídaly, že tyto knihy odmítly právě proto, že jim připadaly neuvěřitelné. Když se to pokoušely vysvětlit, pobouřeně trvaly na tom, že *ony samy* by hrdinovi nikdy neodpustily jeho rané prohřešky a nevidí důvod, proč by si měly představovat, že to hrdinka dokáže. Naznačovaly tím, že jistý druh mužského chování, asociovaný se stereotypem mužského *macha*, nemůže být nikdy zapomenut nebo reinterpretován jakožto znak lásky. Nezajímá je tedy *jenom* šťastný konec románu. Chtějí se v příběhu samy angažovat, aby mohly mít potěšení z něžností hrdiny a reinterpretovat jeho chvilkovou slepotu a chladnou lhostejnost jakožto znaky takové intenzivní lásky, jakou se neodvažuje přiznat. Jejich požitek z obou těchto aspektů procesu čtení milostných románů a jejich uvědomělý výběr knih, které budou mít „něžného hrdinu“ a budou obsahovat „jemné nedorozumění“, naznačují, že hluboce prožívané potřeby jsou zdrojem jejich zájmu o obě stránky daného žánru. Na jednu stranu touží po emocionální pozornosti a něžné péči, na druhou stranu by si přály zjistit, že mužův odstup může být vysvětlen a omluven jako jeho způsob vyjadřování lásky.

Je jednoduché odsoudit tento posledně jmenovaný aspekt čtení milostných románů jakožto reakcionářskou sílu, která smiřuje ženy se sociální situací, jež jim odepírá možnost plného rozvoje, přičemž toto smíření funguje, dokonce i když jim taková četba odmítá poskytnout emocionální podporu, kterou vyžadují. Klást však milostné romány na roveň pouze s tímto konzervativním momentem znamená opominout další výhody spojené s aktem čtení jakožto posilující kratochvílí, jejichž dopad na ženy pod stálým tlakem nemůže být jednoduše ignorován. Myslíme-li vážně feministickou politiku a jsme-li odhodláni proměňovat nejen vlastní životy, ale i životy druhých, neměli bychom čtenářky milostných románů povýšeně považovat za beznadějně tradicionalistky, jež

vzdorovitě odmítají uznat emocionální následky patriarchy. Musíme si začít přiznávat, že čtení milostných románů je poháněno nespokojeností a roztrpčeností, nikoli dokonalou spokojeností s ženským údělem. Navíc musíme také pochopit, že některé zkušenosti čtenářek těchto románů nejsou striktně vzato slučitelné se souborem ideologických propozic, jež typicky legitimují patriarchální manželství. Spíše je charakterizuje pocit touhy, způsobený neschopností patriarchálního manželství uspokojit všechny jejich potřeby.

Díky tomu, že uznáme toužebné přání a fakt, že jeho řešení je pouze zprostředkované, a nikoli jednoduše dosažitelné v reálné situaci, můžeme přesněji identifikovat samotné hranice úspěchu patriarchální ideologie. Vybaveni tedy lepším pochopením toho, co ženy chtějí, ale často to nezískávají z tradičních uspořádání, která vědomě podporují, se můžeme propracovat k samému jádru problému, jehož širší prodiskutování by zasáhlo mnohem více žen a potenciálně zvýšilo povědomí o specifických nebezpečích a selháních patriarchálních institucí. Tím, že budeme čtenářkám milostných románů pomáhat uvědomit si, proč touží po vztazích a něžnosti a proč je nepravděpodobné, že by je získaly v takové podobě, po jaké touží, dokud se nezmění genderová uspořádání, můžeme pomoci proměnit jejich amorfní toužení do cílené touhy po specifické změně.

Strategická hodnota rozpoznání toho, že čtení milostných románů může mít jisté pozitivní výhody a že možná jeho konzervativnější účinky mají vlastně původ ve významné nespokojenosti s institucemi, jež mají tyto knihy údajně tendenci oslavovat, se stane zjevnější, když se podíváme podrobněji na pocity smithtonských čtenářek ohledně vztahů mezi hrdiny a hrdinkami v ideálních milostných románech. Tyto pocity také naznačují, že v očekáváních čtenářek se začínají projevovat malé změny ohledně mužského a ženského chování. Dot a její zákaznice důrazně trvají na tom, že ideální hrdinka musí být inteligentní a nezávislá, a obzvláště vyzdvihují ty, jež jsou schopné držet krok

v pohotových odpovědích mužům. Ve skutečnosti tři čtvrtiny smithtonských žen uvedly jak „inteligenci“ (třicet tři žen), tak „smysl pro humor“ (třicet jedna žen) mezi třemi nejdůležitějšími vlastnostmi romantické hrdinky. Ačkoli „nezávislost“ se mezi těmito vlastnostmi objevovala méně často, přesto dvacet z těchto čtenářek zvolilo tento rys ze seznamu devíti jakožto jednu ze tří zásadních složek hrdinčiny osobnosti. Tyto čtenářky oceňují ty autorky milostných románů, jež jsou silné v líčení verbálních duelů, neboť, jak vysvětlovala jedna žena, „je to velice vzrušující a nikdy nevíte, kdo z toho nakonec vyjde jako vítěz“.

Jejich zájem o tento charakteristický aspekt romantické literatury se zdá mít původ v jejich touze identifikovat se se ženou, jež je dostatečně silná a odvážná a dokáže se postavit rozhněvanému muži. Dobře si pamatují oblíbené hrdinky a úryvky dialogů, které četly před lety, v nichž se tyto hrdinky snažily vytěžit maximum z konfrontace se svými protivníky. Dot a její zákaznice si dobře uvědomují, že jen málo žen si dokáže podrobit muže fyzicky, je-li muž odhodlán jít svou cestou. V důsledku toho považují za zásadní pro ženy rozvinout schopnost používat šikovně slova, chtějí-li mužům vnutit svou vlastní vůli. Smithtonské ženy cítí největší pohrdání vůči milostným románům s „přihloupými“ hrdinkami a jako ukázkový příklad uvádějí ženské postavy Barbary Cartlandové, které bez výjimky nenávidí. Jejich neustálé vyžadování silných a inteligentních hrdinek potvrzuje jejich přání distancovat se od stereotypu ženy jako slabého, pasivního a pošelilého jedince. Jejich touhu po kompetencích by bylo jistě možné ještě posílit, kdyby se těmto ženám ukázalo, jak je lze snadněji získat a projevit ve světě mimo domov.

Ideální hrdinka, která na nějaký čas přelstí hlavního hrdinu, však často později ve stejné kapitole za tento prohřešek symbolicky „zaplatí“ tím, že se k ní hrdina chová příkře a vynucuje si její sexuální pozornost. To může značit rozpolcenost na straně autorek a čtenářek, jež zakoušejí jistý podíl viny za svou touhu identifikovat se se ženou, která někdy jedná nezávisle a je silná. Přesto

jsem výše umístila slovo „zaplatí“ do uvozovek, protože ani knihy a zjevně ani čtenářky tímto způsobem danou interakci vědomě nekonstruuji. Když byly Dot a její zákaznice podrobně tázány na zmíněnou chronologii událostí, místo aby přiznaly výhrady k příliš agresivnímu chování hrdinky, zaměřily se na neoprávněnou povahu hrdinových činů. Nejenže si pamatovaly specifické příklady „naprosto slepého“ a „pitomého“ chování romantických hrdinů, ale často se o těchto případech ještě sáhodlouze rozepisovaly a důrazně proti takovému špatnému zacházení s nevinnou hrdinkou protestovaly. Vzhledem k vehemenci jejich reakcí se zdá možné, že mužské násilí, jež se objevuje v milostných románech, může ve skutečnosti sloužit jako příležitost k vyjádření zloby, jež by jinak zůstala potlačena a opomenuta.

Ačkoli jsem se smithtonských žen původně nedotazovala na jejich postoj vůči běžně se vyskytujícímu špatnému zacházení s hrdinkami, protože jsem nejprve předpokládala, že jim musí připadat přijatelné, čtenářky dobrovolně samy od sebe uváděly, že je v jinak dobrých příbězích podobné scény rozčilují a pobuřují. Zdá se, že se s ublíženými hrdinkami naprosto identifikují a zprostředkovaně prožívají jejich šok a rozhořčení. Když jsem se této emocionální reakci na hrdinovu krutost nahlas podívovala, Dotiny zákaznice mi naznačovaly, že podobná jednání v nich krátkodobě probouzejí „nenávisť“ nebo „pohrdání“ i vůči jinak pozoruhodným hrdinům. Dané scény mohou fungovat jako jistý druh ventilu pro zadržovaný hněv a roztrpčení, jež by si jinak v kontextu svých sociálních světů nemohly dovolit projevit.

Je však také pravděpodobné, že milostný román tím, že svobodně vyvolává pocity nelibosti, či dokonce vzteku, tyto pocity zmírňuje v rámci přípravy na pozdější vysvětlení chování, jež ony pocity primárně vyvolalo. Díky tomu, že čtenářky už svůj protest vyjádřily imaginárně, jsou emocionálně připraveny přijmout vysvětlení hrdinova hrubého zacházení s hrdinkou ve chvíli, kdy je oficiálně podáno. Podobně jako samotná hrdinka je pak čtenářka v pozici, kdy hrdinovi toto chování promíjí, protože se dozvěděla,

že jeho jednání bylo znakem hlubokého zájmu o ni samotnou. Protože ideální hrdina je vždy nakonec doveden k tomu, aby vyjádřil svou lásku patřičnými znaky, smithtonské ženy interpretují jeho objev, že hrdinku vlastně miluje, jako triumf samotné hrdinky. Věří, že to ona je obdařena mocí, protože on si nyní uvědomuje, že bez ní nemůže žít. Ve skutečnosti se tu odehrává, jak jsem poznamenala výše, aktivní proces ospravedlnění, přičemž čtenář je pobízen, aby omluvil mužskou lhostejnost a krutost, pokud může být ukázáno, že tyto pocity zároveň doprovází pocity lásky. Milostný román tak může znovu obsahovat libovolné rebelské pocity nebo podněty na straně svých hrdinek nebo čtenářek právě proto, že dramatizuje situaci, kde se takovéto pocity ukazují jako zbytečné a neoprávněné. Čtenářka ideálního milostného románu nakonec zavře svou knihu zbavená veškeré nespokojenosti a ujištěná, že muži se ve skutečnosti dokážou naučit, jak uspokojit základní ženskou potřebu po emocionální intenzitě a ošetrovatelské péči uvnitř tradičního manželství.

Utěšení však není nikdy zcela úspěšné. Čtenářka téměř jistě sáhne po dalším milostném románu, jakmile dočte ten předchozí. Pokud se tedy naučíme rozpoznávat, že potřeba takovéhoto opětovného ujišťování o úspěchu patriarchálního genderového uspořádání vychází z neustálých pochybností a pokračujícího rozhořčení, pak si vytvoříme lepší obrázek komplexního a rozporného stavu mysli, příznačného pro mnohé ženy, které na povrchu vypadají jako oponentky jakékoli změny ve vztazích mezi muži a ženami. Posílení takovýmto porozuměním můžeme úspěšněji formulovat vysvětlení, argumenty a výzvy, jež umožní alespoň některým ženám porozumět, že jejich potřeba číst milostné romány je funkcí jejich závislého statusu jakožto žen a jejich souhlasu s pojetím lásky a manželství jako jediných cest k ženskému naplnění. Pokud se tím nechají přesvědčit, mohou samy v sobě začít hledat naplnění jinde, rozvinout mnohem rozmanitější pole svých schopností a vyžadovat právo užívat tyto schopnosti ve veřejné sféře, obvykle kontrolované muži.

Ačkoli milostné romány poskytují svým čtenářkám mnohem více, než zde může být vylíčeno, naznačuje dynamika kolem jejich statusu jakožto obrazného i doslovného úniku od přítomné reality, že čtení milostných románů nemůže fungovat jako čistě konzervativní síla. Ve skutečnosti se ukazuje být komplexní formou chování, jež umožňuje postupnou změnu v sociálních přesvědčeních a zároveň obnovuje nárok tradičních institucí na uspokojování těch nejzákladnějších ženských potřeb. Je jistě pravda, že romantický příběh sám o sobě znovu stvrzuje dokonalost romance i manželství. Ale zároveň je jasné, že konstantní potřeba takového stvrzování nepramení z pocitu bezpečí a naprosté víry ve status quo, ale z hlubší nespokojenosti s jen skrovnými výhodami, poskytovanými ženám týmiž institucemi, jež jsou v romantických příbězích schvalovány. Když jsou milostné romány používány k dočasnému odmítnutí požadavků rodiny, když jsou chápány jako znaky schopnosti ženy udělat něco pro sebe samotnou, když jsou oceňovány, protože ženě poskytují příležitost oddávat se pozitivním pocitům o hrdince a hrdinovi, pak by jejich popularita měla být brána jako důkaz nevysloveného tvrzení, že důležité potřeby nejsou dostatečně naplňovány. A právě *akt* či *událost* čtení milostných románů umožňují smithtonské ženě odmítnout ty extrémně namáhavé povinnosti a očekávání, které na sebe běžně bere s klidem a vyrovnaností. Tím, že si otevře knížku, stvrzuje svou nezávislost na své roli, potvrzuje, že má právo se zajímat chvíli o sebe, a prohlašuje, že si zaslouží rozkoš stejně jako všichni ostatní.

Tento druh vzdoru je samozřejmě relativně mírný, protože žena se nemusí stavět proti svému manželovi a rodině v klíčových záležitostech, jako je příprava jídla, péče o děti, finanční rozhodnutí a tak dále. Ale pro ženy, které žily své životy v pasivním přesvědčení, že vlastní zájem žen se naprosto překrývá se zájmem manžela a dětí, je schopnost najít si čas na sebe, i když jen na čtení milostných románů, významným a pozitivním krokem stranou od institucionálního vězení, jež vyžaduje popření

a sublimaci ženské identity. Je samozřejmě nešťastné, že toto dočasné prosazování nezávislosti je umožněno jenom proto, že očividný obsah těchto novel poskytuje příslib výsledného uspokojení a naplnění v těch nejkonvenčnějších výrazech. V důsledku toho smithtonské ženy materiálně vyjadřují svou nespokojenost se svým omezujícím sociálním světem tím, že se oddávají fantazii, jež jim zprostředkovaně poskytuje rozkoš a pozornost, po kterých touží, a účinně tak zabraňuje nutnosti prezentovat tyto potřeby jakožto požadavky v reálném světě. Milostné romány zároveň zkratují nutkání propojovat touhu po úniku s institucí manželství nebo mužskou netolerancí právě proto, že ukazují, že žena jakožto hrdinka může přijmout pravdu feministického objevu, že ženy *jsou* inteligentní a nezávislé, a přesto mohou být nadále otcovsky chráněny muži.

V této mimořádné historické chvíli se tak čtení romancí zdá umožňovat americkým ženám, aby si osvojily některé z měnících se postojů ohledně genderových rolí tím, že potvrzují, že takovéto postoje jsou kompatibilní se společenskou institucí manželství v její současné podobě. To však neznamena, že bude úspěšné překrývání této problematické kontradikce trvat věčně. Pravděpodobně nebude, pokud začneme připouštět určitou míru nespokojenosti čtenářek romancí a upozorníme na ni nejen nás samotné, ale rovněž ženy, které transformovaly byznys s milostnými romány do průmyslu o hodnotě mnoha milionů dolarů. Pokud nebudeme následovat tuto výzvu, riskujeme, že podlehneme v boji a připustíme, že je nemožné vytvořit svět, v němž by nepřímé zprostředkovávání rozkoše čtením milostných románů již nebylo nutné.

Překlad Tomáš Pivoda

Přeloženo z: Radway, Janice A. *Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context. Feminist Studies*, 1983, roč. 9, č. 1. (jaro)

© Feminist Studies

Doslov——Janice
A. Radwayová,
kulturální studia
a aktivní recipienti

Text americké literární vědkyně Janice Radwayové (*1949) je slavným příkladem výzkumů prováděných v rámci tzv. kulturních studií. Kulturní studia v osmdesátých letech přišla s etnografickými výzkumy samotných recipientů a ukázala tak, nakolik jsou čtenáři a diváci ve skutečnosti aktivními spolu-tvůrci významů, a nikoli jen pasivními příjemci ideologických a dalších významů, jež mají být prý „uloženy“ v uměleckých dílech.

Abychom pochopili přínos a inovativnost této metody, vraťme se k tomu, co to jsou kulturní studia, jejichž první výzkumné centrum vzniklo v roce 1964 v britském Birminghamu a působili v něm mj. Stuart Hall, Dick Hebdige či David Morley. Nejde o klasický vědní obor jasně vymezený předmětem svého zkoumání, jako je tomu třeba v případě psychologie či sociologie – kulturní studia jsou spíše interdisciplinárním polem spojujícím v sobě různé metody a přístupy, vznikají z kombinace mediálních studií, literární vědy, sociologie, historie, sémiologie, etnografie a marxismu, čerpají z tradice kulturalismu i strukturalismu. V centru jejich zájmu stojí kultura v širokém slova smyslu, pojímaná jako komplexní síť vztahů existující v rámci politického, ekonomického, společenského kontextu, přičemž důraz je kladen především na to, jak se v kultuře reprezentují a projevují mocenské vztahy. Snaží se zkoumat významy a praktiky každodenního života – jak chození do kina či galerií, čtení knih, poslouchání písní, tedy to, čemu se věnují do určité míry tradičnější uměnovědy, tak i zdánlivě obyčejnější oblasti, jako jsou kulturní významy stravování, oblečení nebo třeba zahradničení.

Důležitým výdobytkem kulturních studií je systematicky neelitářský přístup ke kultuře, včetně té „nízké“, „lidové“, „populární“. Zatímco tradiční uměnovědy se elitářským způsobem běžně soustředily jen na „vysoké“, „kvalitní“ umění, určené většinou pouze pro relativně bohaté a vzdělané elity, a vůči lidovému a populárnímu umění projevovaly vědecký nezájem či přímo pohrdání, kulturní studia se snaží přistupovat ke kultuře nepředsudčně a vnímat ji v celé její pestrosti a šíři různých funkcí.

Toto rozhodnutí je přitom i určitým politickým činem: kulturní studia nejsou neutrálním vědeckým oborem (existuje-li vůbec něco takového), ale jedná se o programově kritický vědní přístup snažící se aktivně zasahovat do reality, poukazovat na mocenskou dominanci, utlačování určitých skupin, a na způsoby, jak tomu můžeme čelit. Z tohoto úhlu pohledu je právě i zájem o pop kulturu politickým činem: znamená to v podstatě poprvé v dějinách přiznat, že i „obyčejní lidé“ a obecně různé znevažované minority (dělníci, černoši, pankáči, čtenářky červené knihovny atd.) a jejich vkus jsou důležití, že jejich kulturní volby jsou také hodny respektu a vědeckého zájmu. Takovéto zkoumání přitom není jen prostým přitakáním dosud přehlíženému vkusu, ale odhaluje mnoho netušených faktů. Kultura je podle kulturních studií totiž místem neustávajícího boje o významy, včetně těch ideologických. Právě v kultuře – včetně červené knihovny, béčkových sci-fi filmů, telenovel či třeba hip-hopu – se projevují, reprezentují a konstruují rozličné zájmy, hodnoty i samotné naše identity.

Konkrétně se zájem badatelů kulturních studií obrátil k několika hlavním oblastem. Podrobně zkoumali a zkoumají subkultury a jejich životní styl, média a jejich roli ve společnosti (jak média zobrazují sociální vztahy a politické problémy, jak je jejich recipienti „používají“), různé typy identit vznikající v rámci různých (sub)kultur. Obecně velkou pozornost věnují vztahům mezi rozličnými majoritními a minoritními skupinami (odtud souvislost či přímo provázanost s feminismem, postkolonialismem, queer studies, výzkumem mezigeneračních vztahů apod.).

Z hlediska teoretických východisek, ale i praktických metod výzkumu byl pro kulturní studia velmi podstatný „objev“ aktivních recipientů. Při výzkumech toho, jak umělecká (či obecněji kulturní) díla přenášejí určité ideologické významy, prosazují zájmy a cíle určitých skupin a podmaňují si nějaké jiné skupiny, se velmi dlouho uvažovalo na základě modelu předpokládajícího, že významy jsou prostě „vložené“ do děl a pak mají určité efekty na diváky, čtenáře atd., kteří je pasivně „konzumují“. Recipienti jsou v této

perspektivě vnímání jako někdo, kdo je indoktrinován kulturními artefakty, kdo je pasivní obětí (ideologických) významů, jež na něj „dopadají“ z kultury. Badatelé se na základě tohoto modelu věnovali kritice pouze samotných děl, analýze toho, jaké škodlivé ideologické významy (patriarchální, rasistické atd.) v nich jsou skrytě či explicitně „uložené“. Neslo to s sebou ale množství problémů. Jednak badatel zaujímal nadřazenou pozici „toho, kdo prohlédl“, zatímco implikovaná hloupá masa diváků a čtenářů daným dílům „naletěla“; jednak bylo těžko pochopitelné, proč se diváci na všechna ta ideologicky problematická, indoktrinující díla dívají, proč to také „neprokouknou“, proč je sami aktivně vyhledávají.

Řešení tohoto problému, které kulturní studia přinesla, tkvělo ve dvou zjištěních. Za prvé v novém náhledu na to, jak funguje ideologie: od althusserovského modelu, podle nějž dominantní ideologie vždy už (de)formuje a ovlivňuje své oběti, se přešlo spíše k modelu Antonia Gramsciho, podle nějž hegemonie, nadvláda, funguje více dynamicky a dialogicky, jako neustávající vyjednávání různých pozic mezi různými skupinami (srov. texty Althussera a Gramsciho v tomto sborníku na s. 278 a 138). Za druhé se v rámci etnografických studií (např. Dorothy Hobsonové nebo Ian Angové) začalo zkoumat, jak skutečně samotní recipienti daná díla vnímají, co s nimi „dělají“, jak je interpretují, proč se jim líbí kupříkladu seriál *Dallas* nebo milostné románky nakladatelství Harlequin.

Výsledky byly přitom velmi překvapivé: jak ukazuje pečlivý terénní výzkum Radwayové, prezentovaný a rozpracovaný zejména v knize *Reading the Romance (Čtení milostných románů, 1984)*, význam děl je velice silně spolu-utvářen samotnými recipienty a navíc velmi závisí na celkovém kontextu, v němž se recepce odehrává. Význam nemá jen text, ale i samotná událost čtení textu, která například pro zkoumané čtenářky románů pro ženy s sebou nese akt rezistence, vyjádření nezávislosti na jejich svazující domácí ženské roli. Badatel pocházející z „jiné kultury“ by tak neměl vytvářet spekulativní hypotézy o tom,

co určitý typ děl znamená pro své recipienty, protože se v tom zkrátka velmi často mylí. Radwayová sama původně postavila svůj výzkum na svém údivu nad tím, že někdo takové nekvalitní a škodlivě patriarchální knihy čte – ale čtenářky jí ukázaly, že to není tak jednoduché, že si i v takových knihách dokážou najít nějaké smysluplné významy, že jejich volba četby tohoto typu je překvapivě promyšlená a vcelku sofistikovaná.

Snažila jsem se tu vyzdvihnout inovativnost a užitečnost kulturních studií, neměli bychom zapomínat ale ani na argumenty kritiků tohoto směru. Například sociolog Pierre Bourdieu, navzdory tematické blízkosti svých vlastních výzkumů, vyčítal kulturním studiím metodologickou ledabylost. Pod hlavičku kulturních studií se vskutku zahrnuje vše možné, od velmi spekulativních až po velmi empirické studie, a svou metodologii si vypůjčují občas poněkud nedůsledným způsobem z jiných věd. Druhý problém tkví v politické angažovanosti kulturních studií: místo nepředsudečné, „čisté vědy“ jako by někdy badatelé kulturních studií svými výzkumy spíše hledali (či přímo vytvářeli) munitu pro svůj levicový, případně liberální světonázor. Za třetí pak můžeme kulturní studia kritizovat za jejich občas až příliš optimistický přístup k otázce recipientů, které někteří badatelé vnímají jako všeobecně schopné vyjednávat si v rámci kultury právě takové významy a hodnoty, jaké těmto recipientům vyhovují (Jim McGuigan takový přístup nazývá „kulturním populismem“). Opomíjí se tak někdy možná až příliš, že v určitých situacích jsou lidé přece jen médii manipulováni.

-hb-

Doporučená četba:

- ——— Ang, Ian. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge, 1985.
- ——— Hall, Stuart. Kódování/dekódování. *Teorie vědy*, 2005, roč. 27, č. 2.
- ——— Hobson, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen Publishing, 1982.
- ——— Mirzoeff, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012.
- ——— Radway, Janice. *Reading the Romance*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.
- ——— Turner, Graeme. *British Cultural Studies. An Introduction*. 3. vyd. London, New York: Routledge, 2003 [1990].

Hayden White
—— Otázka vyprávění
v současné teorii historie

Ediční poznámka: Vzhledem k rozsáhlosti Whiteova pojednání jsme vypustili druhou polovinu třetí kapitoly věnovanou naratologii Rolanda Barthesa a pátou kapitolu, pojednávající o pojetí literárnosti historického narativu u Louise Minka a marxistického i Marxova psaní historie. V přetiskované verzi rovněž chybí kapitola šestá, věnovaná „metafyzice vyprávění“ Paula Ricœura.

1.

Téma vyprávění či narativity se v současné teorii historie stalo předmětem mimořádně ostré diskuse. Z určitého hlediska to je překvapivé – vždyť víceméně není o čem diskutovat: vypravování je stejně univerzální způsob vyjadřování jako jazyk sám, verbální prezentace narativem je pro lidské vědomí – zdálo by se – tak přirozená, že vyhlášovat ji za problém by se mohlo jevit jako pedantské.¹ Jenže právě proto, jak je narativní způsob prezentace pro lidské vědomí přirozený a jak běžný je v každodenní řeči a obvyklé rozmluvě, musí být podezřelý, pokud se uplatňuje v jakékoli disciplíně, která usiluje o postavení vědy. Ať už je totiž věda čímkoli dalším, je to mimo jiné praxe, jež se musí k vlastním metodám popisu zkoumaného objektu stavět stejně kriticky jako k podaným vysvětlením příslušných struktur a procesů. Z tohoto hlediska pak můžeme sledovat vývoj moderních věd jako postupný úpadek narativní prezentace v popisech fenoménů, jež představují specifický předmět zkoumání. To pak zčásti vysvětluje, proč se vyprávění, tak obyčejné téma, stalo u současných teoretiků historie předmětem tak obširných sporů: pro mnohé zastánce názoru, že se historická studia mají změnit ve vědu, je přetrvávající využívání narativní prezentace mezi historiky příznakem metodologického i teoretického nedostatku. Disciplína, která o svém předmětu podává narativní popisy, se zdá metodologicky nepodložená, a pokud svá data zkoumá proto, aby o nich odvyprávěla příběh, zdá se, že jí schází teoretická reflexe.²

V rámci historické profese ale narativ z valné části není chápán jako produkt nějaké teorie ani jako metodologická základna, nýbrž jako řečová (diskurzivní) forma, které je možné – ale ne nutné – využít k prezentaci historických událostí, a to v závislosti na tom, zda hlavním cílem je popsat situaci, analyzovat nějaký historický vývoj nebo odvyprávět příběh.³ Podle tohoto názoru se bude objem a funkce narativu v jakémkoli daném historickém spise měnit v závislosti na tom, zda je vyprávění chápáno jako cíl o sobě, anebo jako prostředek k dosažení jiného cíle. Největší objem narativu budou samozřejmě vykazovat podání, jejichž cílem je odvyprávět příběh, a nejmenší ta podání, která chtějí podat analýzu zkoumaných událostí. Jestliže je zamýšleným

1 ——— Jak podotýká Roland Barthes, „vyprávění je mezinárodní, transhistorické, transkulturní: vyprávění je prostě zde jako sám život“. Barthes, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 9. Narativní prezentace samozřejmě není o nic „přirozenější“ než jakákoli jiná řečová modalita, i když pro historickou lingvistiku je zajímavá otázka, zda to je primární modalita, s níž máme stavět do kontrastu ostatní řečové modality. Viz Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, a Genette, Gérard. *Frontières du récit*. In: Týž. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, s. 49–69. Na význam vztahu mezi narativní prezentací, specificky historickým vědomím (oproti mytickému) a „realismem“ v západním umění poukázal Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books, 1960, s. 116–146.

2 ——— Například podle Michaela Mandelbauma je nevhodné dávat výkladům, jež prezentují historikové, označení „narativy“, pokud tento termín chápeme jako synonymum „příběhů“. Viz Týž. *The Anatomy of Historical Knowledge*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1977, s. 25–26. Ve fyzikálních vědách není pro narativy vůbec místo, mohou leda posloužit jako úvodní historiky při prezentaci dosažených zjištění; vyprávět o získaných datech příběh místo jejich analýzy by fyzik či biolog považovali za podivnost. Biologie se stala vědou ve chvíli, kdy se přestala praktikovat v podobě historia naturalis, tj. znalci organické přírody přestali usilovat o konstrukci „pravdivého příběhu“ o „tom, co se stalo“, a začali hledat čistě kauzální a neteleologické zákonitosti, jež by mohly objasnit evidenci skýtanou zkamenělinami, výsledky šlechtění a podobně. Mandelbaum má samozřejmě pravdu, že sekvenční popis nějakého souboru událostí není totéž co „narativní“ prezentace: rozdíl tkví v tom, že první varianta postrádá jakýkoli zájem na teleologii jakožto výkladovém principu. Každý narativní výklad, ať čehokoli, je teleologický, a právě to je jeden z hlavních důvodů, proč je narativita na poli fyzikálních věd podezřelá. Mandelbaum ale opomíjí smysl konvenčního rozlišení mezi kronikou a historií, opřeno o rozdíl mezi čistě sekvenčním podáním a narativním podáním. Tento rozdíl se odráží v blízkosti, již takto chápáná historie vykazuje k formální koherenci „příběhu“. Viz můj článek *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. *Critical Inquiry*, 1980, roč. 7, s. 5–27.

3 ——— Viz Elton, Geoffrey. *The Practice of History*. New York: Thomas Y. Crowell, 1967, s. 118–141, a Hexter, Jack H. *Reappraisals in History*. New York: Harper, 1961, s. 8nn. Eltonův a Hexterův pohled lze považovat za reprezentativní pro názor profesionálních historiků v šedesátých letech, pokud jde o využitelnost „vyprávění příběhů“ pro cíle a účely historických studií. Podle obou představují narativní podání pro historika možnost, pro kterou se – v závislosti na vlastních cílech – může rozhodnout. Shodný názor vyjádřil Lefebvre, Georges. *La Naissance de l'historiographie moderne*. Paris: Flammarion, 1971 [původně přednášky z let 1945–1946], s. 321–326.

cílem odvyprávět příběh, pak se otázka narativity formuluje jako problém, zda lze historickým událostem podle pravdy přičítat struktury a procesy, s jakými se běžněji setkáváme v určitých „imaginativních“, fikčních žánrech, jako je epika, pohádka, mýtus, romance, tragédie, komedie, fraška a podobně. To by znamenalo, že „historické“ příběhy se od těch „fikčních“ liší především obsahem, nikoli formou: obsahem historických příběhů jsou skutečné události, ke kterým skutečně došlo, nikoli imaginativní události, které si vymyslel vypravěč. Z toho plyne, že forma, v níž se před pravděpodobně budoucím vypravěčem prezentují historické události, není nově vystavěná, ale nalezená – odkázaná.

Pro narativního historika tkví historická metoda v tom, že prozkoumá dostupné dokumenty, aby zjistil, jaký pravdivý nebo maximálně věrohodný příběh lze odvyprávět o událostech, pro něž jsou dokladem. Pravdivé narativní podání pak podle tohoto názoru není v první řadě produktem historikova poetického nadání (jak by to naopak – má se za to – platilo o narativním podání imaginárních událostí), nýbrž nutný výsledek náležité aplikace historické „metody“. Diskurzivní forma – tj. narativ – k prezentovanému obsahu nic nepřidává, spíše je simulakrem struktury a dění skutečných událostí; a nakolik se taková prezentace podobá prezentovaným událostem, lze ji považovat za pravdivé podání. Příběh odvyprávěný v narativu je mimesis příběhu odžitého v nějaké oblasti historické skutečnosti, a pokud jde o napodobení přesné, můžeme je považovat za pravdivé podání.

V tradiční teorii historie – přinejmenším od poloviny 19. století – se příběh vyprávěný o minulosti odlišoval od případných vysvětlení skýtaných pro to, kdy, kde a jak došlo k událostem, o nichž je v příběhu řeč. Poté, co historik odhalil pravdivý příběh „toho, co se stalo“, a podal jeho přesné zpodobnění v narativu, mohl narativní způsob vyjadřování odložit, obrátit se ke čtenáři přímo, promluvit vlastním hlasem a s oporou ve vlastním uváženém názoru jakožto znalce věcí lidských rozkládat o tom, co podaný příběh naznačuje o povaze zkoumané doby, místa,

jednajících osob, možností jednání a společenských, politických, kulturních atd. procesů. Tuto stránku historického diskurzu označili někteří teoretici za disertativní způsob projevu a byla považována za formálně i obsahově odlišnou od narativních aspektů.⁴ Měla formu logického důkazu a jejím obsahem bylo, co si o událostech sám historik myslí – ať už jde o jejich příčiny, nebo o význam pro pochopení určitého typu událostí, jehož je prožitý příběh ukázkou. To mimo jiné znamenalo, že se měla disertativní stránka historického diskurzu hodnotit na základě jiných kritérií, než jaká se použijí k hodnocení narativní stránky. Historikův „rozklad“ představoval interpretaci toho, co historik považoval za pravdivé vyprávění, zatímco narativ byl zpodobněním (reprezentací) toho, co považoval za skutečný příběh. Určitý konkrétní historický diskurz mohl být fakticky přesný a po narativní stránce, nakolik to umožňovaly dostupné doklady, věrný, ale přitom mylný, neplatný nebo nevyhovující po stránce disertativní: fakta mohla být předložena pravdivě, ale jejich výklad mohl být mylný. Anebo naopak: daná interpretace událostí mohla být sugestivní, oslnivá, pronikavá atd., ale přesto neoprávněná vzhledem k faktům či neodpovídající příběhu podanému v narativní části diskurzu. Ať už se to ale s relativními kvalitami narativní a disertativní stránky daného historického diskurzu mělo jakkoli, první stránka byla vždy fundamentální a druhá odvozená. Jak to ve slavném aforismu vyjádřil Croce: „Kde není vyprávění, není historie.“⁵ Dokud nebyl stanoven skutečný příběh a nebylo

4 ——— Rozlišení mezi „disertací“ (rozkladem, výkladem) a vyprávěním bylo standardní součástí rétorických teorií historické kompozice v 18. století. Viz Blair, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783]. Carbondale: Southern Illinois University Press 1965, s. 259–310, a viz též Droysen, Johann Gustav. *Historik*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1977, s. 222–280. Nověji toto rozlišení předložil Gay, Peter. *Style in History*. New York: Basic Books, 1974, s. 189, když píše: „Historická narace bez analýzy je triviální, historická analýza bez narace je neúplná.“ Viz též přehled, který nabízí Bann, Stephen. *Towards a Critical Historiography*. *Philosophy*, 1981, roč. 56, s. 365–385.

5 ——— Tak znělo Croceho úvodní stanovisko k otázce; viz Croce, Benedetto. *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*. In: Týž. *Primi saggi*. Bari: G. Laterza & figli, 1951, s. 3–41, kde Croce dále píše: „První [nutnou] podmínkou k tomu, abychom měli pravdivou historii (a vcelku umělecké dílo), je, aby bylo možno vybudovat vyprávění...“ (s. 38) a „Lze ale nakonec popíít, že veškerá přípravná práce směřuje k tvorbě vyprávění o tom, co se stalo?“ (s. 40) – což ale nemělo znamenat, že by podle Croceho již samotné vyprávění bylo historií. Viz Croce, B. *Teoria e storia*

odvyprávěno pravdivé vyprávění, nemáme v ruce nic specificky historického, co by se dalo interpretovat.

Toto v 19. století obvyklé pojetí povahy a funkce narativu v historickém diskurzu se ale opíralo o jistou dvojnásobnost. Na jedné straně se narativ chápal jen jako diskurzivní forma, jež má za obsah příběh, na straně druhé byla sama tato forma obsahem, jelikož se mělo za to, že se historické události skutečně samy manifestují jakožto složky a aspekty příběhů. Mělo se za to, že formu odvyprávěného příběhu si vynucuje forma příběhu odehraného historickými aktéry. Co ale události a dění osvědčené v dokumentaci, které se nepropůjčují k zpodobnění v příběhu, nýbrž k reflexi je lze předložit jen v nějaké jiné diskurzivní modalitě, například ve formě encyklopedie, souhrnného výtahu, scénického obrazu, statistické tabulky či série a podobně? Znamená to snad, že takovéto objekty jsou „nehistorické“, nepatří do historie? Anebo možnost jejich prezentace jinou než narativní diskurzivní modalitou naznačuje, že použitelnost narativu je omezená, a že dokonce panují jisté předsudky ohledně toho, o čem všem lze říci, že to má dějiny?

Hegel trval na tom, že specificky historická existence je se specificky narativní prezentací spojena „vnitřním hnacím principem“.⁶ Tímto principem pro něj byla politika, nutná podmínka onoho zájmu o minulost, který formuje historické vědomí, a pragmatická báze pro produkci a uchovávání záznamů toho druhu, jež umožňují historické zkoumání:

„Je nutno mít za to, že se historické vyprávění objevilo současně se skutečně historickými skutky a událostmi. (...) Rodinné hrobky a rodové tradice jsou zajímavé pouze pro rodinu či klan; jejich jednotvárné ubíhání není vhodným předmětem pro vzpomínku. (...) Až stát s sebou přináší obsah, který se nejenom hodí pro prózu historie, ale přímo napomáhá jejímu utváření.“⁷

Jinými slovy, obsahem či referentem specificky historického diskurzu podle Hegela není skutečný příběh o tom, co se stalo, nýbrž zvláštní vztah mezi veřejně sdílenou přítomností a určitou

minulostí, vztah možný díky státu obdařenému základním zákonným rámcem.

„Jakýkoli hlubší cit, například cit lásky, a též náboženské vidění a jeho figury jsou samy o sobě zcela přítomné a plně uspokojivé. Avšak existence státu, přes všechny rozumné zákony a mravy současně též vnější, představuje neúplnou přítomnost, jejíž porozumění ke své celistvosti vyžaduje povědomí o minulosti.“⁸

Odtud pramení dvojznačnost termínu „dějiny“: „spojuje objektivní subjektivní stránku a označuje jak historia rerum gestarum, tak res gestae“, „zahrnuje vyprávění o tom, co se stalo, i samo dění, jež se stalo“. Tuto dvojznačnost, píše Hegel, musíme považovat za „cosi vyššího než pouhou vnějškovou nahodilost“.⁹ Odlišnost historiografie od ostatních druhů diskurzu netkvěla ve vyprávění a odlišnost historického narativu od ostatních typů vyprávění netkvěla v tom, že jsou líčené události skutečné. Podmínkou umožňující specificky historické zkoumání byl zájem o specificky politickou modalitu lidského společenství a politický ráz společenství byl tím, co si ke své prezentaci vyžádalo narativní modus. Takto chápaná historická studia měla vlastní látku, totiž „ohromné kolize mezi danými, uznávanými povinnostmi, zákony a právy, a naproti tomu možnostmi, jež se tomuto systému přičí“,¹⁰ měla vlastní cíl, totiž zobrazit konflikty tohoto druhu, a měla vlastní způsob prezentace, totiž (prozaický) narativ. Pokud diskurz postrádá tuto látku, tento cíl nebo tento způsob

della storiografia. Bari: G. Laterza & figli, 1966, s. 3–17, kde se Croce obšírně zabývá rozdílem mezi „kronikou“ a „historií“: důraz se tu klade na rozdíl mezi „mrtvým“ a „živým“ podáním minulosti, nikoli na výskyt „vyprávění“, a i zde Croce zdůrazňuje, že skutečnou historii nelze napsat na základě „vyprávění“ o již neexistujících „dokumentech“, a „kroniku“ charakterizuje jako „prázdné vyprávění“ (s. 11–15).

6 ——— „Obojí vyrůstá z jedné vnitřní, společné základny.“ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, s. 83. (Srov. Týž. *Filosofie dějin*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2004, s. 46.)

7 ——— *Tamtéž*.

8 ——— *Tamtéž*, s. 83–84 (v č. překl. s. 47).

9 ——— „[M]üssen wir für höhere Art als für eine bloß äusserliche Zufälligkeit ansehen.“ *Tamtéž*, s. 83.

10 ——— *Tamtéž*, s. 44–45 (v č. překl. s. 26).

prezentace, může i tak představovat příspěvek k poznání, avšak nejedná se o plnoprávný příspěvek k historickému poznání.

Hegelovy názory na povahu historického diskurzu mají přednost v tom, že vynášejí jasně najevo princip sice uznávaný v dominantní praxi historického bádání v 19. století, totiž zájem o studium politické historie, často ale skrývaný za vágními deklaracemi samoučelného zájmu o vyprávění. Jinými slovy, běžné profesní mínění (doxa) přistoupilo na představu, že forma historického diskurzu – „pravdivý příběh“, jak se říkalo – je obsahem diskurzu; a skutečný obsah diskurzu, totiž politika, byl primárně vydáván za pouhý podnět nebo hnací motor vyprávění. To je důvodem, proč většina profesionálních historiků 19. století i přes specializaci na politickou historii zpravidla svou práci nechápala jako příspěvek k politické vědě, nýbrž k tradované politické moudrosti národních komunit. Narativní forma, v níž byly jejich diskurzy podány, takovému cíli plně vyhovovala. Odráží se v něm však neochota změnit historická studia ve vědu a především odpor k myšlence, že by se politika měla stát předmětem vědeckého studia, k němuž by mohla přispět i historiografie.¹¹ V tom tkví ideologičnost profesionální historiografie 19. století – spíše než v otevřeném hájení konkrétního politického programu či cíle. Jestliže totiž ideologie spočívá v tom, že je forma považována za obsah či esenci, pak je historiografie 19. století ideologická právě tím, že charakteristickou formu diskurzu – tedy vyprávění – považuje za obsah, tj. „narativitu“, a tuto „narativitu“ pojímá jako esenci vykazovanou diskurzy i událostmi.

V kontextu podobných úvah se pak můžeme pokusit o charakteristiku oněch sporů o narativ na poli teorie historie, k nimž došlo na Západě za posledních dvacet, třicet let. Můžeme v tomto kontextu rozlišit čtyři hlavní proudy. První reprezentují někteří angloameričtí analytičtí filozofové (Walsh, Gardiner, Dray, Gallie, Morton White, Danto, Mink), kteří se snažili obhájit epistemický status narativity chápané jako vysvětlení zvláště vhodné k objasňování historických událostí

a procesů oproti těm přírodním.¹² Druhý představují někteří sociologicky zaměřeni historikové, přičemž za exemplární tu lze považovat členy francouzské školy Annales. Tato skupina (Braudel, Furet, Le Goff, LeRoy Ladurie) viděla narativní

11 — Čímž samozřejmě nepopírám, že někteří historikové neodmítali představu vědecké politiky, k níž by mohla přispět i historiografie; zřetelným příkladem tu je Tocqueville a celá „machiavelistická“ tradice, k níž patří i Treitschke a Weber. Je ale důležité nezapomenout, že ona věda, k níž měla historiografie přispívat, byla vždy chápána jako odlišná od vědy provozované při studiu přírodních fenoménů. Odtud dlouhá, celé 19. století trvající diskuse ohledně rozdílů mezi *Geisteswissenschaften* a *Naturwissenschaften*, přičemž „historická studia“ hrála roli paradigmatu v první oblasti. Někteří myslitelé, například Comte a Marx, sice usilovali o vědu o politice, jež by se opírala o historickou vědu, byli ale vnímáni jako filozofové historie (nikoli historikové), a tedy se mělo za to, že nepřispívají k historickým studiím.

— „Pokud jde o samu „vědu o politice“, mají profesionální historikové zpravidla za to, že snaha o vybudování podobné vědy na základě historického studia vede ke zrodu „totalitních“ ideologií, například nacismu či stalinismu. Literatura k tématu je ohromná, nicméně základní argumentaci, jež tvoří její páteř, obdivuhodně přesně zachycuje Hannah Arendtová, která například píše:

— „V jakékoli úvaze o moderním pojetí historie je jedním z klíčových problémů vysvětlit její náhlý rozmach v poslední třetině 18. století a souběžné opadnutí zájmu o čistě politické myšlení. (...) Kdekoliv se zachoval skutečný zájem o politickou teorii, skončil v zoufalství jako u Tocquevilla anebo ve zmatení politiky s historií jako u Marxe. Vždyť co jiného než zoufalství mohlo Tocquevilla přivést k prohlášení, že „minulost už neosvětluje budoucnost, a lidský duch proto tápe v temnotách“? Takto přitom končí ono velké dílo, kde „vytyčil obrys společnosti moderního světa“ a v úvodu k němuž prohlásil, že „nový svět vyžaduje novou vědu o politice“. A co jiného než zmatení (...) mohlo Marxe přivést k tomu, že jednáni identifikuje s „vytvářením historie?“ Arendt, Hannah. *The Concept of History*. In: Táž. *Between Past and Future*. London: Faber & Faber, 1961, s. 77.

— Arendtová samozřejmě nelituje odloučení historických studií od politického myšlení, ale toho, že historická studia poklesla ve „filozofii dějin“. Jelikož se podle ní politické myšlení pohybuje v doméně lidské moudrosti, je k jeho „realistickému“ pěstění nepochybně nutná znalost historie. A odtud plyne, že jakmile politické myšlení i historická studia začaly aspirovat na status (pozitivních) věd, přestaly být „realistické“.

— Shodný názor obdržel jinou formulaci u Karla R. Poppera v jeho vlivné *Bídě historicismu*, napsané během let 1944 a 1945 (London: Routledge, 1957, česky: Praha: OIKOYMENH, 2000). Popper končí slovy: „Pokusím se zastávat názor, který historici často napadají jako zastaralý, totiž, že *historii charakterizuje spíše její zájem o skutečné, singulární nebo specifické události než o zákony či generalizace*. (...) Ve smyslu této analýzy lze o *každém* kauzálním vysvětlení singulární události říci, že je historické, jelikož „příčina“ je vždy popsána singulárními počátečními podmínkami. To je v naprosté shodě s běžným názorem, že při kauzálním vysvětlení je třeba vysvětlit, jak a proč se věc stala, tj. vypovědět její „příběh“. Pouze v historii nás však doopravdy zajímá kauzální vysvětlení *singulární* události. V teoretických vědách slouží taková kauzální vysvětlení především jako prostředky k jinému cíli – k testování univerzálních zákonů.“ Popper, Karl Raimund. *Bída historicismu*. Přeložila Jana Odehnalová. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 115.

— Popperovo dílo bylo zaměřeno proti všem formám sociálního plánování opřeného o domnělý objev historických zákonů nebo – což podle Poppera vyjde nastejno – zákonů společnosti. Sám s tímto názorem vcelku souhlasím. Chci jen upozornit, že Popperova obhajoba „staromódní“ historiografie, kde se „vysvětlení“ identifikuje s odvyprávěním příběhu, představuje konvenční způsob, jak stvrdit kognitivní autoritu této „staromódní“ historiografie a popřít možnost jakékoli produktivní souvislosti mezi studiem historie a případnou zamýšlenou „vědou o politice“. Viz též Rösen, Jorn; Süßmuth, Hans (eds). *Theorien in der Geschichtswissenschaft*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1980, s. 29–31.

12 — Argumenty, jež předkládá tato skupina autorů, se v podrobnostech liší: různí filozofové odlišně formulují důvody, vzhledem k nimž lze narativní popis vůbec považovat za vysvětlení,

historiografii jako nevědeckou či přímo ideologickou strategií prezentace, jejíž dokonalá eliminace je nutná k tomu, aby se historická studia proměnila ve skutečnou vědu.¹³ Třetí proud tvoří někteří sémiologicky zaměření literární vědci a filozofové (Barthes, Foucault, Derrida, Todorov, Julia Kristeva, Benveniste, Genette, Eco), kteří narativ zkoumají ve všech jeho podobách a chápou ho prostě jen jako jeden z mnoha diskurzivních „kódů“, který se může a nemusí hodit k prezentaci „skutečnosti“ čistě v závislosti na tom, o jaký pragmatický cíl mluvčí daného diskurzu usiluje.¹⁴ A konečně tu je proud některých hermeneuticky zaměřených filozofů včetně Gadamera a Ricœura, kteří narativ chápou jako způsob, jak se v řeči manifestuje určité časové vědomí nebo časová struktura.¹⁵

Mohli bychom k seznamu připojit i pátou kategorii, čítající některé historiky, kteří nepatří k žádné zvláštní filozofické či metodologické straně, nýbrž hovoří ze stanoviska převažujícího profesního mínění, jakožto obháje historických studií chápaných jako řemeslo, a narativ vnímají jako počestný způsob, jak „dělat“ nebo „praktikovat“ historii (jak by se vyjádřil J. H. Hexter Geoffrey Elton v druhém případě).¹⁶ Tato poslední skupina ale ne-reprezentuje žádné teoretické stanovisko, nýbrž ztělesňuje tradiční eklektický přístup k historickým studiím, přístup, v němž se projevuje určitá podezřívavost k teorii jako takové, neboť údajně brání náležitému provozování historického bádání chápaného jako empirický výzkum.¹⁷ Narativní prezentace pro tuto skupinu nepředstavuje významný teoretický problém, a jejich stanovisko tedy musíme registrovat jen jako běžné mínění, vůči němuž se musí vyhranit každé skutečně teoretické zkoumání. Nato můžeme ihned přejít k úvaze o těch, pro něž vyprávění představuje problém a příležitost k teoretické reflexi.

K narativní historii se nejkritičtěji stavěla škola Annales, činila tak ale spíše polemicky než zřetelně teoreticky. Narativní historie pro tyto autory jednoduše představovala historii již minulé politiky a navíc politickou historii chápanou jako krátkodobé, „dramatické“

a jejich vzájemné rozdíly sahají od stanoviska, že vyprávění je „porézní“, „částečnou“ nebo „nártovou“ verzí nomologicko-deduktivních objasnění, jak je podávají přírodní vědy (takový je názor pozdního Carla Hempela), až po představu, že narativy „vysvětlují“ pomocí technik typu „koligace“ či „konfigurace“, které ve vědeckých objasněních nemají protějšek. Viz antologie textů k tématu ve svazcích Gardiner, Patrick (ed.). *Theories of History*. London: Free Press, 1959, a Dray, William H. (ed.). *Philosophical Analysis and History*. New York: Harper & Row, 1966. Viz též tematické přehledy, jež nabízí Dray, W. H. *Philosophy of History*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964, a nověji Atkinson, R. F. *Knowledge and Explanation in History*. Ithaca: Cornell University Press, 1978. Ranou francouzskou reakcí na angloamerickou diskusi představuje Veayne, Paul. *Comment on écrit l'histoire: Essai d'épistémologie*. Paris: Seuil, 1971, s. 194–209 (česky: *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010). Pro Německo viz Kosselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (eds.). *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink, 1973.

13 ——— Základním pramenem tu je Braudel, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969. Z množství dalších textů v podobně polemickém duchu však viz též Furet, François. Quantitative History. In: Gilbert, Felix; Graubard, Stephen R. (eds.). *Historical Studies Today*. New York: W. W. Norton, 1972, s. 54–60, a Dumoulin, Jerome; Moisi, Dominique (eds.). *The Historian between the Ethnologist and the Futurologist*. Paris, Den Haag: Mouton, 1973, což je soubor příspěvků z kongresu konaného roku 1971 v Benátkách, a za pozornost tu stojí zvláště Furetova a Le Goffova přednáška.

14 ——— Zdůrazňují jejich „sémiologickou“ příslušnost jakožto kolonku, jež mi dovoluje sdužit litelate, kteří přes všechny vzájemné rozdíly projevují zvláštní zájem o narativ, naraci a narativitu, a kteří k problému historického narativu přistoupili z perspektivy obecnějšího zájmu o teorii diskurzu a sdílejí tendenci vycházet ve svých analýzách ze sémiologické teorie jazyka. Základním výkladovým textem tu je Barthes, Roland. *Éléments de Sémiologie*. Paris: Seuil, 1964, ale viz též sborník *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 1968. Soubornou teorii „sémihistorie“ podává Valesio, Paolo. *The Practice of Literary Semiotics: A Theoretical Proposal*. Urbino: Università di Urbino, 1978, a Týž. *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

——— Celkově sémiologický přístup ke studiu narativu vedl k vzniku nového oboru zkoumání s názvem „naratologie“. Současný stav oboru a zájem zúčastněných badatelů lze v rychlosti zjistit z trojsvazkového souboru přednášek v časopise *Poetics Today*, Narratology I, II, III (Tel Aviv 1980–1981). Viz též zvláštní čísla časopisu *New Literary History*, 1975, roč. 6, a 1980, roč. 11 na téma „Narrative and Narratives“, a zvláštní číslo časopisu *Critical Inquiry*, 1980, roč. 7 („On Narrative“).

15 ——— Výtyčení stanovisek viz Gadamer, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia, 1994, a Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955. Srov. Týž. The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. *Social Research*, 1971, roč. 38. Viz též: Vysvětlovat a rozumět. *Reflexe*, 2004, č. 27, s. 95–114, a Narrative Time. *Critical Inquiry*, 1980, roč. 7.

16 ——— Hexter, Jack H. *Doing History*. Bloomington: Indiana University Press, 1971, s. 1–14, 77–106. Podobně „řemeslné“ pojetí historických studií zastává filozof Isaiah Berlin. – Týž. The Concept of Scientific History. *History and Theory*, 1960, roč. 1, s. 11.

17 ——— Obhajoba historiografie jakožto empirického podniku trvá a často se projevuje nepokrytým podezřením vůči „teorii“. Viz např. Thompson, Edward Palmer. *The Poverty of Theory*. London: Merlin Press, 1978; knihu rozebírá Anderson, Perry. *Arguments within English Marxism*. London: New Left Books, 1980.

konflikty a krize, jež se propůjčují k „románové“ prezentaci „literárního“ spíše než náležitě „vědeckého“ typu. Jak ve známé stati napsal Braudel:

„Vyprávěcí historie, tak drahá Rankovi, [nám skýtá] záblesky, ale žádnou jasnost, fakta, ale bez lidství. Všimněte si, jak narativní historie vždy prohlašuje, že věci vypráví, ‚jak se skutečně staly‘. (...) Ve skutečnosti ale potutelně předkládá interpretaci, skutečnou filozofii dějin. Lidský život je podle ní ovládán dramatickými náhodami a hrou oněch výjimečných bytostí, které se z nich vynoří jakožto páni vlastního a především našeho osudu. Když pak vyprávěcí historie hovoří o ‚obecných dějinách‘, vlastně tím míní vzájemné křížení takovýchto výjimečných osudů, protože každý hrdina se samozřejmě musí poměřit s jiným hrdinou. Jak všichni víme, je to pošetílá iluze.“¹⁸

Toto stanovisko vcelku beze změny přejali i ostatní členové skupiny *Annales*, ovšem spíše jako argument pro propagaci historiografie zasvěcené rozboru dlouhodobých (*longue durée*) trendů v demografii, ekonomice a etnickém složení, tedy v „neosobních“ procesech, než jako podnět k rozboru toho, v čem tkví samo „vyprávění“ a o co se opírá jeho odvěká obliba jakožto „náležité“ modality historické prezentace.¹⁹

Měli bychom zdůraznit, že za odmítnutím narativní historie stálo u „annalistů“ nejenom přesvědčení, že je tato forma principiálně „románová“ a „dramatizační“, nikoli „vědecká“, ale také nechuť k její konvenční látce, totiž minulé politice.²⁰ Jejich deklarované přesvědčení, že politické dění není přístupné vědeckému studiu, protože je přechodné povahy a představuje epifenomén procesů, které jsou pro historii podstatnější, odpovídalo neschopnosti moderní politologie (za užitečný výraz „politology“ děkuji J. Topolskému) založit skutečnou vědu o politice. Odmítnutí politiky jakožto vhodného předmětu studia pro vědeckou historiografii ale pozoruhodně ladí s předsudkem profesionálních historiků 19. století, pokud jde o názor, že vědecká politika nepředstavuje žádné dezideratum. Tvrdit, že je věda o politice

neuskutečnitelná, je samozřejmě stejně ideologická pozice jako tvrdit, že je nežádoucí.

Jak ale s tím vším souvisí vyprávění? Škola Annales přichází s obviněním, že narativita svou látku principiálně „dramatizuje“ či „beletrizuje“ – jako kdyby přímo v historii žádné dramatické události nebyly, a pokud ano, pak jako by právě s ohledem na svůj dramatický ráz nebyly vhodným předmětem historického studia.²¹

Není lehké rozhodnout, co si s tímto zvláštním názorovým shlukem počít. Narativizovat lze i bez dramatizace, jak dokládá veškerá modernistická literatura, a dramatizovat lze bez „teatralizace“, jak činí očividným celé moderní divadlo, Pirandellem a Brechtem počínaje. Jak tedy někdo může odsuzovat narativ s odkazem na jeho „beletrizační“, „románové“ efekty? Získáváme podezření, že ve hře tu není „dramatičnost“ románů, nýbrž nechuť k literárnímu žánru, který do centra zájmu nestaví neosobní procesy, ale lidské aktéry, a probouzí dojem, že tito aktéři mohou mít na svůj osud smysluplný vliv.²² Ale právě jako romány nejsou

18 — Braudel, Fernand. *Positions de l'Histoire* in 1950. In: Týž. *Écrits sur l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1969, s. 22–23.

19 — Furetovo stanovisko se případ od případu mění. Ve stati „Kvantitativní historie“ kritizuje „událostní historii“ (histoire événementielle) ne proto, že se zaobírá „politickými fakty“ nebo je „tvořena pouhým narativem určitých vybraných ‚událostí‘ podél časové osy“, nýbrž proto, že „se opírá o představu, že tyto události jsou jedinečné a nelze je postihnout statisticky a že jedinečné je výsostnou látkou historie“. Uzavírá: „Proto je historie tohoto druhu paradoxně oddaná krátkodobému hledisku a současně finalistické ideologii.“ Furet, François. *Quantitative History*. In: Gilbert, E; Graubard, S. R., *cit. 13 / op. cit.*, s. 54.

20 — Viz Le Goff, Jacques. *Is Politics Still the Backbone of History?* In: Gilbert, E; Graubard, S. R., *cit. 13 / op. cit.*, s. 340: „Škola Annales se štítí látkou tvořené politickou historií, narativní historií a kronikářskou či událostní (événementielle) historií. Toto vše pro ni byla pouhá pseudohistorie, laciná historie, povrchní záležitost.“

21 — V jednom novějším článku Furet naznačuje, že „tradiční historické objasnění následuje logiku vyprávění“, což glosuje slovy, že „před vysvětluje po“. Výběr faktů, pokračuje, se řídí „touto implicitní logikou, která proti předmětu privilejuje periodu a volí ‚události‘ s ohledem na místo, jež zaujímají ve vyprávění vymezené určitým začátkem a určitým koncem“. „Politickou historii“ následně charakterizuje jako „model tohoto typu historie“, protože politika „v širokém slova smyslu představuje privilegovaný repertoár změn“, což zase dovoluje historii prezentovat prismatickým kategoriím „lidské svobody“. „Politika“ je tím, co „historii vtiskává formu románu“. Furet, François. *I metodi delle scienze sociali nella ricerca storica e la ‚storia totale‘*. In Rossi, Pietro (ed.). *La teoria della storiografia oggi*. Milan: Il Saggiatore, 1983, s. 127.

22 — Furet (*tamtéž*) tak má za to, že „jazyk sociálních věd se opírá o průzkum určujících faktorů a mezi jednání“, a končí závěrem, že pokud se má historie stát předmětem sociálně vědeckého bádání, je nutno „zřít se nejenom základní formy této disciplíny, tj. vyprávění, ale též její preferované látky – politiky“ (*tamtéž*, s. 128).

nutně „dramatické“, nejsou ani nutně humanistické. Každopádně je problém svobodné vůle či determinismu ideologickou otázkou, úplně stejně jako problém, zda je, či není možná věda o politice. Aniž bychom tím tedy sebedméně posuzovali pozitivní přínos školy Annales v jejich snaze o reformu historických studií, tak musíme prohlásit, že důvody, jež uvádějí pro nespokojenost s „narativní historií“, jsou naivní.

Je ovšem možné, že někteří annalisté ve svých vyjádřeních jen zkratkovitě reprodukují mnohem rozsáhlejší analýzu a dekonstrukci narativity, kterou v šedesátých letech podnikli strukturalisté a poststrukturalisté. Ti chtěli prokázat, že narativ zdaleka není jen ideologickým nástrojem: je přímo paradigmatem ideologizujícího diskurzu vůbec.

3.

Toto není vhodné místo na to, přidávat k hojnosti již dostupných výkladů další přehled strukturalismu a poststrukturalismu.²³ Můžeme tu ale načrtnout, čím jsou tato dvě hnutí významná pro diskusi kolem „narativní historie“. Podle mého mínění je tento význam trojí: antropologický, psychologický a sémiologický. Z antropologického hlediska, jak je reprezentoval především Claude Lévi-Strauss, nebyl hlavním problémem „narativ“, ale spíše sama „historie“.²⁴ Ve slavné polemice zaměřené proti Sartrově *Kritice dialektického rozumu* Lévi-Strauss odmítl distinkci mezi „historickými“ (neboli „civilizovanými“) a „prehistorickými“ (tj. „předdějinnými“ či „primitivními“) společnostmi jako takovou, a tedy i legitimitu představy, že existuje určitá specifická „metoda“ zkoumání a prezentace struktur a procesů historické společnosti. Poznání, jež měla poskytovat domnělá historická metoda, tedy „historické poznání“, je podle Lévi-Strausse víceméně nerozlišitelné od mytologie „divošských“ komunit. Historiografie – čímž Lévi-Strauss mínil tradiční, „narativní“ historiografii – představuje pouhý mýtus

západních, zvláště pak moderních, buržoazních, průmyslových a imperialistických společností. Podstata tohoto mýtu tkví v tom, že určitou metodu prezentace – totiž narativ – zaměňuje za obsah, totiž za představu lidství jedinečně spojeného se společnostmi schopnými věřit, že prožily příběhy toho druhu, jaké o nich vyprávějí západní historikové. Historická, tj. diachronní prezentace událostí sice – uznává Lévi-Strauss – představuje jistou analytickou metodu, avšak „je to metoda, které neodpovídá žádný specifický předmět“, a už vůbec se tedy nejedná o metodu speciálně vhodnou pro porozumění „lidstvu“ nebo „civilizovaným společnostem“.²⁵ Prezentace událostí v chronologické sekvenci výskytu – takto Lévi-Strauss určil domnělou „metodu“ historických studií – podle něj představuje jen heuristickou proceduru, obvyklou ve všech oblastech vědeckého zkoumání, ať už věnovaných přirozenosti, či kultuře, před uplatněním (jakkoli blíže vymezených) analytických technik nutných ke stanovení, které vlastnosti mají tyto události společné jakožto prvky ve struktuře.²⁶

Specifická chronologická škála, jíž se v této organizační proceduře užívá, je vždy vázána na konkrétní kulturu a volí

23 — Mezi kvalitnější tituly zde patří: Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan; et al. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil, 1968. Macksey, Richard; Donato, Eugenio (eds.). *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Baltimore: John Hopkins University, 1970. Harari, Josue V. (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. Sturrock, John (ed.). *Structuralism and Since*. Oxford: Oxford University Press, 1979. Ke strukturalismu a teorii historie viz Schmidt, Alfred. *Geschichte und Struktur: Fragen einer marxistischen Historik*. München: Carl Hanser, 1971. Sám jsem se vybranými problémy zabýval v knihách *Metahistorie* (Brno: Host, 2011) a *Tropika diskursu* (Praha: Karolinum, 2010). Fascinující ukázkou aplikace strukturalistických a poststrukturalistických myšlenek na problematiku historického bádání a výkladu je Todorov, Tzvetan. *Dobytí Ameriky*. Praha: Mladá fronta, 1996.

24 — Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Přeložil J. Pechar. Praha: Dauphin, 1996, kap. 9. Lévi-Strauss píše (s. 308): „[V] Sartrově systému hraje historie roli přesně odpovídající roli mýtu.“ A dále (s. 309–310): „Stačí tedy, aby se historie od nás v čase vzdálila nebo abychom se v myšlenke vzdálili my od ní, a už mizí možnost její interiorizace a ztrácí se její srozumitelnost, iluze vázaná na provizorní zvnitřnění.“ A znovu (s. 318): „Podobně jako se to říká a o některých povoláních, historie otevírá cestu ke všemu, ale pod podmínkou, že v ní neuvážneme.“

25 — „Stačí uznat, že historie představuje metodu, které neodpovídá žádný specifický předmět, a odmítáme tak ekvivalenci mezi pojmem historie a pojmem lidství.“ *Tamtéž*, s. 318, a srov. s. 305–307, 310.

26 — „Historie ve skutečnosti není vázána na člověka ani na žádný speciální předmět. Spočívá cele ve své metodě, o níž zkušenost dokazuje, že je nepostradatelná k úplnému soupisu prvků kterékoli struktury, lidské, nebo nikoli lidské.“ *Tamtéž*, s. 318.

se ad hoc: je to čistě heuristická pomůcka, jejíž hodnota závisí na konkrétních cílech a zájmech vědeckého oboru, v jehož rámci se jí používá. Důležité je, že z Lévi-Strausova hlediska neexistuje žádná jednotná stupnice k uspořádání událostí: chronologií je tolik, kolik je kulturně vázaných způsobů, jak prezentovat tok času. Narativní prezentace libovolného souboru událostí není ani vědou, ani podkladem pro vědu; v nejlepším případě je předvědeckým cvičením, v nejhorším je základem pro kulturní sebeklam. „Pokrok poznání a vznik nových věd,“ uzavírá, „se uskutečňují vytvářením antihistorií, které dokazují, že určité uspořádání, které je v jisté [chronologické] rovině jediné možné, v jiné rovině takovým být přestává.“²⁷

Lévi-Strauss ovšem neodmítal vyprávění jako takové: jeho monumentální *Mythologiques*²⁸ *naopak měly prokázat ústřední roli narativity v produkci kulturního života ve všech jeho podobách.*²⁹ Terčem jeho námitky bylo vyhrazení narativity jakožto „metody“ údajně „vědy“, jež si chce za předmět studia brát „lidství“ úplněji realizované v „historických“ manifestacích oproti „prehistorickým“. Jádro jeho kritiky tedy mířilo na onen „humanismus“, na který byla západní civilizace tak pyšná, ale jehož etické principy ctíla spíše porušováním než dodržováním. Týž „humanismus“ se Jacques Lacan snažil podkopat ve své re-vizi psychoanalytické teorie, Louis Althusser jej chtěl eliminovat z moderního marxismu a Michel Foucault jej jednoduše zavrhl jakožto ideologii západní civilizace v její nejrepresivnější a nejúpadkovější fázi.³⁰ Pro všechny tyto autory – a také pro Jacquesa Derridu a Julii Kristevu – představovala nejen „historie“ vůbec, ale „narativita“ zvláště prezentační praxi, jejíž pomocí společnost vytváří lidský „subjekt“ adaptovaný na životní podmínky moderního právního státu.³¹

[..]

[..]

V anglofonním světě – na rozdíl od diskuse ve Francii – nebyla narativní historiografie považována především za ideologii, ale za protijed vůči neblahé „filozofii dějin“ v Hegelově a Marxově stylu, vnímané jako ideologický pilíř „totalitních“ politických systémů.

I zde ale kalila vody problematika toho, zda má historie postavení vědy, a diskuse, jakou epistemickou autoritu si může historické poznání nárokovat v porovnání s poznáním toho druhu, jak je poskytují přírodní vědy. V marxistických kruzích dokonce proběhla ostrá debata (vyvrcholivší v sedmdesátých letech) ohledně toho, do jaké míry by se marxistická, „vědecká“ historiografie měla prezentovat v narativním či čistě analytickém diskurzu, a v rámci této debaty se bylo nutno vyrovnat s podobnými otázkami, jako byly ty, jež oddělovaly školu *Annales* od konvenčnějších příslušníků historické profese. Daleko menší obavy než narativita tu však vyvolával spor „materialismu a idealismu“.³² Obecně vzato mezi historiky ani filozofy, ať marxistickými či nemarxistickými, nikdo vážně nezpochybňoval legitimitu specificky „historických“ studií (jako to svého druhu ve Francii učinil Lévi-Strauss) nebo jistou přiměřenost narativu k věrné a objektivní prezentaci „pravd“ odhalených metodami, jichž ten či onen historik při výzkumu

27 — Lévi-Strauss, C., *cit. 24 / op. cit.*, s. 317.

28 — Česky: *Mythologica* (1–4). Praha: Argo, 2006–2009.

29 — Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica* [3], Původ stolničení. Praha: Argo, 2007, II. část, kap. 2.

30 — Viz Coward, Rosalind; Ellis, John. *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London: Routledge, 1977, s. 81–82. White, Hayden. Michel Foucault. In: Sturrock, John (ed.). *Structuralism and Since*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

31 — Derrida, Jacques. La loi du genre. *Glyph*, 1980, roč. 7, s. 176–201. Srov. Týž. Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993, s. 117–195. Julia Kristeva píše: „Ve vyprávění se promlouvající subjekt ustavuje jakožto subjekt rodného, kmenového nebo státního uskupení; a jak bylo zjištěno, syntaktická normativní věta se rodí v kontextu prozaického a později historického vyprávění. Je tu tedy jistá simultaneita mezi narativním žánrem a větou, která omezuje proces značení na postoj požadavku a sdělování.“ Kristeva, Julia. Polylogue. *Tel Quel*, 1974, č. 57 (jaro), s. 29. Viz též Lyotard, Jean-François. *Petite économie libidinale d'un dispositif narratif...* In *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: UGE, 1973, s. 180–184.

32 — Viz Anderson, Perry. *Arguments within English Marxism*. London: New Left Books, 1980, s. 14, 98, 162.

využil (jako to ve Francii učinil Barthes a Foucault). Otázky sice nadnesli někteří sociální vědci, avšak jejich vlastní nároky na metodologickou rigoróznost byly jen chabé a rozsah jejich „vědy“ skrovný, a tak to ve vztahu k problému „narativní historie“ nepřineslo významnější teoretické plody.³³

V rozdílech mezi těmito dvěma proudy diskuse kolem historického narativu se též odrážela principiálně odlišná pojetí povahy diskurzu vůbec. V literární teorii a teoretické lingvistice je za diskurz (promluvu, text) konvenčně považována každá výpovědní jednotka rozsáhlejší než věta (souvětí). Jak vypadají principy utváření promluvy – po vzoru gramatických pravidel, které řídí utváření věty? Je očividné, že samy o sobě nejsou gramatické povahy: lze totiž vytvářet řetězce gramaticky správných vět, které se přitom nespojují či neshlukují do sledovatelné promluvy.

Jedním kandidátem na funkci organonu utváření promluv je samozřejmě logika, jejíž protokoly dohlížejí na utváření všech „vědeckých“ promluv. U básnické promluvy ale logika ustupuje jiným principům, například fonetice, rýmu, metru atd., jejichž požadavky nás mohou oprávnit i k porušení logických protokolů v zájmu vytvoření formálních koherencí jiného druhu. A pak tu je rétorika, kterou lze chápat jako princip utváření promluv u oněch řečových událostí, jejichž cílem není popis, důkaz či objasnění, nýbrž přesvědčení či podnícení. V básnické i rétorické řeči může hrát svou roli i sdělení poselství o určitém externím referentu, avšak vyšší význam tu může obdržet „expresivní“ funkce v prvním a „konativní“ (hybná) v druhém případě. Rozdíly mezi sdělováním (komunikací), výrazem (expesí) a pohnutím (konací) tak umožňují funkčně rozlišovat mezi různými druhy pravidel utváření promluv (diskurzů), kdy logika je jen jedním z nich a zdaleka ne privilegovaným.

Jak napsal Roman Jakobson, vše závisí na „postoji“ (Einstellung) ke „sdělení“ obsaženému v dotyčné promluvě.³⁴ Pokud je primárním cílem diskurzu předání sdělení o vnějším referentu, pak můžeme říci, že převažuje sdělovací (komunikační) funkce

a příslušný diskurz nutno hodnotit s ohledem na jasnost jeho formulací a na pravdivostní hodnotu (tj. platnost poskytované informace) s ohledem na referent. Pokud se sdělení naopak primárně bere jako příležitost k vyjádření emocionálního stavu původce promluvy-diskurzu, jako tomu je ve většině lyriky, anebo k vyvolání určitého účinku na recipienta sdělení, jenž by ho vedl k jednání určitého druhu (jako tomu je u vyzývajících proslovů), pak příslušný diskurz musíme v první řadě hodnotit nikoli s ohledem na jeho jasnost anebo pravdivostní hodnotu ve vztahu k referentu, ale s ohledem na performativní účinnost, což je čistě pragmatický ohled.

Tento funkční model promluvy přesouvá logiku, poetiku i rétoriku na rovinu „kódů“, jimiž lze formovat a předávat různé druhy „sdělení“ s velmi odlišnými cíli: tu sdělovacími, tu výrazovými, tu hybnými.³⁵ Tyto cíle se navzájem nevylučují, vůbec ne, naopak lze ukázat, že každý diskurz vykazuje jisté aspekty všech tří funkcí. A to platí pro diskurz „faktický“ i „fikční“. Vezmeme-li však tento model za základ obecné teorie diskurzu, umožňuje nám ptát se, jak těchto tří funkcí specificky využívá narativní diskurz. A dále nám – pro hlavní téma tohoto článku

33 — K tématu se vyjadřují Daniel Bell a Peter Wiles in: Dumoulin, Jerome; Moisi, Dominique (eds.). *The Historian between the Ethnologist and the Futurologist*. Paris, Den Haag: Mouton, 1973, s. 64–71, 89–90.

34 — Jakobson, Roman. Lingvistika a poetika. In: Týž. *Poetická funkce*. Jinočany: H+H 1995, s. 74–105. Tato Jakobsonova stať je naprosto zásadní pro pochopení teorie promluvy (diskurzu), jak se rozvinula od šedesátých let v rámci, obecně vzato, sémiologické orientace. Zaslouží zdůraznit, že zatímco mnozí poststrukturalisté zdůraznili arbitrárnost znaku, a tedy i arbitrárnost ustavování diskurzů jako takových, Jakobson vždy hájil možnost vnitřního (intrinsic) smyslu, usazeného dokonce i ve fonému. Zatímco tedy radikálnější poststrukturalisté (Derrida, Kristeva, Sollers a pozdní Barthes) považovali diskurzivní „referenčnost“ za iluzi, Jakobson ji tak nechápal. Referenčnost podle něj jednoduše představovala jednu ze „šesti činitelů slovní komunikace“ (*tamtéž*, s. 81).

35 — Jak píše Jakobsonův žák Paolo Valesio (*Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, s. 21): „Každý diskurz se po své funkční stránce opírá o relativně omezený soubor mechanismů, (...) které omezují každou referenční volbu na volbu formální.“ Podle Valesia (*tamtéž*, s. 21–22) proto: „[N]ikdy nejde o (...) odkaz na referenty ve ‚skutečném‘ světě, o odlišení pravdivého a nepravdivého, správného a špatného, krásného a ošklivého a tak dále. Volí se pouze mezi využitelnými mechanismy a tyto mechanismy jsou předem podmínkou každého diskurzu, jelikož to jsou zjednodušené prezentace skutečnosti, nevyhnutelně a nutně tendenční. Tyto mechanismy se sice vždy jeví (...) jako gnozeologické, ale ve skutečnosti jsou eristické: v tutéž chvíli, kdy nějakou entitu začínají popisovat, obdařují její obraz pozitivní či negativní konotací.“

relevantněji – dovoluje vidět, že současné diskuse ohledně povahy narativní historie mají sklon jednu či druhou funkci přehlížet, aby narativní historii buď zachránily pro „vědu“, nebo aby ji odsunuly do rubriky „ideologie“.

Většina autorů, kteří by narativ hájili jako legitimní způsob historického podání, a dokonce jako platný způsob vysvětlení (přinejmenším na poli historie), klade důraz na komunikační funkci: historie je z tohoto úhlu chápána jako „sdělení“ o „referentu“ (tj. minulosti, historických událostech atd.), jehož obsahem jsou jak „informace“ („fakta“), tak „vysvětlení“ („narativní“ objasnění). Partikulární fakta i obecný narativní výklad musí splňovat koherenční i korespondenční kritérium pravdivostní hodnoty. Koherenčním kritériem, o které tu jde, je samozřejmě kritérium logiky, nikoli poetiky či rétoriky: jednotlivé výroky musí být navzájem logicky konzistentní a principy přijaté s tím, že budou řídit proces syntagmatické kombinace, musí být uplatňovány setrvačně. Například dřívější událost tak lze podat jakožto příčinu pozdější události, ale nikoli naopak. Oproti tomu zas pozdější událost může sloužit k osvětlení „významu“ dřívější události, ale ne naopak (například Diderotovo narození neosvětluje význam vzniku *Rameauova synovce*, zatímco vznik *Rameauova synovce* tak říkajíc retrospektivně osvětluje „význam“ Diderotova narození). A tak dále...³⁶

Jinou věcí je ovšem zmíněné korespondenční kritérium. Jednotlivé existenční výroky, jež tvoří „kroniku“ historického výkladu, musí „korespondovat“ s událostmi, k nimž se vážou jakožto predikace, ale nejenom to. Narativ jakožto celek musí „korespondovat“ s obecnou konfigurací onoho sledu událostí, jehož je výkladem. To znamená, že sled „fakt“, propojených do zápletky tak, aby z materiálu, jenž by jinak byl jen „kronikou“, učinila „příběh“, musí korespondovat s obecnou konfigurací „událostí“, jejichž jsou „fakta“ výrokovými indikátory.

Podle teoretiků, kteří kladou důraz na komunikační funkci narativního historického diskurzu, se korespondence „příběhu“

s líčenými událostmi ustavuje na rovině konceptuálního obsahu „sdělení“, který pak může sestávat buď z faktorů, jež propojují události do řetězců příčin a následků, anebo z „důvodů“ (či „úmyslů“), které motivují lidské aktéry příslušných událostí. Příčiny (nutné, i když třeba ne postačující) a důvody (vědomé či nevědomé) událostí, které se odehrávají³⁷ tak, jak se skutečně odehrály, jsou v narativu předloženy v podobě odvyprávěného příběhu.

Podle tohoto pojetí je narativní forma diskurzu pouhým médiem sdělení a sama nemá žádnou pravdivostní hodnotu ani informační obsah, tak jako ji nemá žádná jiná formální struktura, například logický sylogismus, metaforická figura nebo matematická rovnice. Narativ, chápaný jako kód, představuje nosný instrument, podobně jako Morseova abeceda slouží jako nosný instrument k přenosu zpráv telegrafem. To mimo jiné znamená, že takto chápaný narativní kód nepřidává nic (žádnou informaci, žádné poznání), co by se nedalo sdělit jiným systémem diskurzivního zakódování. Důkazem je fakt, že obsah jakéhokoli narativního výkladu skutečných událostí lze z příslušného výkladu vyjmout, podat jej „disertačně“ a podrobit jej stejným kritériím logické konzistence a faktické přesnosti jako libovolný vědecký důkaz. Narativ reálně vytvořený tím či oním historikem může být obsahově „hustší“ či „řidší“ a může být proveden více či méně „umělecky“, může být rozpracován s větší či menší elegancí, tak jako mají různí telegrafisté různě „lehký prst“; avšak to – tvrdili by zastánci referovaného názoru – je spíše věcí individuálního „stylu“ než „obsahu“. V historickém narativu má „pravdivostní hodnotu“ výhradně „obsah“. Vše ostatní je „ornament“.

Toto pojetí narativního diskurzu ale nebere v potaz ohromné množství narativních typů, které má každá kultura k dispozici pro ty své členy, kteří po nich chtějí sáhnout kvůli zakódování a přenosu sdělení. Každý narativní diskurz se navíc

36 ——— Příklad uvádí Danto, Arthur C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

37 ——— Viz Dray, W. H., *Philosophy of History*, cit. 12 / op. cit., s. 43–47 a 19.

neskládá z jednoho monoliticky využitého kódu, ale ze složitého souboru kódů, jejichž proplétání – s cílem vytvořit příběh neko-
nečně sugestivní a afektivně pestrý, nemluvě o postoji k tématu
a jeho podvědomém hodnocení – svědčí o talentu autora jakožto
umělce, který dostupným kódům neslouží, nýbrž ovládá je. Odtud
„hustota“ takových poměrně neformálních diskurzů, jako jsou
diskurzy „literatury“ a „poezie“ oproti diskurzům „vědy“. Jak uvedl
ruský textolog J. Lotman,³⁸ umělecký text v sobě obnáší mnohem
více „informací“ než text vědecký, neboť má k dispozici více
kódů a více rovin zakódování. Zároveň ale umělecký text (oproti
vědeckému) zaměřuje pozornost nejenom na „informaci“ sdělo-
vanou prostřednictvím různých kompozičně využitých kódů, ale
i na virtuozitu vynaloženou při vlastním vytváření.

Právě tuto komplexní mnohohvrstevnatost diskurzu, a odtud
plynoucí schopnost unést i široký rozsah významových rozpětí,
se snaží objasnit performativní model diskurzu. Z hlediska,
které nabízí, se diskurz chápe jako aparát k produkci významu
či smyslu (a ne jako pouhý nosný nástroj k přenosu informace
o vnějším referentu). Takto chápaný „obsah“ diskurzu sestává
nejenom z informací, jichž se lze domoci čtením, ale právě tak
i z formy diskurzu.³⁹ Odtud plyne, že změnou formy diskurzu se
sice nemusí změnit žádná informace o jeho explicitním referentu,
nicméně změní se vyprodukovaný smysl.

Například i prostý seznam událostí v pořadí původního
výskytu má – vzdor Lévi-Straussovi – svůj význam: nese přesně
takový druh významu, jaký dokáže vyvolat jakýkoli seznam
– a bohatě to potvrzuje užití žánru seznamu u Rabelaise a Joyce.
Seznam událostí může představovat „řídkou“ kroniku (pokud jsou
položky na seznamu uspořádány chronologicky) nebo „útlou“
encyklopedii (pokud jsou sestaveny tematicky). V obou případech
může být sdělována shodná informace, nicméně produkují se
odlišné významy.

Kronika ovšem není vyprávěním, i když třeba má za infor-
mační obsah táž fakta; a důvod tkví v tom, že narativní diskurz

oproti kronice odlišně performuje. Kronika i narativ nepochybně sdílají „chronologii“ jakožto „kód“, avšak narativ používá i jiné kódy a produkuje smysl podstatně odlišný od smyslu jakékoli kroniky.

Nejde o to, že je narativní kód oproti kódu kroniky „literárnější“ (jak naznačili mnozí historikové historiografie), a nejde o to, že narativ „vysvětluje“ více věcí nebo je vysvětluje oproti kronice ve větší úplnosti. Podstatné je, že narativizace produkuje zcela jiný smysl, než je smysl vyprodukovaný zapsáním do kroniky. Činí tak díky tomu, že na události, které tvoří jeho vlastní kroniku, nasazuje prostředky poetické povahy. To znamená, že narativní kód je čerpán z performativní domény *poiésis*, nikoli z domény *noésis*. Právě to měl Barthes na mysli, když napsal: „Vyprávění nic *nepředvádí*, nic *nenapodobuje*“, „funkcí vyprávění není *zobrazovat*, ale *vytvořit* podívanou“.⁴⁰ (Zdůraznil H. W.)

Obecně se uznává, že jedním způsobem, jak odlišit poetický diskurz od prozaického, je prominentní role, kterou poetický diskurz dává strukturaci (zvuků, rytmů, metra atd.), která přitahuje pozornost k formě diskurzu zcela bez ohledu na „sdělení“ (nebo navíc k němu), jež může obsahovat v rovině doslovné jazykové výpovědi. Poetický text svou formou produkuje „smysl“ zcela odlišný od všeho, co by mohla zachytit jakákoli prozaická parafráze doslovného jazykového obsahu. Totéž ale lze říct o různých žánrech umělecké prózy (řečnická deklamace, právní přípis, prozaická romance, román atd.), k nimž nepochybně patří i historický narativ, jen s tím rozdílem, že příslušná strukturace se tu netýká zvuku a metra, ale především rytmů a repetitivních motivických vztahů, jež se shlukují do témat, a témat, která se shlukují do zápletek. To samozřejmě neznamená, že by uvedené žánry nepoužívaly také rozmanité kódy logické argumentace a vědeckého

38 — Lotman, Jurij M. *The Structure of the Artistic Text*. Transl. R. Vroon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977, s. 9–20, 280–284. Srov. Lotman, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 19–31, 313–319.

39 — *Tamtéž*, s. 35–38. Slovenský překlad, s. 49–52.

40 — Barthes, R., *cit. 1 / op. cit.*, s. 43.

důkazu – nepochybně to činí. Tyto kódy ale nijak nesouvisejí s produkcí toho druhu smyslu, jehož dosahuje narativizace.

Určité narativní diskurzy v sobě mohou mít začleněny argumenty ve formě „vysvětlení“, proč se dění odvíjelo tak, jak se odvíjelo; tyto argumenty mohou být předloženy jako přímé oslovení čtenáře hlasem autora a být takto vnímány. Je ale vhodnější takové argumenty považovat za „komentář“ k narativu, a ne za jeho součást. V historickém diskurzu narativ slouží k transformaci souboru historických událostí, který by byl jinak pouhou kronikou, v příběh. Aby se této transformace dosáhlo, je nutno události, aktéry a síly, o kterých kronika hovoří, zakódovat jako „složky příběhu“, tj. charakterizovat je jako události, aktéry a síly toho druhu, jež lze vnímat jako složky určitých „typů příběhů“. V této rovině kódování zaměřuje historický diskurz pozornost čtenáře k sekundárnímu referentu, co do druhu odlišnému od událostí, které vytvářejí primární referent, totiž k „zápletkovým strukturám“ různých příběhových typů, jak je pěstuje daná kultura.⁴¹ Když čtenář rozezná, že příběh, který se vypráví v určitém historickém narativu, je příběh určitého druhu, například epopěj, romance, tragédie, komedie či fraška, pak lze říci, že „pochopil“ diskurzem vyprodukovaný „smysl“. V tomto „pochopení“ nejde o nic jiného než o rozpoznání, jakou má narativ „formu“. Produkci smyslu lze v tomto případě chápat jako performanci: jakýkoli soubor reálných událostí lze totiž převést na zápletku mnoha různými způsoby a odvyprávět je jako příběhy mnoha různých druhů. Žádný soubor a žádná sekvence reálných událostí není sama od sebe „tragická“, „komická“ ani „fraškovitá“, nýbrž lze je tak pojmout jedině tehdy, když události podrobíme struktuře daného příběhového typu, a tak tím, co je obdaří smyslem, je volba příběhového typu a jeho uvalení na události. Efekt takového nastolení zápletky lze – pokud chceme – považovat za „vysvětlení“, ale je potom nutné si uvědomit, že generalizacemi, jež v jakékoli verzi nomologicko-deduktivního argumentu slouží za obecniny, jsou topoi literárních „zápletek“, nikoli přírodovědné kauzální zákony.

Proto lze narativní historii – jak to tvrdila škola Annales – oprávněně považovat za cosi odlišného od vědeckého výkladu probíraných událostí. To ale samo o sobě není dostatečným důvodem, proč narativní historii upřít podstatnou „pravdivostní hodnotu“. Furet může mít naprostou pravdu, že narativní historiografie „dramatizuje“ historické události a činí z historických procesů „romány“, ale tím se jen poukazuje na to, že pravdy, o které jde v narativní historii, jsou odlišného řádu od pravd historie jakožto sociální vědy. V historickém narativu se systémy významové produkce, jež jsou specifické pro určitou kulturu či společnost, testují s ohledem na to, zda se určitý soubor „reálných“ událostí může takovým systémům poddat. Uvedené systémy sice nacházejí nejčistší, nejrozvinutější a formálně nejsoudržnější prezentace v „literárním“ či „poetickém“ odkazu moderních sekulárních kultur, ale to není důvod, proč je vylučovat jakožto pouhé imaginární konstrukce. Jinak bychom museli tvrdit, že nás literatura a básnictví nemohou o „skutečnosti“ naučit nic platného.

[..]

7.

Osobně mám za to, že všechny teoretické diskuse o historiografii se zaplétají do dvojznačnosti obsažené v samotném pojmu „historie“. Dvojznačnost nepramení z faktu, že termín „historie“ odkazuje jak k určitému předmětu studia, tak k výkladu tohoto předmětu, nýbrž z faktu, že sám předmět studia lze postihnout jedině pomocí dvojsmyslu. Tím samozřejmě míním víceznačnost obsaženou v představě všeobecné minulosti lidstva, která se údajně dělí na dvě části, „historickou“ a „nehistorickou“. Tato distinkce není téhož rázu jako rozdíl mezi „lidskými událostmi“ a „přirozenými událostmi“, na jehož základě historická studia ustavují

41 — Viz moji *Metahistorii*, úvodní kapitolu, a *Tropiku diskursu*, kap. 2–5.

rovinu faktů odlišných od faktů zkoumaných v přírodních vědách. Rozdíly mezi životem prožitým v přírodě a životem v kultuře poskytují dostatečný základ k rozlišení mezi přírodními a lidskými událostmi, na jehož základě pak mohou historická studia i humanitní vědy vůbec vypracovat metody vhodné k prozkoumání událostí druhého druhu. A jakmile je konceptuálně vystižena rovina obecně lidských událostí a dále rozdělena na události minulé a události současné, je nepochybně legitimní se ptát, do jaké míry může být nutné sáhnout po určitých metodách studia při průzkumu událostí označených za minulé, odlišným oproti těm sloužícím k průzkumu událostí označených za současné (ať už je význam „současnosti“ chápán jakkoli).

Něco naprosto jiného však je, dále tuto minulost lidstva – jakmile je jednou postulována – rozdělit na rovinu událostí, které jsou „historické“, a rovinu těch, které jsou „nehistorické“ („nedějinné“). Tím se totiž sugeruje, že existují dvě různé roviny lidství a jedna je oproti druhé lidštější, neboť historičtější.

Distinkce mezi lidstvem, kulturou či společností, která je historická oproti nehistorickým, není téhož druhu jako distinkce mezi dvěma časovými epochami ve vývoji lidského druhu, prehistorickou a historickou. Tato druhá distinkce se totiž neopírá o domněnku, že se lidská kultura před počátkem „dějin“ nerozvíjela anebo že toto rozvíjení nebylo „dějinné“, „historické“ povahy. Opírá se o domněnku, že ve vývoji lidské kultury nastává bod, po němž lze tento vývoj podat diskurzem odlišným od toho, jímž lze podat lidský vývoj v předchozí fázi. Jak je dobře známo a jak se obecně uznává, možnost prezentovat vývoj určitých kultur specificky „historickým“ diskurzem se opírá o tu okolnost, že příslušné kultury vytvořily, zachovaly a využívaly určitý druh záznamu, totiž záznamy písemné. Avšak možnost podat vývoj určitých kultur specificky historickým diskurzem nám neskýtá dostatečný důvod k domněnce, že kultury, jejichž vývoj – vinou toho, že podobné záznamy nevytvořily – nelze takto podat, přetrvávají v „předdějinném“ stavu.

Je tomu tak přinejmenším ze dvou důvodů. Za prvé, lidský druh „do dějin“ nevstupuje jen „zčásti“: už sám pojem „lidského druhu“ implikuje, že pokud „v dějinách“ existuje nějaká jeho část, pak v nich existuje celý. Za druhé vstup nějaké části lidského druhu „do dějin“ není možné chápat jako interní krok, jako transformaci, kterou prodělají určité kultury či společnosti a jejíž dosah je omezen jen na ně. Naopak: vstup určitých kultur do dějin s sebou nese, že jejich vztah ke kulturám, které zůstaly „mimo“ dějiny a historii, prošel radikálními proměnami a dosavadní proces relativně autonomních či autochtonních vztahů se mění v proces postupné interakce a integrace tzv. historických a tzv. nehistorických kultur. Toto panoráma nadvlády tzv. vyšších civilizací nad „pravěkými“ kulturami poddaných a „expanze“ západní civilizace po celé zeměkouli je právě tématem standardního narativu dějin světa, psaných z hlediska „historických“ kultur. Avšak tato „historie“ „historických“ kultur je jakožto panoráma nadvlády a expanze současně dokumentací „historie“ oněch domněle „nehistorických“ kultur a etnik, jež jsou obětmi tohoto procesu. Můžeme tak uzavřít, že tytéž záznamy, které umožňují sepsat historii historických kultur, současně umožňují sepsání historie tzv. nehistorických kultur. Odtud plyne, že rozlišení historických a nehistorických částí lidské minulosti, opřené o rozdíl v tom, jaké druhy záznamů jsou dostupné pro jejich studium, je stejně vratké jako představa, že existují dva druhy specificky lidské minulosti: jeden, který lze zkoumat „historickými“ metodami, a druhý, který lze zkoumat „nehistorickou“ metodou, například metodou antropologie, etnologie a podobně.

Každý pojem „historie“, který předpokládá v rámci společné lidské minulosti rozdíl mezi nějakým segmentem nebo řádem událostí, který je specificky „historický“, a druhým, který je „nehistorický“, v sobě tedy obsahuje víceznačnost: jelikož totiž pojem „historie“ poukazuje na obecně lidskou minulost, nemůže svou specifickou vyhranit tím, že uvedenou minulost rozdělí na „historickou historii“ na jedné a „nehistorickou historii“ na druhé

straně. Pojem „historie“ v této formulaci jednoduše reprodukuje dvojznačnost skrytou v naší neschopnosti náležitě rozlišit mezi předmětem studia (tj. lidskou minulostí) na jedné a diskurzem o tomto předmětu na druhé straně.

Když si uvědomíme, jaká spleť víceznačností a dvojsmyslů je obsažena v pojmu „historie“, dává nám to základ pro porozumění novějších diskusí ohledně problému narativu v teorii historie? Jak jsem uvedl výše, sám pojem narativu v sobě obsahuje analogickou dvojznačnost, jakou zpravidla nacházíme v užívání termínu „historie“: narativ je současně určitou diskurzivní modalitou čili způsobem promluvy i produktem, jenž se získá přijetím této diskurzivní modality. Když se této diskurzivní modalitě využije k prezentaci „reálných“ událostí, jako tomu je v „historickém narativu“, výsledkem je typ diskurzu se specifickými jazykovými, gramatickými a rétorickými rysy: „narativní historie“. Pocitovaná příhodnost této diskurzivní modalitě pro prezentaci specificky „historických“ událostí i její nepřístupnost, jak ji vnímají autoři, kteří narativitě přiřítají status „ideologie“ – obojí pramení z obtíže, jak konceptuálně zachytit rozdíl mezi určitým způsobem promluvy a způsobem prezentace, jehož se vykonáním promluvy dosáhne.

Narativ je diskurzivní modalita společná „historickým“ i „nehistorickým“ kulturám a dominuje v mytickém i fikčním diskurzu, vinou čehož je jako nástroj k promlouvání o „reálných“ událostech podezřelý. Nenarativní způsob promluvy, jak je obvyklý v přírodních vědách, se k prezentaci „reálných“ událostí zdá vhodnější. Představa o tom, čím je definována „reálná“ událost, se tu však neopírá o rozdíl mezi „pravdivým“ a „nepravdivým“ (tato distinkce patří do sféry promluv, nikoli událostí), nýbrž o rozdíl mezi „skutečným“ a „imaginárním“ (který patří jak do sféry událostí, tak do sféry promluv). Lze vytvořit imaginární diskurz o reálných událostech, který může být přes všechnu svou „imaginárnost“ „pravdivý“. Vše závisí na tom, jak budeme chápat význam obrazotvornosti pro lidskou přirozenost.

A stejně tomu je u narativních prezentací reality, zvláště pokud – jako tomu je u historických diskurzů – jde o prezentace „lidské minulosti“. Jak by bylo možno jakoukoli „minulost“ – ex definitione tvořenou událostmi, ději, strukturami atd., u nichž už máme za to, že je nelze vnímat – prezentovat ve vědomí či řeči jinak než „imaginárně“? Je snad nemožné, že by se problém vyprávění v jakékoli diskusi o teorii historie nakonec vždy týkal role představivosti ve vytváření specificky lidské pravdy?

Překlad Martin Pokorný

Přeloženo z: White, Hayden. The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory. *History and Theory*, 1985, roč. 23, č. 1, s. 1–33.

©Hayden White

Doslov——Hayden
White, historiografie
a teorie

Text amerického historika Haydena Whitea (*1928) je v tomto sborníku ojedinělou ukázkou detailně přehledového a shrnujícího psaní. Otázku narativity v historii a historiografii, kterou se zabývá, tak zpracovává více než podrobně a způsobem nejen vyčerpávajícím, ale i srozumitelným. Doslov se zdá vhodné zaměřit nejprve na to, čemu se White z logiky svého zájmu o *teorii* nevěnuje – na skupinu, kterou v předkládaném textu popisuje jako „obhájce historických studií chápaných jako řemeslo, (...) skupinu nereprezentující žádné teoretické stanovisko, nýbrž ztělesňující tradiční eklektický přístup k historickým studiím, přístup, v němž se projevuje určitá podezřívavost k teorii jako takové, neboť údajně brání náležitému provozování historického bádání chápaného jako empirický výzkum“.

Je-li řeč o řemesle, může se nám vybavit – v okupované Francii sepsaná a vzhledem k autorově angažmá v odboji nedokončená – stať Marca Blocha o *Historikově řemesle*⁴². V ní Bloch pojednal praxi i potřebu historikovy práce již s notnou dávkou reflexe a i na základě jeho líčení je možné řemeslné okolnosti historikovy práce shrnout především jako kritické nakládání s prameny. Jejich výběr, jejich čtení, tázání se po jejich původu a účelu a konečně i jejich interpretace, všechny kroky tohoto řemesla by tradičně měly vést k zjištění a nastolení *faktů*. S těmito kroky jsou tradičně spojovány i přívlastky a osobní vlastnosti historikovy, jako jsou pečlivost, píle a trpělivost, spolu s ustálenými představami zaprášených archivů, kronik a stop časů již minulých. Až druhotné jsou pro toto řemeslo otázky následné syntézy či postupně se rozšiřující chápání pramene od písemného až k orálnímu – historikova práce se zkrátka vždy tradičně držela fakticity. Hayden White se jí věnuje ve vztahu k fikčnosti literárního líčení, je však třeba mít na paměti, že od fakt samotných se historické vědy nikdy nevzdálily, pomineme-li populární snahy o tzv. kontrafaktuální, spekulativní historii.

Pro obecného čtenáře může být jistá nevybíravá razance, s jakou je vnesen Whiteův odsudek primátu *řemeslnosti*,

42 — Bloch, Marc. *Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo*. Praha: Argo, 2012.

symptomem toho, jak tato byla v prostředí historických věd zakořeněna. K Whiteovu líčení přidejme pro ilustraci o bezmála dvacet let starší popis britského E. H. Carr: „Tři generace německých, britských, a dokonce i francouzských historiků nastupovaly do bitev s magickým nářevem ‚wie es eigentlich gewesen ist‘ [jak to ve skutečnosti bylo] na rtech jako zaklínadlem – které je jako většina zaklínadel mělo uchránit od únavné povinnosti samostatného myšlení.“⁴³ *Wie es eigentlich gewesen ist* Leopolda Rankeho je obvyklým příkladem a aforismem pozitivistické a idealistické historiografie 19. století, k jejímuž rozporování postupně docházelo, s kulminačním bodem však až v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století, právě třeba s autory, jako byl Carr nebo White. Ke kritikům absence teoretického uvažování nad historikovým řemeslem na stránkách jeho prací i uvnitř univerzitních fakult přidejme, snad v návaznosti na Whiteovu metodu, ještě vybrané autory domácí: najmě Zdeňka Vašíčka („nezájem o teorii /.../ je tradiční a trvalý“⁴⁴) či Jana Horského (v odborné recenzi na jeho knihu čteme: „[Horského] kniha [je] věnovaná především teorii. Nutno říci, že teoretizování je v případě mladých badatelů častým nešvarem. Dotyční spekulují, Foucaulta skloňují ve všech pádech – a práce stojí.“⁴⁵).

Potřeba zakládat legitimitu historikovy práce na faktech a zejména listinných dokumentech pramenila z nezbytnosti ukotvit historii jakožto vědu – a tak jako v případech jiných společenskovědních oborů, konstituovalo se toto pojetí v klimatu obecné touhy po maximální objektivnosti. Definovali se věda jako objektivní, je téměř nevyhnutelné, že se její vykonavatel musí obrnit proti zmíněné „povinnosti samostatného myšlení“, a případně „vyhýbat se teoretizování“.⁴⁶ White se počátkům takové historiografie věnoval ve své *Metahistorii* (1973, česky 2011).

Tato kniha nesoucí podtitul *Historická imaginace v Evropě devatenáctého století* se velmi rychle etablovala v prostředí literárních studií pro svůj originální přístup k historickému *psaní* z hlediska jeho ideového a estetického ukotvení. U zdánlivě

objektivního a faktografického líčení identifikoval White jistou poetiku, respektive poetiky: u slovných historiků 19. století tak pojmenoval jejich ideový i stylistický příklon k nějakému z velkých žánrů, Juleta Micheleta ztotožnil s romancí, Alexise de Tocquevilla s tragédií a Jacoba Burckhardta se satirou. Cestu do mainstreamu historických studií si však vzhledem k výše nastíněným náladám hledala *Metahistorie* jen postupně, stejně jako soubor esejí *Tropika diskursu* (1978, česky 2010). Tato druhá zásadní Whiteova publikace se porůznu metodologicky i analyticky zaměřovala na postupné rozpracovávání stěžejní teze, pro niž se její autor historikům postupně více a více odcizoval – totiž, že mezi vyprávěním historika a literáta o minulosti není a nemůže být mnoho rozdílů. Podobně destilovaný odkaz se pochopitelně nesetkal a zřejmě ani nemůže setkat uvnitř historické profese s velkým pochopením. I největší Whiteovi ideoví kritici – jejichž pozice lze ztotožnit s obecnou skepsí vůči „bezbřehé relativizaci“, kterou s sebou podle nich přináší postmoderna – uznávají legitimitu tvrzení o *podobnosti* literárního a historického líčení, co se týče stylistických a vyprávěcích aspektů. Aplikaci tohoto ztotožnění na nárok *pravdivosti* a *faktivity* však – snad proto, že „zasahuje samotné jádro jejich činnosti“⁴⁷ – odmítají.

43 — Carr, Edward Hallet. *Co je historie?* Praha: Svoboda, 1967, s. 11. Orig. London: Macmillan, 1962.

44 — Vašíček, Zdeněk. Vzpomínka na historii? In: Týž. *Přijetí podmínek*. Praha: Torst, 1996, s. 179–206.

45 — Jakoubek, Marek; Horský Jan. Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním. *Dějiny, teorie, kritika*, 2011, č. 2, s. 384–387.

46 — Řeč tu je o tradiční, odosobněné objektivitě. Joyce Applebyová, Lynn Huntová a Margaret Jacobová ve světle postmoderních diskusí o epistemologickém nároku společenskovědního výzkumu navrhuji „podmíněnou objektivitu“, která obnáší vědomí, že „veškeré popisy historie vždy začínají zvědavostí konkrétního jednotlivce a jsou formovány jeho osobnostními či kulturními charakteristikami“. Dodávají, že jelikož má každé poznání počátek v lidské mysli, „je každé poznání subjektivně orientováno a uměle zkonstruováno“. Objektivita je pro ně „vzájemným vztahem mezi vnějším předmětem (objektem) a subjektem, který ho zkoumá“. Applebye, Joyce; Hunt, Lynn; Jacob, Margaret. *Jak říkat pravdu o dějinách*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, s. 207, 213.

47 — Iggers, Georg. *Dějepisectví ve 20. století: Od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě*. Praha: NLN, 2002, s. 9. Iggersova kniha shrnuje veškeré hlavní proudy historiografie 20. století – německé hospodářské a sociální dějiny, Annales, marxistické přístupy, mikrohistorii a další – je rámována právě jako obhajoba oboru před vnějškovými relativizacemi, mezi jejichž spolupachatelů zaujímá Hayden White přední pozici.

Proměnu a reflexi rankovského pojetí historie ale nepřinesly jen širší proměny společenskovedního diskurzu, částečně si ji vynutila i pluralizace samotného oboru. Zatímco se dějepis 19. století soustředil zejména na dějiny a *události* politického a diplomatického, tj. mezinárodního charakteru – ruku v ruce s etablováním moderních národních států i národních identit –, rozšiřoval se postupně rejstřík historikova zájmu i k historii *kulturní, sociální, ekonomické, soudobé* a mnohým jiným. Jedním z takových hmatatelných impulzů byla například škola Annales, hrající roli v myšlení o historii od třicátých až do sedmdesátých let, stále však přítomná svým důrazem na roli sociálních jevů a ekonomických struktur v pojetí minulosti jako *longue-durée*, dlouhého trvání. Místo velkých („historických“) událostí, jako jsou kupříkladu bitvy či zvraty na panovnických trůnech, zaměřovali se annalisté na kulturní a každodenní prvky, věnovali se mikroregionům i dějinám „mentalit“, tedy myšlenkovým konceptům a ideologiím. Pozdějším příslušníkem této školy, jehož práce jsou u nás poměrně známé a oblíbené i mezi neodborným publikem – a v nichž lze výše popsané postupy identifikovat velmi dobře –, je například medievalista Jacques Le Goff.

Zejména v otázce zaměření se mimo *velké dějiny* se metodologický i žánrový rozvoj historie promítl se zpožděním i do historie filmové – tzv. nová filmová historie, v současné době dominující historické paradigma na většině českých filmovědných fakult, se proti historii *staré* vymezila především ve dvou ohledech. Jedním z nich je zmíněné rozšíření pole zájmu a adaptace postupů sociálních, kulturních a ekonomických historiků – ať už tyto impulzy přicházely přímo z pole historie, či z příbuzných věd sociálních. Místo velkého vyprávění o velkých autorech se tak noví filmoví historici věnují produkčním a recepčním podmínkám, ekonomickému pozadí filmového umění i širšímu intermediálnímu kontextu. S novou filmovou historií byla ale především v jejích počátcích spojena i obroda filmověhistorického řemesla, jeho profesionalizace v nejlepší smyslu toho slova,

tedy zejména co se kritické práce s prameny týče. Zpětně se filmová historie a obecná historiografie potkávají v posledních letech u samotného objektu, respektive nezbytné okolnosti svých zkoumání: u filmu jakožto kulturního, sociálního a posléze i dějinného předmětu. Této otázce se věnuje i doslov k textu Pierra Nory, závěrem lze jen upozornit na zajímavou dynamiku toho, že čím více se – zejména v našem prostředí – filmová díla ztrácí ze zřetele filmových historiků, tím více se jich chápou pro své účely historici nefilmoví.

-ms-

Doporučená četba:

- ——— Ankersmit, Frank; Domanska, Ewa; Kellner, Hans (eds.). *Re-Figuring Hayden White*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ——— Applebye, Joyce; Hunt, Lynn; Jacob, Margaret. *Jak říkat pravdu o dějinách*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.
- ——— Horský, Jan. *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Praha: Argo, 2009.
- ——— White, Hayden. *Tropika diskursu*. Praha: Karolinum, 2010.

Pierre Nora
———Mezi pamětí
a historií, problematika
míst

Ediční poznámka: Následující text je předmluvou ke knižní sérii Místa paměti, Nora, Pierre (ed.). Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 3 sv., 1984, 1986, 1992.

1. Konec historie-paměti

Zrychlení historie. Je třeba si uvědomit, co tento výraz přesně znamená, a to nejen jako metafora: stále rychlejší přepadání do minulosti, která je s konečnou platností mrtvá, celkové vnímání každé věci jako zmizelé – porušení rovnováhy. Vytrhávání toho, co ještě zůstávalo živé v hřejivé tradici, v němotě zvyku, v opakování toho, co jsme zdělili po předcích, pod tlakem hlubokého citu pro dějiny. Osvojování si vědomí sebe sama ve znamení minulého, dokončování něčeho odevždy započatého. O paměti se tolik mluví jen proto, že již žádná není.

Zvědavost ohledně míst, v nichž krystalizuje a do nichž se utíká paměť v tomto konkrétním okamžiku naší historie. Okamžik klíčový, v němž se vědomí rozchodu s minulostí mísí s pocitem rozervané paměti; kde však tato trhлина probouzí ještě dost paměti na to, aby mohl být nastolen problém jejího vtělení. Pocit kontinuity se stává usazeninou, shromážděnou v určitých místech. Místa paměti existují proto, že už neexistují prostředí paměti.

Pomysleme na nenávratné zmrzačení, které představoval konec sedláků, této pospolitosti paměti v pravém slova smyslu, jež se stala módním předmětem historického zkoumání právě ve chvíli, kdy průmyslový růst dosáhl svého vrcholu. Toto ústřední zhroucení naší paměti je přesto jen příkladem. V jediném kole se roztočil celý svět, prostřednictvím dobře známého fenoménu šířící se světovosti, demokratizace, vlivu na velké masy lidí, rostoucí důležitosti médií. Na okraji tohoto procesu pak nezávislost nových národů vtáhla do historičnosti společnosti, které z jejich etnologického spánku probudilo již koloniální násilí. A do téhož

pohybu vnitřní dekolonizace vstoupila všechna etnika, skupiny, rodiny se silným kapitálem paměti a slabým kapitálem historie. Konec společenství paměti, například všech těch, která zajišťovala uchovávání a předávání hodnot, ať jimi byla církve nebo škola, rodina nebo stát. Konec ideologií paměti, například všech těch, které zajišťovaly pravidelný přechod z minulosti do budoucnosti nebo označovaly momenty minulosti, které bylo třeba uchovat vzhledem k přípravě budoucnosti, ať už jde o reakci, pokrok, či dokonce revoluci. A mnohem více než to: samotný způsob historického vnímání se za pomoci médií nesmírně rozpíná, přičemž paměť, soustředěná na dědictví toho, s čím je důvěrně obeznámena, ustupuje efemérnímu škraloupu aktuálnosti. Zrychlení: popsáný fenomén je posledním krokem, jenž nám brutálně zjevuje rozsah vzdálenosti mezi opravdovou pamětí, společenskou a nedotknutou, jejíž model představovaly tzv. primitivní či archaické společnosti, které si s sebou odnesly její tajemství – a historií, která je tím, v co minulost přetvářejí naše společnosti odsouzené k zapomínání procesem neustálé změny. Mezi celistvou, vládnoucí pamětí, která si není vědoma sebe sama, pamětí uspořádávající a všemocnou, spontánně aktualizující, pamětí bez minulosti, která věčně obnovuje dědictví tím, že dávnou dobu předků klade až do věku hrdinů, počátků a mýtu – a pamětí naší, která je pouze historií, stopou a tříděním. Tato vzdálenost se dále prohlubovala v té míře, v níž si lidé přiznávali právo, moc, a dokonce povinnost změny, a to měrou od počátku moderní doby stále rostoucí. Tato vzdálenost dnes dospěla do svého křesťovitého posledního stadia.

Toto vytržení paměti dobytčím a vykořeňujícím tlakem historie jako by způsobovalo zjevení: rozlomení velmi starého pouta totožnosti, konec toho, co prožíváme jako samozřejmé: shody historie a paměti. Skutečnost, že ve francouzštině existuje jen jediné slovo pro označení žitých dějin a intelektuální operace, která jim propůjčuje srozumitelnost (což Němci rozlišují slovy *Geschichte* a *Historie*, tedy *dějiny* a *historie*), tato často

zdůrazňovaná nedostatečnost jazyka, zde vydává svou hlubokou pravdu: pohyb, jenž nás unáší, je stejné povahy jako pohyb zobrazení tohoto pohybu. Kdybychom ještě obývali svou paměť, nepotřebovali bychom jí zasvětit určitá místa. Taková místa by neexistovala, protože by neexistovala paměť stržená historií. Každé gesto, včetně toho nejobyčejnějšího, by bylo prožíváno jako nábožné opakování toho, co se dělá od věků, v tělesné totožnosti úkonu a smyslu. Jakmile se objeví stopa, vzdálenost, zprostředkování, nejsme již v pravé paměti, ale v historii. Pomysleme na Židy, uzavřené v každodenním rituálu tradice. Jejich ustavení se jakožto „lidu paměti“ vylučovalo starost o historii až do té chvíle, kdy jim otevření se modernímu světu vnutilo potřebu mít historiky.

Paměť, historie: nejde vůbec o synonyma, a my si uvědomujeme, že stojí v každém bodě proti sobě. Paměť je život, který vždy nesou skupiny živých, a právě proto je v neustálém vývoji, otevřena dialektice vzpomínky a zapomnění, nevědomá ohledně svých postupných deformací, vydána každému užití a zneužití, schopna dlouhých období skrytosti a náhlých znovuoživení. Historie je vždy problematickou a neúplnou rekonstrukcí toho, co už není. Paměť je fenoménem vždy aktuálním, poutem prožívaným ve věčné přítomnosti; historie je zobrazením minulosti. Protože je citová a kouzelná, paměť se snáší pouze s těmi detaily, které jí vyhovují; žije se vzpomínkami, které jsou nejasné, rozporné, obecné nebo nestálé, konkrétní nebo symbolické, je náchylná ke všem přenosům, zastíráním, škrtním nebo projekcím. Historie jakožto úkon intelektuální a zesvětšující vyžaduje analýzu a kritickou rozpravu. Paměť usazuje vzpomínku v posvátnu, historie ji z něj vyhání a vždy ji převádí do prózy. Skrytá paměť skupiny, kterou sjednocuje, což řečeno spolu s Halbwachsem znamená, že existuje tolik pamětí, kolik existuje skupin; že paměť je přirozeně mnohočetná a množovaná, skupinová, vícenásobná a individualizovaná. Historie náleží naopak všem a nikomu, což jí propůjčuje sklon k tomu, co je univerzální. Paměť zapouští kořeny v konkrétnu, v prostoru, gestu, obrazu a předmětu. Historie

ulpívá pouze na tom, co trvá v čase, na evolucích a na vztazích mezi věcmi. Paměť je absolutnem a historie zná jen to, co je relativní.

V srdci historie působí kriticismus ničící spontánní paměť. Paměť je pro historii vždy podezřelá, neboť skutečným posláním historie je její zničení a potlačení. Historie je tím, co odnímá žité minulosti legitimitu. Na horizontu historických společností, na hranicích zcela historizovaného světa by došlo k poslednímu a konečnému zesvětštění. Pohyb historie, historizující ambice nejsou exaltací toho, co se opravdu stalo, ale jeho srážením do nicoty. Všeobecně zavládnuvší kriticismus by jistě uchoval muzea, pamětní medaile a pomníky, to jest zbrojnici, kterou potřebuje ke své vlastní práci, přitom by je však zbavil toho, co z nich v našich očích činí místa paměti. Společnost žijící zcela ve znamení historie by nakonec neznala místa, v nichž by ukotvovala svou paměť, o nic více než společnost tradiční.

Jedním z nejhmatatelnějších znamení tohoto vytržení historie z paměti je možná začátek historie historie, probuzení, ve Francii zcela nedávné, historiografického vědomí. Historie, a ještě přesněji historie národního vývoje, ustavila nejsilnější z našich kolektivních tradic; naše typické prostředí paměti. Od středověkých kronikářů až po současné historiky „totální“ historie se rozvíjela celá historická tradice jako pravidelné osvěžování paměti a její spontánní prohlubování, rekonstrukce minulosti bez prázdných míst a bez trhliny. Od Froissarta neměl podle všeho žádný z velkých historiků pocit, že by představoval pouze jistou konkrétní paměť. Commynes si nebyl vědom toho, že shromažďuje pouze paměť dynastickou, La Popelinière paměť francouzskou, Bossuet paměť monarchickou a křesťanskou, Voltaire paměť pokroku lidského pokolení, Michelet pouze paměť „lidu“ a Lavisse výlučně paměť národa. Právě naopak, byli prochnuti pocitem, že jejich úkol spočívá v ustavení paměti, která bude pozitivnější, obsažnější a více vysvětlující než paměti předešlé. Vědecká výzbroj, které se historii dostalo během minulého

století, jen výrazně posílila kritické ustavování té pravé paměti. Všechny velké proměny v pojetí historie spočívaly v rozšíření základů kolektivní paměti.

V takové zemi, jakou je Francie, nemůže být historie historie nevinnou činností. Vyjadřuje vnitřní zvrat, jímž se historie jakožto paměť proměňuje v historii jakožto kritiku. Každá historie je svou povahou kritická a všichni historikové tvrdili, že odhalují lživé mytologie svých předchůdců. Ve chvíli, kdy se historie pustí do psaní své vlastní historie, však začíná něco zásadního. Zrozením starosti o historiografii si historie ukládá úkol obklíčit v sobě samé to, co k ní nenáleží, přičemž zjišťuje, že je obětí paměti a snaží se od ní osvobodit. V zemi, která by historii nebyla bývala pověřila vedením a utvářením národního vědomí, by historie historie nebyla obtížena vším tímto polemickým obsahem. Například ve Spojených státech, zemi mnohočetné paměti a mnoha přínosů, jde o disciplínu provozovanou odevždy. Rozdílné interpretace vyhlášení nezávislosti nebo občanské války se mohou střetat nad velmi závažnými otázkami, nezpochybnují však americkou tradici, protože v jistém smyslu žádná taková tradice neexistuje, nebo není nijak podstatně zprostředkována historií. Ve Francii je naopak historiografie obrazoborecká a neuctívá. Její náplní je zmocňovat se tradicí nejlépe ustavených předmětů – rozhodující bitvy, jakou byly Bouvines, kanonické příručky, jakou je malý Lavisse –, a pak rozložit jejich mechanismus a rekonstruovat co nejpodrobněji podmínky jejich utváření. Znamená to vnést pochybnost do samého srdce, proniknout kritickým ostřím mezi kmen paměti a kůru historie. Zkoumat historiografii Francouzské revoluce, rekonstruovat její mýty a její interpretace, to vše znamená, že se již neztotožňujeme beze zbytku s jejím dědictvím. Dokazovat určitou tradici, jakkoli úctyhodnou, znamená, že se již nepovažujeme prostě a jednoduše za její nositele. Historie historie se však nezabývá pouze nejposvátnějšími předměty naší národní tradice; kladením otázky po svých materiálních a pojmových prostředcích, po postupech

svého vlastního vytváření a společenských vazeb svého šíření, po svém vlastním ustavení se v podobě tradice, tím vším vstoupila celá historie do svého historiografického věku, přičemž se s konečnou platností odlišila od paměti. Od paměti, která se sama stala předmětem možné historie.

Byla doba, kdy se zdálo, že určitá tradice paměti vykrystalizovala prostřednictvím historie a obrazu Národa v syntéze třetí republiky. Vzato v širokém chronologickém smyslu, šlo o dobu od *Lettres sur l'histoire de France (Listy o francouzských dějinách)* Augustina Thierryho (1827) po *Histoire sincère de la nation française (Opravdové dějiny francouzského národa)* Charlese Seignobose (1933). Mezi historií, pamětí, národem tehdy docházelo k něčemu víc než jen k přirozenému oběhu: ke kruhovému vzájemnému doplňování se, k symbióze ve všech rovinách, v rovině vědecké a pedagogické, teoretické a praktické. Národní definice přítomnosti tehdy panovačně žádala své ospravedlnění osvětlením minulosti. Přítomnost se stala křehkou působením revolučního traumatismu, jenž si vynucoval celkové přehodnocení monarchické minulosti; ohrozila ji také porážka z roku 1870, jejímž následkem pak s ohledem na německou vědu a německého učitele, jenž byl skutečným vítězem u Sadové, jen vzrostla naléhavost rozvíjení dokumentární erudice a školního předávání paměti. Nic se nemůže rovnat tónu národní odpovědnosti historika, napůl kněze, napůl vojáka: plnou silou zaznívá například v úvodníku prvního čísla *Revue historique* (1876), v němž mohl Gabriel Monod zcela legitimně líčit, jak „od nynějška trpělivé, kolektivní a metodické vědecké zkoumání“ pracuje „ve skrytu a jistě zároveň na velikosti vlasti i na lidském pokolení“. Při četbě takového textu, stejně jako stovky dalších podobných, si klademe otázku, jak se mohla prosadit myšlenka, že pozitivistická historie není kumulativní. Z hlediska účelu, jímž je ustavení národa, představují naopak obory politiky, vojenství, biografie a diplomacie pilíře kontinuity. Porážka u Azincourtu nebo Ravaillacova rána dýkou, „la journée des Dupes“ nebo určitá dodatečná

klauzule vestfálského míru jsou součástí přísného účetnictví. Nejpronikavější erudice přidává jednotlivý detail ke kapitálu národa nebo jej z něj odečítá. Mocná jednota tohoto prostoru paměti: naši řecko-římskou kolébku neodděluje od koloniálního impéria třetí republiky větší přeryv, než jaký je mezi odbornou učeností, která připojuje k národnímu bohatství nově dobytá území, a školní příručkou, která je šíří jako vulgátu. Historie je posvátná, protože národ je posvátný. Prostřednictvím národa se naše paměť udržela v oblasti posvátna.

Pochopit, proč se toto spojení rozvázalo působením nového zesvětšujícího tlaku, by znamenalo ukázat, jakým způsobem byla dvojice stát–národ během třicátých let postupně nahrazena dvojicí stát–společnost. A rovněž jakým způsobem, ve Francii velmi spektakulárním, se v téže době a ze stejných důvodů historie proměnila z tradice paměti, kterou se předtím stala, ve vědění, jehož společnost nabývá o sobě samé. Z tohoto důvodu mohla podle všeho množovat jednotlivá nasvícení konkrétních pamětí, a dokonce se proměnit v laboratoř mentalit minulosti; avšak tím, že se osvobodila od národní totožnosti, přestávala být oživována subjektem, jenž by byl jejím nositelem, a tím zároveň ztratila své pedagogické poslání, spočívající v předávání hodnot: krize školství je toho názorným svědectvím. Národ již není sjednocujícím rámcem, jenž by svíral vědomí pospolitosti. Jeho definice již není předmětem diskusí, a zbytek dokonaly mír, prosperita a úbytek jeho síly; není již ohrožen ničím jiným než samotnou absencí hrozeb. S nástupem společnosti na místo a do role národa ustoupila legitimita založená na minulosti legitimitě založené na budoucnosti. Minulost bylo možné jen poznávat a uctívat, a národu bylo možné jen sloužit; budoucnost je třeba připravovat. Tři termíny znovu získaly svou samostatnost. Národ již není bojem, ale daností; historie se stala společenskou vědou a paměť fenoménem ryze soukromým. Paměť národa by tedy byla posledním vtělením paměti historie.

Studium míst paměti se tak ocitá v průsečíku dvou hnutí, která ve Francii a dnes vymezují jeho roli a dávají mu

mysl: na jedné straně hnutí čistě historiografického, momentu, v němž se historie obrací ke své sebereflexi; na druhé straně hnutí ve vlastním smyslu historického, konce určité tradice paměti. Čas míst je přesně vymezeným okamžikem, v němž mizí obrovský kapitál, který jsme prožívali v důvěrnosti paměti a který bude nadále žít jen jako předmět zájmu rekonstituované historie. Na jedné straně rozhodující prohloubení historické práce, na druhé straně nástup konsolidovaného dědictví. Vnitřní dynamika kritického principu, vyčerpání našeho historického politického a duševního rámce, ještě dost silného na to, abychom se o něj zajímali, již dost pomíjejícího na to, aby se nedokázal prosadit jinak než návratem k nejzářivějším ze svých symbolů. Oba tyto pohyby se spojují, a odkazují nás tak zároveň a se stejnou silou k základním nástrojům historické práce a k těm nejsymboličtějším předmětům naší paměti: k archivům stejně jako ke trikoloře, ke knihovnám, slovníkům a muzeím stejně jako ke vzpomínkovým obřadům, slavnostem, Pantheonu nebo Vítěznému oblouku; k Larousseovu slovníku a ke zdi komunardů.

Místa paměti jsou především zbytky. Jsou krajní podobou, v níž paměť utvářené vědomí přetrvává v historii, která se k němu obrací, protože je nezná. Mizení rituálu z našeho světa je důvodem objevení se jeho pojmu. Je tím, co je vyměšováno, vztyčováno, ustavováno, sestrojováno, vyhlašováno, umělými prostředky a vůlí udržováno společenstvím, které je již podstatně stržené svou přeměnou a svou obnovou. Přirozeně stavícím nové výše než dávné, mladé výše než staré, budoucnost výše než minulost. Muzea, archivy, hřbitovy a sbírky, slavnosti, výročí, smlouvy, protokoly, památníky, svatyně, spolky, to vše jsou vršky, svědčící o jiném věku, o iluzích věčnosti. Odtud nostalgický rys těchto slitovných projektů, dojmavých a ledových. Jsou to rituály společnosti bez rituálů; přechodné svátosti ve společnosti, která zesvětštuje; zvláštní projevy věrnosti ve společnosti, která ohoblovává vše zvláštní; faktické diferenciaci ve společnosti, která principiálně nivelizuje; znaky skupinového vyznání a skupinové

příslušnosti ve společnosti, která směřuje k tomu, aby uznávala jen vzájemně rovné a totožné jednotlivce.

Místa paměti se rodí a žijí z pocitu, že neexistuje žádná spontánní paměť, že je třeba vytvářet archivy, že je třeba slavit výročí, organizovat oslavy, pronášet smuteční projevy, provádět notářské záznamy, protože tyto úkony nejsou přirozené. To proto menšinami prováděná obrana paměti, která se utekla do privilegovaných a žárlivě střežených ohnisek, pouze nanejvýš rozžhavuje pravdu všech míst paměti. Bez ostražitého bdění nad vzpomínkami by historie tato místa rychle vymetla. Jsou baštami, o něž se opíráme. Kdyby však to, co brání, nebylo ohroženo, nebylo by vůbec nutné je stavět. Kdybychom vzpomínky v nich uzavřené skutečně prožívali, byly by nepotřebné. A kdyby se jich naopak ani historie nezmocňovala proto, aby je překrucovala, proměňovala, hnětla a petrifikovala, nestala by se z nich místa pro paměť. Právě tento pohyb sem a tam je ustavuje: okamžiky historie vyrvané pohybu historie, a přece tomuto pohybu vrácené. Ne už zcela život, ne zcela smrt, jako mušle na břehu, když nastane odliv moře živoucí paměti.

Marseillaisa nebo památníky mrtvých tak žijí tímto dvojnásobným životem, uhněteným ze smíšeného pocitu příslušnosti a odpoutání. Čtrnáctý červenec roku 1790 již byl a ještě nebyl místem paměti. Roku 1880 z něj jeho ustavení národním svátkem činí oficiální místo paměti, ale díky duchu Republiky byl ještě opravdu tryskajícím pramenem. A dnes? Sama ztráta naší živoucí národní paměti nás nutí podívat se na něj pohledem, který již není ani naivní, ani lhostejný. Paměť, která nás trýzní a která již není naše, mezi rychlým zesvětštěním a dočasně navrácenou posvátností. Živelné lpění, které z nás ještě činí dlužníky toho, co nás vytvářelo, zároveň však historický odstup, jenž nás nutí zhlédnout chladným okem dědictví a provést jeho inventuru. Zachráněná místa paměti, která již neobýváme, napůl oficiální a institucionalizovaná, napůl afektivní a citová; místa jednomyslného souhlasu bez jednomyslnosti, která již nevyjadřují

ani bojovné přesvědčení, ani vášnivou spoluúčasť, na nichž se však přesto ještě chvěje jakýsi zbytek symbolického života. Proměna památného v historické, proměna světa, v němž jsme měli předky, ve svět nahodilého vztahu k tomu, co nás vytvořilo, přechod od totemové historie k historii kritické; tak vypadá okamžik míst paměti. Národ se již neslaví, ale studují se jeho oslavy.

2. Paměť uchváčena historií

Vše, co dnes nazýváme pamětí, tedy nenáleží paměti, ale již historii. Vše, co nazýváme vzplanutím paměti, je dokonáním jejího zmizení v ohni historie. Potřeba paměti je potřebou historie.

Obejít se bez tohoto slova je bezpochyby nemožné.

Přijměme ho ale s jasným vědomím rozdílu mezi opravdovou pamětí, která se dnes utekla do gesta a zvyku, do povolání, v nichž se předávají znalosti mlčení, do tělesného vědění, impregnovaných vzpomínek a vědění reflexivního, a pamětí proměněnou svým přechodem do historie, která je téměř jejím protikladem: volní a cíleně chtěná, prožívaná jako povinnost, a nikoli už spontánní; psychologická, individuální a subjektivní, a nikoli už společenská, kolektivní, objímající. Co se stalo během přechodu od té první, bezprostřední, k té druhé, nepřímé? Můžeme to pochopit objasněním stavu, do něhož dospěla současná proměna.

Prvním rysem, jímž se tato paměť liší od předchozí, je její archivující povaha. Celá beze zbytku se opírá o to, co je ze stopy nejpřesnější, z pozůstatků nejhmotnější, ze záznamu nejkonkrétnější, z obrazu nejviditelnější. Pohyb, jenž začal spolu s písmem, se dovršuje s věrnou reprodukcí a magnetofonovým páskem. Čím méně je paměť prožívaná vnitřně, tím více potřebuje vnější opory a hmatatelná znamení existence, která již žije jen jejich prostřednictvím. Odtud posedlost archivem, kterou se vyznačuje současnost a která si zároveň libuje v úplném uchování všeho přítomného a úplné ochraně všeho minulého. Pocit rychlého

a konečného mizení se snoubí s obavou o přesný význam přítomnosti a nejistotou budoucnosti, čímž i ta nejskromnější stopa, i to nejnepatrnější svědectví nabývají virtuální důstojnosti toho, co je pamětihodné. Což jsme nemuseli dost litovat, že naši předchůdci zničili nebo nechali zmizet to, co by nám umožnilo dospět k poznání, abychom se vystavili stejné výtce ze strany našich pokračovatelů? Vzpomínka jako celek přešla do nejdetailnější rekonstituce. Zaznamenávající paměť svěruje archivu péči o to, aby se za ni rozpomínal, a zmnožuje znaky, do nichž se odkládá, tak jako had odkládá svou mrtvou kůži. Sběratelé, učenci a benediktini se kdysi věnovali shromažďování dokumentů, jako okrajoví členové společnosti, která kráčela kupředu bez nich, a historie, která se psala bez nich. Historie-paměť poté přenesla tento poklad do středu své učené práce, aby šířila její výsledek pomocí tisíce společenských vazeb, jimiž prostupovala. Dnes, kdy se historikové vymanili z kultu dokumentace, žije celá společnost v náboženství uchovávání a v archivním produktivismu. To, co nazýváme pamětí, je ve skutečnosti gigantickou a závratnou konstitucí hmotného skladiště toho, na co si nemůžeme vzpomínat, bezedný repertoár toho, co bychom si někdy mohli potřebovat připomenout. „Papírová paměť“, o které mluvil Leibniz, se stala autonomní institucí muzeí, knihoven, depozitářů, dokumentačních středisek, databank. Specialisté odhadují, že kvantitativní revoluce se jen v případě veřejných archivů projevila tisícinásobným nárůstem. Žádná epocha se nevyznačovala tak ochotným vytvářením archivů jako ta naše, nejen pokud jde o objem údajů, které spontánně vyměšuje moderní společnost, nejen technickými prostředky reprodukce a uchovávání, které má k dispozici, ale pověřivým vztahem ke stopě a ohledem na ni. Právě v té míře, v níž mizí tradiční paměť, cítíme povinnost nábožně hromadit zbytky, svědectví, dokumenty, obrazy, rozpravy, viditelné znaky toho, co bylo, jako by se tento stále rostoucí a rostoucí spis měl stát kdovíjakým důkazem před kdovíjakým tribunálem historie. Posvátno se vtělilo do stopy, která je jeho popřením. Je nemožné

předem posoudit, na co bude třeba se rozpomenout. Odtud zábrany ničit, proměna všeho v archivy, bez rozlišení se rozpínající pole paměťihodného, hypertrofické nafukování funkce paměti, spjaté se samotným pocitem její ztráty, a tomu odpovídající posilování všech institucí paměti. Mezi profesionály, jimž se kdysi vyčítala konzervační posedlost, a přirozenými tvůrci archivů došlo k podivné výměně rolí. Poté, co profesionálové zjistili, že podstata jejich povolání spočívá v umění kontrolovaného ničení, archiváře dnes s pověřením vše uchovat jmenují soukromé podniky a veřejné úřady.

Materializace paměti se tak během několika málo let úžasně rozšířila, zmnožila, decentralizovala, demokratizovala. V klasických dobách byly třemi velkými původci archivů pouze velké rodiny, církve a stát. Kdo všechno se dnes necítí povolán k tomu, aby sepsal své vzpomínky, napsal své Paměti? Nejen ti nejmenší aktéři historie, ale i svědkové těchto aktérů, jejich manželka a jejich lékař. Čím méně je svědectví výjimečné, tím více se zdá hodno toho, aby dokládalo průměrnou mentalitu. Likvidace paměti skončila obecnou vůlí k zaznamenávání. Během jedné generace se imaginární muzeum archivu úžasně obohatilo. Rok národního dědictví (*l'année du patrimoine*), tedy rok 1980, toho byl vynikajícím příkladem, protože samotný tento pojem dovedl až k hranicím nejistého. Ještě o deset let dříve, roku 1970, omezoval slovník Larousse význam slova „patrimoine“ na „majetek pocházející od otce nebo matky“. Roku 1979 z něj slovník *Petit Robert* činí „vlastnictví přejaté od předků, kulturní dědictví určité země“. Od velmi úzce vymezeného pojetí historických památek jsme usnesením o chráněných místech z roku 1972 velmi ostře přešli ke koncepci, které se teoreticky nemuselo vymykat nic.

Nejen vše uchovat, konzervovat vše ze znaků naznačujících paměť, dokonce i když nevíme přesně, k jaké paměti tyto náznaky poukazují. Imperativ epochy zní vytvářet archiv. Zneklidňujícím příkladem jsou archivy sociálního zabezpečení – množství dokumentů, které nemá obdoby, představující dnes

čáru dlouhou tři sta kilometrů, množství paměti v hrubém stavu, jejíž počítačové zpracování by v ideálním případě umožnilo vyčistit o společnosti vše, od normálu až k její patologii, od různých diet až po způsoby života, podle krajů nebo podle zaměstnání; zároveň jde však o množství, jehož uchování stejně jako představitelné prozkoumání by vyžadovalo drastickou, a přece neproveditelnou selekci. Archivujte, archivujte, vždy z toho něco zbude! Není snad právě to – a zde máme další výmluvný příklad – výsledek, k němuž ve skutečnosti dospívá zcela legitimní záměr nedávných ústních průzkumů? Jen v samotné Francii se nyní více než tři sta štábů zabývá zachycováním „oněch hlasů, které k nám promlouvají z minulosti“ (Philippe Joutard). Velmi dobře. Když však alespoň na okamžik pomyslíme na to, že se zde jedná o archivy velmi speciálního druhu, jejichž ustavení vyžaduje třicet šest hodin na jednu hodinu nahrávky a jejichž užívání nemůže být přesně zaměřené, protože jejich smysl spočívá v poslechu celku, je nemožné neptat se po jejich možném využití. O vůli uchovat paměť vlastně v posledku svědčí, o vůli tazatelů, nebo tázaných? Archiv mění smysl a statut prostě už svým rozsahem. Není již více či méně záměrným zůstatkem paměti žité, ale úmyslným a organizovaným výměškem paměti ztracené. Zdvojuje prožívání, které se samo často odvíjí kvůli svému vlastnímu zaznamenání – skládají se snad zprávy z něčeho jiného? –, kvůli druhotné paměti, paměti náhradní. Neomezená tvorba archivu je vyhroceným následkem nového vědomí, nejjasnějším výrazem terorismu historizované paměti.

Paměť tohoto druhu k nám přichází zvenčí a my ji zvnitřňujeme v podobě individuálního nátlaku, protože už není úkonem společenským.

Přechod od paměti k historii uložil každé skupině povinnost znovu vymezit svou totožnost novým oživením své vlastní historie. Úkol paměti činí z každého jedince historika sebe sama. Imperativ historie takto výrazně překročil okruh profesionálních historiků. Potřebou zmocnit se své pohřbené minulosti nejsou

posedlí jen ti, kdo byli kdysi ponecháni na okraji zájmu oficiální historie. Zavedené skupiny, intelektuální či nikoli, vědecké či nikoli, pociťují podobně jako etnika a společenské menšiny potřebu dát se do hledání své vlastní konstituce, znovu nalézt své kořeny. Neexistuje snad rodina, jejíž některý člen by se v nedávné době nepustil do rekonstituce, tak úplné, jak je to jen možné, skrytých existencí, z nichž vzešla ta jeho. Nárůst genealogických zkoumání je nedávným a velmi silným jevem: roční zpráva Národního archivu jej vyčísluje na 43 % v roce 1982 (oproti 38 % návštěvníků univerzit). Nápadná skutečnost: za nejvýznamnější dějiny biologie, fyziky, medicíny nebo hudby nevděčíme profesionálním historikům, nýbrž biologům, fyzikům, lékařům a hudebníkům. Sami učitelé vzali do rukou historii vzdělávání, a to počínaje výukou fyziky a konče výukou filozofie. V otřesu ustaveného vědění si každá disciplína dala za úkol verifikovat své základy retrospektivním zkoumáním svého ustavení. Sociologie začíná hledat své otce zakladatele, etnologie se pouští do průzkumu své vlastní minulosti, a to od kronikářů 16. století až po koloniální úředníky. Dokonce i literární kritika se zabývá vystopováním geneze svých kategorií a své tradice. Ve chvíli, kdy ji historikové opustili, se zcela pozitivistická, a dokonce profesně archivářská historie díky této naléhavosti a této nutnosti šíří a prohlubuje dosud nikdy nevidaným způsobem. Konec historie-paměti je zmnožením konkrétních pamětí, které vznášejí nárok na svou vlastní historii.

Byl vydán rozkaz vzpomínat si, vzpomínat si však musím já sám, a to já si vzpomínám. Historická proměna paměti se spokojila konečným obratem k individuální psychologii. Tyto dva jevy jsou tak úzce spjaty, že není možné nezdůraznit, že se přesně shodují dokonce i chronologicky. Neobjevuje se snad paměť v ohnisku filozofické reflexe, díky Bergsonovi, v ohnisku psychické osoby, díky Freudovi, v ohnisku autobiografické literatury, díky Proustovi, právě na konci minulého století, kdy dochází k rozhodujícím otřesům tradičních prvků rovnováhy,

zejména k zhroucení zemědělského světa? Uloupení toho, co pro nás bylo samotným obrazem paměti vtělené v zemi, a náhlé probuzení paměti v srdci individuálních identit, jsou jakoby dvěma tvářemi téhož zlomu, počátkem procesu, který dnes propukl naplno. A nevděčíme snad dokonce Freudovi a Proustovi za dvě intimní, a přesto univerzální místa paměti, jimiž jsou primární výjev a slavný malý piškotový koláček? Tento přenos paměti je rozhodujícím posunem: od historického k psychologickému, od společenského k individuálnímu, od přenosného k subjektivnímu, od opakování k připomínání. Nastoluje nový režim paměti, který je napříště soukromou záležitostí. Celková psychologizace současné paměti vedla k jedinečně nové ekonomii identity „já“, mechanismů paměti a vztahu k minulosti.

Neboť nátlak paměti tíží nakonec jednotlivce a jedině jednotlivce, zároveň naléhavě i lhostejně; možné znovuoživení pak stejným způsobem záleží na jeho osobním vztahu ke své vlastní minulosti. Atomizace obecné paměti v paměť soukromou propůjčuje zákonu vzpomínky intenzivní sílu vnitřního donucení. Ukládá každému povinnost vzpomínat si a z opětovného dosažení přináležitosti činí princip a tajemství totožnosti. Tato přináležitost jej pak zpětně zcela zavazuje. Když už paměť není všude, nebyla by nikde, kdyby se péči o ni nerozhodlo převzít vědomí jednotlivce, rozhodující se v osamění. Čím méně je paměť prožívána kolektivně, tím více potřebuje konkrétní lidské osoby, které samy ze sebe činí lidská ztělesnění paměti. Je to jako kdyby nějaký vnitřní hlas říkal Korsičanům: „Musíš být Korsičanem!“ – a Bretoncům: „Je třeba být Bretoncem!“ Abychom pochopili sílu a naléhavost tohoto příkazu, měli bychom se možná obrátit k paměti židovské, která dnes prožívá u mnoha odjudaizovaných Židů své nedávno započaté oživení. Neboť v této tradici, která nemá jinou historii než svou vlastní paměť, být Židem znamená pamatovat si, že jím jsem, ale jakmile je tato neodmítnutelná vzpomínka zvnitřněna, stává se krok za krokem výzvou celé vaší osobě. Paměť čeho? V mezním případě paměť paměti. Psychologizace

paměti vzbudila v jednom každém pocit, že na splacení tohoto nemožného dluhu nakonec závisí jeho spása.

Paměť jako archiv, paměť jako povinnost. K doplnění tohoto obrazu proměn nám schází ještě třetí moment: paměť jako vzdálenost.

Neboť náš vztah k minulosti, totiž alespoň ten vztah, který lze vyčíst z nejpříznačnějších výtvorů historického zkoumání, je zcela jiným vztahem, než jaký očekáváme od paměti. Nejde již o retrospektivní kontinuitu, ale o osvětlení diskontinuity. Pro dávnou historii jako paměť spočívalo pravdivé vnímání minulosti v názoru, že není opravdu minulá. Snaha o připomenutí ji mohla vzkřísit; sama přítomnost se tak svým způsobem stávala prodlužovanou, aktualizovanou minulostí, zaklínanou jakožto přítomnost tímto spájením a tímto zakotvením. Aby vůbec existoval pocit něčeho minulého, musela se bezpochyby mezi přítomností a minulostí objevit nějaká trhлина, muselo se oddělit „před“ a „po“. Nešlo však ani tak o oddělení, které by bylo prožíváno jako radikální rozdíl, jako spíše o interval prožívaný jako spřízněnost, kterou je třeba obnovovat. Dvě velká témata pochopitelnosti dějin, jimiž byly alespoň od moderní doby pokrok a úpadek, vyjadřovala v obou případech velmi dobře tento kult kontinuity, jistotu vědění, komu a čemu dlužíme to, že jsme tím, čím jsme. Odtud průraznost myšlenky „kořenů“ či „původu“, která je již světskou podobou mytologického vyprávění, přesto však přispěla k tomu, aby společnost procházející národním zesvětštěním dostala svůj smysl a svou potřebu posvátna. Čím byly kořeny vznešenější, tím větší činily nás samotné. Neboť skrze minulost jsme uctívali sami sebe. A právě tento vztah se rozbil. Stejně tak, jako se viditelná, předvídatelná, manipulovatelná, vyznačená budoucnost, která byla jen promítnutím přítomnosti, stala neviditelnou, nepředvídatelnou, nezvládnutelnou, dospěli jsme symetricky od představy viditelné minulosti k minulosti neviditelné; od minulosti na stejné rovině s námi k minulosti, kterou prožíváme jako zlom; od historie, která hledala svůj smysl

v kontinuitě paměti, k paměti, která se promítá do diskontinuity historie. Nebude již řeč o „kořenech“ či „původu“, ale o „zrození“. Minulost nám je dána jako radikálně jiná, je oním světem, od něhož jsme již navždy odříznuti. A naše paměť přiznává svou pravdu v předvedení celé vzdálenosti, která nás od něj dělí – v tomto předvedení jako úkonu, který samu paměť najednou škrtá.

Neboť bychom neměli věřit tomu, že pocit diskontinuity se spokojí s noční vágností a neurčitostí. Vzdálenost si paradoxně vynucuje přiblížení, které ji zahání a zároveň jí dává její vibrato. Nikdy nebylo tak smyslově názorným způsobem usilováno o tíži hlíny na botách, ruku Ďábla roku tisíc, a zápach měst v 18. století. Umělá halucinace minulosti je však myslitelná právě a jedině v režimu diskontinuity. Celá dynamika našeho vztahu k minulosti spočívá v této jemné hře nepřekročitelného a zrušeného. Jedná se o reprezentaci v prvotním smyslu slova, radikálně odlišnou od toho, oč usilovalo dávné vzkříšení. Ať už chtělo být jakkoli úplné, vzkříšení ve skutečnosti předpokládalo hierarchii vzpomínky, schopnou uspořádat stíny a světlo tak, aby se pohled na minulost řídil hlediskem k nějakému cíli zaměřené současnosti. Ztráta jednotného výkladového principu nás uvrhla do rozpadajícího se vesmíru, přičemž však zároveň propůjčila důstojnost historické záhadnosti každému předmětu, byť by byl sebeubožejší, sebevíc nepravděpodobný, sebevíc nedostupný. Kdysi jsme totiž věděli, čím jsme synové, zatímco dnes jsme syny nikoho a všech. Protože nikdo neví, z čeho bude vytvořena minulost, neklidná nejistota proměňuje vše ve stopu, v možný náznak, v podezření na historii, jímž poskvřňujeme nevinnost věcí. Naše vnímání minulosti je halasným přivlastňováním si toho, o čem víme, že to již není naše. Toto vnímání vyžaduje přesné zaostření na ztracený cíl. Reprezentace vylučuje fresku, fragment, celkový obraz; postupuje tak, že osvětluje malé plochy, zmnožuje výběr vzorků, významných vzorových rejstříků. Je to paměť výrazně sítnicová a mocně televizivní. Jak bychom mohli vzájemně nespojovat například slavný „návrát vyprávění“, který je zřejmý v těch

nejnovějších způsobech psaní dějin, a všemocnost obrazu a filmu v současné kultuře? Jde o vyprávění vpravdě naprosto odlišné od vyprávění tradičního, o vyprávění uzavřené samo v sobě a plné náhlých střihů. Jak nespojovat přísné respektování archivních dokumentů – je třeba ukázat samotný předmět doličný –, jedinečný vzestup ústní kultury – je třeba citovat autory, nechat zaznít jejich hlas – s autentičností přímého přenosu, na kterou jsme si ostatně zvykli? Jak v této zálibě v každodenním životě minulosti nespátřovat jediný prostředek, jímž si můžeme vrátit zpět pomalost dní a šťavnatou chuť věcí? A jak nevidět ve všech těch životopisech bezejmenných osob prostředek, jímž se masy zmocňují toho, co nemá masovou povahu? Jak bychom mohli nečíst v oněch bublinách minulosti, které nám předkládají tak četné mikrohistorické studie, vůli postavit rekonstruovanou historii na roveň historii, kterou sami žijeme? Řekli bychom, že jde o historii jako zrcadlo, jen kdyby zrcadla neodrážela obraz téhož, zatímco my se v něm naopak snažíme odhalit odlišnost; a v představení této odlišnosti pak náhlé vzplanutí nenaleznutelné totožnosti. Nejde již o stávání se sebou, ale o dešifrování toho, čím jsme, ve světle toho, čím již nejsme.

Právě tato alchymie podstatného kupodivu přispívá k tomu, že se z historického zkoumání, jehož by nás bezohledné tíhnutí k budoucnosti mělo spíše zbavovat, stává depozitář tajemství přítomnosti. Jde ostatně méně o historii než o historika, jehož prostřednictvím se divotvorný výkon naplňuje. Jeho úděl se naplňuje podivným způsobem. Kdysi byla jeho úloha prostá a jeho místo bylo beze zbytku vepsáno ve společnosti: měl být mluvčím minulosti a převaděčem k budoucnosti. Z tohoto důvodu byla jeho osoba méně důležitá než jeho služba; měl být pouze průzračnou učeností, prostředkem přenášení, co možná nejnenápadnějším svorníkem mezi hrubou materialitou dokumentace a zápisem v paměti. V krajním případě byl nepřítomností, jejíž posedlostí byla objektivita. Z rozpadu historie jakožto paměti se vynořuje nová postava, připravená na rozdíl od svých předchůdců doznat

existenci úzkého, niterného a osobního pouta, jímž je vázán ke svému předmětu. Dokonce toto pouto zdůrazňuje, prohlubuje ho a činí z něj nikoli překážku, ale hybnou páku svého porozumění. Neboť tento subjekt vděčí za vše své subjektivitě, svému stvoření a znovustvoření. To on je nástrojem metabolismu, jenž dává život a smysl tomu, co by o sobě a bez něj ani smysl, ani život nemělo. Představme si společnost zcela pohlcenou pocitem své vlastní historičnosti; bylo by pro ni nemožné plodit historiky. Žila by zcela ve znamení budoucnosti, a proto by se spokojila s postupy automatického zaznamenávání sebe sama a naprosto by jí vyhovovaly přístroje automatického účetnictví, díky nimž by se úkol sebepochopení odsouval do neurčité budoucnosti. Naopak naše společnost, rozsahem probíhajících změn jistě vytržená ze své paměti, ale o to posedlejší tím, aby si historicky porozuměla, je odsouzena k tomu, aby z historika činila postavu více a více ústřední, protože skrze něj dochází k tomu, bez čeho by se chtěla a nemůže obejít: historik je tím, kdo brání tomu, aby historie byla pouze historií.

A stejným způsobem, jímž vděčíme panoramatické vzdálenosti za velký detail a konečné cizosti za umělou hyperpravdomluvnost minulosti, vede změna způsobu vnímání historika zpět k tradičním předmětům, od nichž se odvrátil, k obvyklým momentům naší národní paměti. Vidíme jej znovu stát na prahu rodného domu, starého, opuštěného příbytku, jenž je nyní k nepoznání. Je v něm stejné rodinné zařízení, ale dopadá na ně jiné světlo. Stojíme před stejnou dílnou, ale máme vytvořit jiné dílo. Jsme ve stejné místnosti, ale kvůli jiné roli. Historiografie vstoupila do svého epistemologického věku, definitivně se uzavřela epocha totožnosti, paměť je nevyhnutelně polapena historií, a historik tak již není člověkem, který by byl živoucí pamětí, ale je v samotné své osobě místem paměti.

3. Místa paměti, jiná historie

Místa paměti náleží dvěma různým říším, což je důvodem jejich zajímavosti, ale také jejich složitosti: prostá a dvojnásobná, přirozená a umělá, bezprostředně přístupná naprosto běžné smyslové zkušenosti a zároveň vytvořená těmi nejabstraktnějšími postupy.

Jsou vlastně místy v trojím smyslu slova, ve smyslu materiálním, symbolickém a funkčním, to vše ale zároveň, pouze v různé míře. Dokonce i místo zdánlivě čistě materiální, jakým je skladiště archivu, je místem paměti pouze tehdy, když mu obraznost propůjčí určitou symbolickou auru. Dokonce i místo čistě funkční, jakým je školní učebnice, závěť, sdružení bývalých spolubojovníků, vstupuje do této kategorie pouze tehdy, je-li předmětem rituálu. Dokonce i minuta ticha, která se zdá krajním příkladem symbolického významu, je zároveň něčím jako materiálním výřezem jisté časové jednoty a periodicky slouží koncentrovanému připomenutí vzpomínky. Uvedené tři ohledy spolu vždy koexistují. Jedná se o místo paměti tak abstraktní, jakým je pojem generace? Tento pojem je materiální svým demografickým obsahem; funkční je způsobem hypotetickým, protože zaručuje zároveň krystalizaci vzpomínky a její přenos; je však symbolický svou definicí, protože prostřednictvím události nebo zkušenosti, kterou prožilo jen několik málo jedinců, charakterizuje většinu, která se jí neúčastnila.

Tím, co konstituuje místa paměti, je hra paměti a historie, interakce dvou faktorů, která ústí v jejich vzájemné nadměrné podmiňování. Na začátku zde musí být vůle k paměti. Kdybychom opustili princip této priority, rychle bychom se od úzké definice, která obsahuje nejvíce možností, odchýlili směrem k definici sice možné, ale bezvýrazné, schopné nechat do definované kategorie vstoupit každý předmět, který je virtuálně hoden vzpomínky. Připomíná to tak trochu dobrá pravidla historické kritiky z dávných časů, která moudře rozlišovala mezi „přímými prameny“, to jest těmi, které určitá společnost úmyslně

vytvořila proto, aby byly jako takové reprodukovány – například zákon či umělecké dílo –, a neurčitou masou „nepřímých pramenů“, to jest všech svědectví, která po sobě určitá epocha zanechala, aniž by pomýšlela na to, že jich v budoucnu historikové využijí. Jakmile se ztratí toto zaměření na paměť, místa paměti se stávají místy historie.

Na druhou stranu je jasné, že kdyby nedošlo k intervenci historie, času, změny, bylo by nutné se spokojit s prostou historičností památníků. Jde tedy o místa, ale o místa smíšená, hybridní a vzešlá z mutací, niterně protkaná životem a smrtí, časem a věčností; ve spirále kolektivního a individuálního, prozaického a posvátného, nehybného a pohyblivého. Jde o Möbiovy prstence, stáčeující se v sobě samých. Neboť jestliže platí, že základní důvod existence míst paměti spočívá v zastavení času, v pozdržení nástupu zapomnění, ve fixaci určitého stavu věcí, v proměně smrti v nesmrtelnost, ve zhmotnění nehmotného – zlato je jedinou pamětí peněz –, jehož cílem je polapení maximální míry smyslu v minimálním počtu znaků, je jasné – a právě tím jsou vzrušující –, že místa paměti žijí jediné díky své schopnosti proměny, v neustálém ožívování svých významů a nepředvídatelném bujení svých odnoží.

Uvedme dva příklady, pocházející z různých rejstříků. Pohleďme na revoluční kalendář: místo paměti k pohledání, protože by jakožto kalendář měl skýtat apriorní rámec veškeré možné paměti a protože měl jakožto revoluční prostřednictvím své nomenklatury a své symboliky „otevřít historii novou knihu“, jak ctižádostivě tvrdí jeho hlavní organizátor, „učinit Francouze zcela soběstačnými“, jak se vyjadřuje jiný z jeho referentů. A kvůli dosažení tohoto cíle zastavit historii v okamžiku Revoluce a označit budoucnost měsíců, dní, staletí a let podle obrů revoluční epopie. Takové nároky jsou již dostatečné! Tím, co z něj však v našich očích činí místo paměti ještě větší měrou, je jeho neúspěch, skutečnost, že se nestal tím, čím jej chtěli mít ti, kdo jej zaváděli. Kdybychom totiž ještě dnes opravdu žili jeho rytmem, stal by se

nám něčím důvěrně známým, tak jako kalendář gregoriánský, a tím by ztratil vlastnost, jež jej činí místem paměti. Rozplynul by se v krajině naší paměti a sloužil by již jen k účtování všech ostatních míst paměti, jaká si jen lze představit. Ale pozor, jeho neúspěch není naprostý: vynořují se z něj klíčová data, události, které s ním jsou jednou provždy spjaté, Vendémiaire, Thermidore, Brumaire. A motivy místa paměti se obracejí samy v sobě, zdvojují se v křivých zrcadlech, která jsou jeho pravdou. Žádné místo paměti nemůže uniknout těmto arabeskám, jež je zakládají.

Vezměme si teď případ slavné *Tour de la France par deux enfants* (*Dvě děti objevují Francii*): je rovněž zcela nepochybným místem paměti, protože stejně jako *Petit Lavisse* utvářel paměť milionů mladých Francouzů v době, kdy mohl ministr školství ráno v osm hodin pět minut vytáhnout z kapsičky své vesty hodinky a prohlásit: „Všechny naše děti teď přecházejí přes Alpy.“ Místo paměti rovněž proto, že jde o inventář toho, co je třeba vědět o Francii, o identifikační vyprávění a iniciační cestu. Podívejme se však, jak se věci komplikují: pozorné čtení ihned ukazuje, že už od svého vydání roku 1877 předkládá *Tour* obrázek Francie, která již není, a že právě tohoto roku, jehož 16. květen znamenal posílení Republiky, vděčí za svou svůdnost jemnému okouzlení minulostí. Je knížkou pro děti, která jako tak často vděčí alespoň částečně za svůj úspěch paměti dospělých. Tak je tomu s pamětí vzhledem k minulosti, ale jak je tomu vzhledem k budoucnosti? Třicet pět let po své publikaci, kdy toto dílo v předvečer války stále ještě kraluje, je nepochybně čteno jako připomínka, jako již nostalgická tradice: důkazem je fakt, že navzdory úpravě a aktualizaci se staré vydání prodává zřejmě lépe než nové. Poté se tato kniha začíná vytrácet, neužívá se již nikde jinde než na několika málo místech, v srdci vzdáleného venkova; upadá v zapomenutí. *Le Tour de la France* se postupně stává vzácností, pokladem ukrytým v podkroví nebo dokumentem pro historiky. Opouští kolektivní paměť a vstupuje do paměti historické, a pak paměti pedagogické. V roce jeho stoletého

výročí, roku 1977, ve chvíli, kdy se kniha *Cheval d'orgueil (Kůň hrdosti)* blíží milionu prodaných výtisků a kdy giscardovská a průmyslová Francie, již zasažená ekonomickou krizí, objevuje svou ústní paměť a své venkovské kořeny, dochází k reedici a *Le Tour* znovu vstupuje do kolektivní paměti, nikoli již stejné, a zde čeká na nová zapomenění a nová převtělení. Co vystavuje této hvězdě míst paměti její osvědčení: je to její původní záměr, nebo nekonečný návrat cyklů její paměti? Samozřejmě, že obojí: všechna místa paměti jsou objekty *en abyme*¹.

Dokonce právě díky tomuto principu dvojí příslušnosti je možné vytvořit v neurčité mnohosti míst určitou hierarchii, provést vymezení jejich pole, vytvořit rejstřík zahrnující všechny jejich škály.

Lze-li snadno nahlédnout, jaké jsou velké kategorie předmětů tohoto druhu – vše, co patří ke kultu mrtvých, vše, co je součástí národního dědictví, vše, čím je spravována přítomnost minulosti v dnešní době –, je přesto jasné, že určité kategorie, které se nevejdou do jeho definice v přísném slova smyslu, si mohou na takový vstup činit nárok, a že naopak mnohé, a dokonce většina těch, které sem principiálně náležejí, z ní musejí být ve skutečnosti vyloučeny. To, co z některých prehistorických, zeměpisných nebo archeologických lokalit činí místa, a dokonce místa intenzivní, je často právě tím, co by jim mělo přeměnu v místa zapovědět, to jest naprostou nepřítomností vůle k paměti, vyváženou drtivou tíhou, kterou jim propůjčil čas, věda, snění a paměť lidí. Kterýkoli hraniční patník naopak nemá stejné výsady jako Rýn nebo Finistère, tento „konec země“, který vyzdvihly do šlechtického stavu například slavné Micheletovy stránky. Každá ústava, každá diplomatická smlouva jsou místy paměti, ústava z roku 1793 však takovým místem není v téže míře jako ústava z roku 1791, obsahující *Deklaraci lidských práv*, která je jako místo paměti zcela základní; a mír z Nimègue není místem paměti v téže míře jako jimi jsou na dvou opačných koncích evropské historie verdunská smlouva a jaltská konference.

Ve vzájemné směsi je paměť tím, kdo diktuje, zatímco historie píše. Dvě oblasti proto zasluhují, abychom se u nich zastavili, a to události a historické knihy, protože jakožto nikoli směsi paměti a historie, ale typické nástroje paměti v historii umožňují jasně vymezit danou oblast. Nejsou snad všechna velká historická díla a samotný žánr historie určitou formou místa paměti? Nejsou snad všechny velké události a samotný pojem události již svou definicí místy paměti? Na tyto dvě otázky je třeba dát přesnou odpověď.

Mezi historickými knihami jsou místy paměti pouze ta, která jsou založena na samotné přeměně paměti nebo představují její pedagogické breviáře. Velké momenty ustálení nové historické paměti nejsou ve Francii příliš početné. Ve 13. století to jsou *Grandes Chroniques de France* (*Velká francouzská kronika*), které v sobě soustředí dynastickou paměť a ustavují model platný pro několik staletí historiografické práce. V 16. století, během náboženských válek, to je škola nazývaná školou „dokonalé historie“, která boří legendu trójských kořenů monarchie a rehabilituje galský starověk: emblematickou ilustrací této školy jsou již samotnou moderností svého názvu *Les recherches de la France* (*Zkoumání Francie*) Étienne Pasquiera (1599). Historiografie konce restauračního období razantně zavádí moderní pojetí historie: *Lettres sur l'histoire de France* (*Listy o francouzských dějinách*) Augustina Thierryho (1820) představují počáteční impulz tohoto hnutí a jejich publikace v konečné podobě z roku 1827 se s odchylkou několika měsíců shoduje se skutečnou první knihou věhlasného debutanta, jíž je Micheletův *Précis d'histoire moderne*, a s počátkem Guizotových přednášek o „historii evropské a francouzské civilizace“. Je to konečně národní pozitivistická historie, jejíž manifest představuje *Revue historique* (*Historická revue*; 1876) a jejímž monumentálním dílem

1 — Mise en abyme (fr. doslova umístěné v roklí) je pojem původně z heraldiky a dějin umění, dnes frekventující zejména v literární teorii a naratologii. Označuje nekonečné zrcadlení či do-sebe-poskládání (např. ve smyslu vyprávění uvnitř vyprávění jako v Decameronu, což je postup hojně využívaný mj. i v postmoderní literatuře). Pozn. red.

je Lavissova *Histoire de France (Dějiny Francie)* ve dvaceti sedmi svazcích. Totéž platí pro paměti či memoáry, které by již díky svému jménu mohly vypadat jako místa paměti; totéž platí pro autobiografie a osobní deníky. *Mémoires d'outre-tombe (Paměti ze záhrobí)*, *Život Henryho Brularda* nebo *Journal d'Amiel (Amielův Důvěrný deník)* jsou místy paměti nikoli proto, že jsou lepší nebo větší, ale proto, že prostou hru paměti komplikují hrou zkoumání paměti samotné. Totéž lze říci o memoárech státníků. Od Sullyho k de Gaullovi, od Richelieuova *Testament* k *Mémorial de Sainte-Hélène (Napoleon na ostrově Svaté Heleny)* a k *Deníku* Poincarého si celý žánr bez ohledu na různou hodnotu jednotlivých textů udržuje své neměnné rysy a svá specifika: předpokládá vědění uložené v jiných memoárech, zdvojení muže pera a muže činu, ztotožnění individuální a kolektivní rozpravy a vpravení zvláštního zájmu do zájmu státního: to vše jsou motivy, které nás zavazují k tomu, abychom v rámci panorámatu národní paměti považovali memoáry za místa.

A „velké události“? Z nich patří mezi místa pouze dva typy, a ty nijak nezávisejí na své velikosti. Na jedné straně události někdy drobné, v danou chvíli sotva zaznamenané, jimž ovšem budoucnost retrospektivně propůjčila velikost původu, vznešenost ustavujících zlomů. A na druhé straně události, v nichž se v krajním případě neděje nic, přesto jsou však okamžitě nadány silně symbolickým smyslem a jsou již v okamžiku, kdy se odehrávají, jakoby předčasnou vzpomínkou na sebe samé; současná historie zmnožuje každý den, prostřednictvím médií, mrtvě narozené pokusy o takové události. Na jedné straně například volba Hugona Capeta, událost bez vnějšího lesku, již však deset dalších staletí dovršených na popravišti dává váhu, kterou původně neměla. Na druhé straně vlakový vůz z Rethondes, stisk rukou z Montoire nebo pochod po Champs-Élysées při osvobození. Událost zakládající nebo událost jako představení. V žádném případě to však není událost sama; včlenit ji do hledaného pojmu by znamenalo popření jeho specifčnosti. Tím, co jej vymezuje,

je naopak vyloučení události: paměť ulpívá na místech tak, jako historie ulpívá na událostech.

Nic naopak nebrání tomu, představovat si v rámci vymezeného pole všechny možné rozvrhy a všechna třídění, která se ukazují jako nezbytná. Počínaje těmi nejpřirozenějšími místy, nabízejícími se z konkrétní zkušenosti, jakými jsou hřbitovy, muzea a výročí, až po místa vypracovaná intelektuálněji, která nebudeme vylučovat; jde nejen o pojem generace, o němž jsme se již zmiňovali, rodové posloupnosti, „pamětihodné oblasti“, ale také o pojem „dílů země“, na nichž je založeno veškeré vnímání francouzského prostoru, nebo pojem „krajiny jako malby“, jenž se stává okamžitě srozumitelným, pokud pomyslíme zejména na Corota nebo na Cézannovu horu svatého Victora. Zdůrazníme-li materiální stránku míst, sama se uspořádají podle široké škály odstínů. Nejprve zde máme místa přenosná, nikoli poslední co do důležitosti, protože národ paměti nabízí jejich prvořadý příklad v podobě Desek zákona; dále zde jsou místa topografická, která vděčí za vše své přesné lokalizaci a svému zakořenění v půdě: tak je tomu u všech míst turistických, tak je tomu v případě Národní knihovny, která je s Mazarinovým palácem spjata stejně jako Národní archiv s palácem Soubise. Následují místa monumentálních památníků, která nesmíme zaměňovat s místy architektonickými. Jedná se o sochy nebo památníky věnované mrtvým, jejichž význam vyplývá z jejich vlastní existence; jejich umístění sice zdaleka není bez důležitosti, přesto by však mohly být oprávněně lokalizovány jinde, aniž by se tím změnil jejich význam. Jinak je tomu u stavebních celků, které vytvořil čas a které odvozují svůj význam ze složitých vztahů mezi svými prvky: jsou zrcadly světa nebo určité epochy, jako katedrála v Chartres nebo palác ve Versailles.

Soustředíme se snad naopak na oblast funkční? Rozvine se před námi škála míst, počínaje těmi, která jsou jasně určena k udržování určité nepřenosné zkušenosti a která mizejí spolu s těmi, kdo tuto zkušenost prožívali, což je případ spolků

válečných veteránů, až po místa, jejichž rovněž přechodný důvod existence náleží do oboru pedagogického, což je případ učebnic, slovníků, závětí nebo „rodinné kroniky“, které sepisovaly v klasické době hlavy rodin pro své potomky. Budeme nakonec vnímavější k momentu symbolickému? Pak proti sobě postavíme například místa vládnoucí a místa ovládaná. Ta první, spektakulární a vítězná, diktátorská a obvykle nadiktovaná, ať už státní mocí, nebo nějakým sdružením, vždy však seshora, vydechují často chladem nebo důstojností oficiálních obřadů. Spíše než že bychom na ně chodili, se na ně vydáváme. Ta druhá jsou místy skýtajícími útočiště, svatyní spontánní věrnosti a mlčenlivých poutí. Jsou živoucím srdcem paměti. Na jedné straně Sacré-Cœur, na druhé lidová pouť do Lourdes; na jedné straně státní pohřeb Paula Valéryho, na druhé pohřbívání Jean-Paula Sartra; na jedné straně de Gaullův smuteční obřad v Notre-Dame, na druhé hřbitov Colombey. Tato třídění bychom mohli propracovávat donekonečna. Klást proti sobě místa veřejná a místa soukromá, čistá místa paměti, která jsou beze zbytku totožná se svou památeční funkcí jako pohřební projevy, Douaumont nebo zeď komunardů, a ta, u nichž je rozměr paměti jen jedním prutem ve svazku jejich symbolických významů, jak je tomu u státní vlajky, cyklu svátků, poutí atd. Smysl tohoto typologického náčrtu nespočívá v jeho přesnosti nebo vyčerpávající povaze. Nespočívá dokonce ani v bohatosti, kterou může evokovat. Spočívá v tom, že je možný. Ukazuje nám, že neviditelná souvislost spojuje objekty bez zjevného vztahu a že zařazení hřbitova Père Lachaise a *Francouzské statistické ročenky* do téže rubriky není surrealistickým setkáním deštníku a žehličky. Existuje zde artikulovaná síť těchto různých totožností, nevědomá organizace kolektivní paměti, kterou máme za úkol přivést k uvědomění si sebe sama. Místa jsou naším okamžikem národní historie.

Jeden jednoduchý, ale rozhodující rys je radikálně odlišuje od všech typů historie, na něž jsme zvyklí, a to jak starých, tak nových. Všechny historické a vědecké přístupy k paměti, ať už

se zabývají pamětí národa nebo pamětí společenských mentalit, zkoumaly *realia*, věci samotné, jejichž skutečnost se snažily zachytit co nejbezprostředněji. Na rozdíl od všech předmětů historie nemají místa paměti v oboru skutečnosti žádné referenty. Nebo jsou spíše svým vlastním referentem, jsou znaky, které odkazují jen samy k sobě, znaky v čistém stavu. Ne, že by neměly živý obsah, žádnou fyzickou přítomnost a žádnou historii; právě naopak. To, co je činí místy paměti, je ale přesně to, čím se vymykají historii. Templum: v neurčitosti světského prostoru nebo času, prostoru a času, je vykrojen kruh, ve kterém je vše důležité, symbolické, významné. V tomto smyslu je místo paměti místem dvojitým; místo přemíry zavřené v sobě samém, uzavřené ve své identitě a soustředěné kolem svého jména, přesto však neustále otevřené vůči celému rozsahu svých významů.

Proto je jejich historie nejobyčejnější a nejméně běžná. Očividná témata, neklasičtější materiál, prameny na dosah ruky, nejméně složité metody. Mohli bychom věřit v návrat k historii provozované především. Jde však o něco úplně jiného. Tyto předměty lze uchopit pouze v jejich nejbezprostředněji empirické povaze, ale to hlavní, oč se zde jedná, je jinde, neschopno vyjádření v kategoriích tradiční historie. Historická kritika se cele proměnila v kritickou historii, a to nejen pokud jde o její pracovní nástroje. Probuzená sama ze sebe k životu druhého stupně. Historie ryzího přenosu, která je stejně jako válka uměním zcela vázaným na provádění, vytvořeným z křehkého štěstí vztahu k oživenému předmětu a z nebývalého historikova zaujetí svým tématem. Historie, která se koneckonců opírá jedině o to, co sama mobilizuje, která je tenkým, nehmatatelným, sotva vyslovitelným poutem, tím, co v nás zbývá z nevykořenitelného, tělesného lpění na určitých symbolech přesto, že již vybledly. Znovuoživení historie v Micheletově stylu, které nám nevyhnutelně připomíná ono probuzení milostného zármutku, které tak dobře popsal Proust, onen okamžik, kdy se konečně vyprošťujeme z moci vášnivé posedlosti, kdy však skutečný smutek spočívá

v tom, že již netrpíme tím, co nám způsobilo tolik utrpení a co od nynějška chápeme jen skrze rozumové důvody, a nikoli nerozumností srdce.

Odkaz velmi literární. Je snad politováníhodný, nebo mu naopak máme přiznat plné oprávnění? Toto oprávnění mu znovu dává doba. Paměť vlastně nikdy nepoznala jiné podoby legitimacy kromě dvou: historické nebo literární. Jejich působení bylo ostatně souběžné, ale až do naší doby vzájemně oddělené. Dnes se hranice mezi nimi stírá a ze skoro současně postupující smrti historie jako paměti a paměti jako fikce se rodí takový typ historie, jenž vděčí za svou prestiž a legitimitu svému novému vztahu k minulosti, k jiné minulosti. Historie je naší náhražkovou obrazností. Renesanci historického románu, módu zosobněného dokumentu, literární oživení historického dramatu, úspěch ústního historického vyprávění, jak bychom toto vše vysvětlili jinak než jako čerstvou krev vymírající fikce? Zájem o místa, kde se zachycuje, zahušťuje a vyjadřuje vyčerpaný kapitál naší kolektivní paměti, je součástí této nálady. Historie, hloubka epochy vytržené ze své vlastní hloubky, opravdový román epochy bez opravdového románu. Paměť vyzdvižená do středu historie je pronikavým zármutkem literatury.

Překlad Karel Thein

Přeloženo z: Nora, Pierre. Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux. In: Týž (ed.). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, s. XVII–XLII. Česky in: Týž. Cahiers du CEFRES, 1998, č. 13 (leden). [Online, cit. 27. 7. 2014. Dostupné z: http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf.]

© Gallimard, 1993

© Karel Thein

Doslov——Pierre
Nora, místa a podoby
kolektivní paměti

Text francouzského historika Pierra Nory (*1931) můžeme, obzvlášť čteme-li ho samostatně, považovat za součást intenzivní debaty o roli paměti v historických vědách a moderních společnostech vůbec. Stal se k této debatě významným příspěvkem nejen díky tomu, co konkrétně říká, ale i díky celku, který původně uvozoval. Monumentální trojsvazková *Místa paměti*, jejichž vydávání Nora řídil, se od poloviny osmdesátých do začátku devadesátých let pokusila zmapovat všechna *topoi*, místa, kde – v tomto případě národní, francouzská – paměť přebývá. Nora tak nezavedl „místo paměti“ v nějaké dílčí úvaze, nýbrž založil celou školu zpracovávání identit prostřednictvím podrobné kartograficko-topologické práce. Nejsrozumitelnější představou místa paměti jsou samozřejmě fyzická místa budovaná a udržovaná za účelem vzpomínání, respektive připomínání, jakými jsou památníky všeho druhu. Nora se však ujímá prostorové metafory², aby pomocí ní mezi taková místa začlenil i místa *funkční* (spolky či učebnice) či *symbolická* (pouti či obřady). Nejlépe jim tedy rozumět jako rezervoárům, akumulátorům a zpředmětněním něčeho, co nazýváme kolektivní paměti.

Sociolog Maurice Halbwachs v první polovině 20. století rozvíjel představu kolektivní paměti především pro potřeby sociologického výzkumu sociálních skupin, respektive tříd, a operoval i s konceptem *kolektivního myšlení*. Pro Halbwachse bylo důležité jak rozlišení mezi pamětí individuální a kolektivní, tak interakce mezi nimi – mnoho zde naznačuje již samotné užití plurálu („kolektivní paměť individuální paměti obklopuje, ale nesplyvá s nimi“³). Myšlení o historii a zejména o roli paměti se v následujících řádcích soustředí především na paměť kolektivní. Paměť individuální tak zůstává doménou zejména psychologie a posléze neurověd (srov. text Frederica Bartletta na s. 76 tohoto sborníku), jakkoli se jí vzhledem k potřebě reflektovat problematiku svědectví či orálních pramenů věnují i historici. Pro naše účely Halbwachs velmi vhodně poznamenává, že „kolektivní paměť není totéž, co historie a (...) výraz ‚historická

paměť není příliš šťastný, protože spojuje dva pojmy, které si hned v několika bodech protirečí“⁴. Dnes se obecně má za to, že historie, ve smyslu výsledků historického bádání a historiografie, součástí kolektivní paměti může být a většinou je, nicméně jde již o funkčně zaměřenou vědeckou aktivitu, jejíž hlavní funkcí je poznání (například poznání pravdy o minulosti, či poznání toho, jak se minulost otiskuje do dneška). Kolektivní paměť je naproti tomu nedílnou součástí našich osobních i společných identit, podílí se na jejich formování a udržování – nemá vlastní program. Historické bádání naši kolektivní paměť tak či onak ovlivňuje, není však zdaleka jediné – řečeno s Norou je jen jedním z míst paměti.

Pro 20. století a téma pamatování hraje nezastupitelnou roli zkušenost s totalitními režimy, jednak ve smyslu jejich schopnosti kolektivní paměť konstruovat a využívat, jednak ve vztahu k jejich zločinům, zejména genocidám a holocaustu. Ještě před skončením druhé světové války a bezprostředně po ní vycházelo množství memoárů a vzpomínek, stejně jako románových a filmových zpracování, které všechny líčily osudy nacistických zajatců a na smrt odsouzených. Kolektivní, zejména politická paměť nacistických zločinů se však zejména na západě výrazně nepěstovala. Západní Německo si výraznější vlnou sebereflexe začalo procházet až pod tlakem generace šedesátých let, pro Spojené státy americké brzy hrála větší roli nová – studená – válka, pro niž bylo západoněmeckých spojenců potřeba. Ať již to bylo díky postupně rozvíjené snaze o hlubší denacifikaci, palestinsko-izraelské krizi šedesátých let, nebo dalším faktorům, holocaust se – obzvláště jako nejhroživější událost 20. století, dle některých zcela výjimečná ve svém rozměru a významu – výrazněji tematizoval právě až od konce šedesátých let. Zájem

2 — Jde o metaforu, s níž se můžeme setkat i ve francouzském poststrukturalismu, který ve vymezení proti epoše času a historie ohlašoval „epochu prostoru“. Srov. Foucault, Michel. O jiných prostorech. In: Týž. *Myšlení vnějšku*. Praha: Hermann a synové, 2003, s. 71–87.

3 — Halbwachs, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: SLON, 2009, s. 93–94.

4 — *Tamtéž*, s. 123–124.

o paměť tak postupně sílil ve světle tohoto tématu, s pamětníky, viníky a nakonec i popírači holocaustu. Norův projekt a jiné podobné tak přinejmenším časově splývají s obdobím systematických pokusů o zpracování paměti hrůz druhé světové války, jak je známe i z filmu – monumentální devítihodinový dokumentární film *Šoa* (1985) postrádající jakékoli historické archivní záběry zcela názorně reflektuje situaci a význam pamětníků jako hlavních svědků, respektive důkazů holocaustu. Steven Spielberg se dle svých slov rozhodl natočit *Schindlerův seznam* (1993) právě jako reakci na „popírače“. Ať už jde o dokumentární filmy pracující s autentickými zpověďmi, nebo se jedná o filmy vytvářené „na základě skutečných událostí“, jsou součástí tohoto průzkumu a zájmu o paměť, exemplárně vpisují paměť osobní do paměti kolektivní.

Byl-li holocaust pro paměťová studia tak významným tématem, bylo tomu tak i proto, že dle některých na něm lze prokázat i úskalí kolektivní paměti, konkrétně její instrumentalizaci do politického nástroje (v případě genocidy evropských Židů jde o přeměnu této paměti do nástroje legitimizujícího politiku Státu Izrael vůči Palestině)⁵. Politická dimenze vytváření, udržování a zejména využívání kolektivní paměti se pak odráží nejen ve své extrémní podobě jako součást propagandy totalitních režimů, ale i v tak říkajíc každodenních politických soubojích (v našem prostředí hraje periodicky takovou roli například *ne/paměť* vysídlení sudetských Němců a obecně pluralitní skladby předválečného Československa). S ohledem na taková úskalí „selektivních kolektivních pamětí“ se tématu věnuje německá egyptoložka a literární a kulturní historička Aleida Assmannová. Spolu se svým mužem nejprve rozvíjeli oblast studia *kulturní* paměti (jimi vytyčená linie paměťových studií strukturuje téma poněkud odlišně a pomocí detailnější terminologie), tedy výzkum kultur a technik pamatování napříč civilizacemi, přičemž Assmannová se poté blížeji věnovala kritice a rozvoji předchozích konceptů. Přinejmenším v evropském kontextu je podle ní třeba se

zaměřovat na společnou a zejména transnacionální paměť, která – překročí-li hranice národních států – setře i neproduktivní dichotomie viníků versus obětí, a znemožní tak i své bezprostřední zneužití pro jednostranné politické cíle. Viděno i v mikrokosmu česko-německých vztahů a vzpomínek jde o logické řešení, které by snad přinejmenším v rovině výzkumu a bádání mohlo nahradit Norovo národnostně-kolektivní pojetí.

Assmannová se v úvodu své stěžejní knihy *Erinnerungs-räume (Prostory vzpomínání)*⁶ pokouší shrnout, proč podle Nory „není již žádná paměť“⁷. Připomíná soustředění velké části evropského myšlení na současnost, respektive simultaneitu (viz pozn. pod č. 1), ale i účinky elektronizace a tzv. nových médií. Těch si v případě databází a archivů částečně všímá i Nora, mluví však ještě o „kvantitativní revoluci“. Assmannová metodologicky pokračuje ve studiu *kulturně-paměťových* technik, mezi nimiž v našem civilizačním prostoru hrálo přední roli písmo, upozorňuje však na krátkodobou trvanlivost našich současných „paměťových médií“ a paradigmatický posun od „zapisování“ k „neustálému přepisování“, respektive „obnovování“ (s nímž souvisí i novější neurologické a psychologické koncepce individuálního pamatování a vzpomínání). Jako nejfunkčnější paměťové médium současnosti vidí pak Assmannová výtvarné umění, kterému věnuje poslední kapitolu své knihy, konkrétně hovoří o umění instalačním (Ilya Kabakov, Anselm Kiefer a další).

Umění opravdu může být nejen pouhým nositelem paměti, ale díky své vícevýznamovosti i něčím, co umožní kolektivní paměť – která se na konci 20. století téměř cele ztotožnila s pojmem „trauma“ – zpracovat a utřídit, a to i skrze tematizaci zapomínání jako součásti pamatování. Jak bylo nastíněno již

5 — Srov. Barša, Pavel. *Paměť a genocida*. Praha: Argo, 2011.

6 — Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume*. München: C. H. Beck Verlag, 1999. Srov. překlad úryvku z této knihy, jejíž vydání připravuje Ústav pro českou literaturu AV ČR, a rozhovor s Assmannovou v časopise *Česká literatura*, 2003, roč. 61, č. 1.

7 — Jde o úvodní slova zde předkládaného textu: „O paměti se mluví tolik, protože již žádná není...“

výše v souvislosti s filmovými reprezentacemi holocaustu, významnou roli nejen v utváření, ale i udržování kolektivní paměti hraje kinematografie. Nora si ovšem klade otázku, jak je ve světle „všemocnosti obrazu a filmu“ možné udržovat celkový „obraz“ na úkor částečnosti dílčích reprezentací – kinematografie skrze svou zobrazovací moc dává minulosti konkrétní obrysy a tváře, ve své populární podobě však spíše tendenčním způsobem, příkladů pro to je nespočet. Jiné téma vlastní filmovému médiu byla jeho schopnost *svědčit*, to jest fotograficky otisknout a uchovat vizuální realitu – tematizace této vlastnosti se ale s digitalizací kinematografie přesunula zejména do sféry výtvarných umělců, kteří indexikální charakter klasického filmového materiálu spojují i s jeho fyzickým (hmotným) rozměrem a zvláštní směsí nostalgie a utopie, jak ve svém paměti obtěžkaném díle dokládá například Tacita Deanová.

-ms-

Doporučená četba:

- — Assmann, Jan. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001.
- — Barša, Pavel. *Paměť a genocida*. Praha: Argo, 2011.
- — Farr, Ian. *Memory (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- — Le Goff, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007.
- — Pithart, Petr; Příhoda, Petr (eds). *Čítanka odsunutých dějin*. Praha: Prago-media, 1998.

Donna Harawayová
——Kyborgský
manifest: Věda,
technologie
a socialistický
feminismus

Ediční poznámka: Text byl původně vydán v Socialist Review (1985, č. 80, s. 65–108). Textově se naše vydání drží nepatrně doplněné edice v Haraway, Donna J. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. London: Routledge, 1990. Byly pouze aktualizovány bibliografické odkazy (autorka citovala řadu rukopisů, k jejichž vydání došlo vzápětí) převzaté z pozdějších, často krácených, vydání Manifestu. I my jsme byli nuceni text z důvodů úspory místa na několika místech krátit, přesto věříme, že se podařilo zachovat jak většinu Harawayové argumentů, tak její specifický jazyk, styl a přístup k tématu. Vypuštěny byly pasáže blíže věnované marxistickému feminizmu, některé z podčástí kapitoly Ženy v integrovaném obvodu a několik literárně-analytických odstavců.

1. Ironický sen o společném jazyce pro ženy v integrovaném obvodu

V této kapitole se pokouším vystavět ironický, politický mýtus věrný feminizmu, socialismu a materialismu. Věrný, ale snad spíš tak, jako je věrné rouhání, než ve smyslu zbožného uctívání a identifikace. Rouhání nejspíš vždy vyžadovalo brát věci velmi vážně. Nevím o lepší pozici, kterou by bylo možné zaujmout v rámci sekulárně náboženské, evangelické tradice politiky Spojených států, a to včetně politiky socialistického feminizmu. Rouhání člověka chrání před morální většinou zevnitř a zároveň si dále vynucuje potřebu komunity. **Rouhání** není odpadlictví od víry. V **ironii** jde o rozpory, které se – ani dialekticky – nerozkládají do větších celků, o napětí z držení nesourodých věcí dohromady, protože obě nebo všechny jsou potřebné a pravdivé. V ironii jde o humor a vážnou hru. Je to také rétorická strategie a politická metoda, u níž bych si přála, aby se jí v rámci socialistického feminizmu dostávalo většího uznání. V centru mé ironické víry, mého rouhání, je obraz kyborga.

Kyborg je kybernetický organismus, hybrid mezi strojem a organismem, stvoření společenské reality stejně jako stvoření fikce. Společenskou realitu představují prožívané společenské vztahy, náš nejdůležitější politický konstrukt, fikce, která mění svět. Mezinárodní ženské hnutí vykonstruovalo „ženskou zkušenost“ a zároveň odhalilo či objevilo tento zásadní kolektivní objekt. Ona ženská zkušenost je fikce a fakt nejdůležitějšího politického druhu. Osvobození spočívá v konstrukci vědomí, imaginativního pochopení, útlaku, a tedy i možnosti. Kyborg je předmětem fikce a prožité zkušenosti, která mění to, co je považováno za ženskou zkušenost na konci 20. století. Je to boj na život a na smrt, ale hranice mezi science fiction a společenskou realitou je optický klam.

Současná science fiction je plná kyborgů – bytostí zároveň živočišných a mechanických, které obývají ambivalentně přirozené a umělé světy. Moderní medicína je také plná kyborgů, spojení organismu se strojem (oba jsou zakódovaná zařízení), jejichž intimitu a sílu dějiny sexuality nepoznaly. Kyborgské „pohlaví“ se částečně vrací k roztomilé, replikační baroknosti kapradin a bezobratlých (taková hezká, organická prevence proti heterosexismu). Kyborgská replikace se s organickou reprodukcí neshoduje. Moderní výroba může vypadat jako sen o kyborgské kolonizaci, sen, vedle kterého noční můra taylorismu vypadá idyllicky. A moderní válka je kyborgskou orgií pod kódem C³I¹ – velení, řízení, komunikace a zpravodajské služby –, jež v obranném rozpočtu americké armády představuje položku 84 miliard dolarů. Obhajují kyborga jako fikci mapující naši společenskou a tělesnou realitu a jako imaginativní zdroj předestírající několik velmi plodných propojení. Biopolitika Michela Foucaulta je chabá předzvěst **kyborgské politiky**, která je velmi otevřeným polem.

Na konci 20. století, v naší době, v mytickém čase, jsme **všichni** chimérami, teoretickými a uměle vytvořenými hybridy

1 ——— Vojenská zkratka pro *Command, Control, Communications, and Intelligence*. Pozn. red.

stroje a organismu; jsme zkrátka kyborgy. Kyborg je naše ontologie, určuje naši politiku. Kyborg je zhuštěný obraz imaginace a hmotné reality, dvou propojených center, jež strukturují jakoukoli možnost historické transformace. V tradicích „západní“ vědy a politiky – v tradici rasistického, mužsky ovládaného kapitalismu; v tradici pokroku; v tradici přivlastňování si přírody jako zdroje k produkci kultury; v tradici reprodukce sebe sama z odrazu druhého – se ze vztahu mezi organickým a mechanickým stala válka o hranice. V sázce jsou území produkce, reprodukce a imaginace. Tento text se staví za potěšení z rozmazávání hranic a za zodpovědnost při jejich vytyčování. Je také pokusem o příspěvek do kultury a teorie socialistického feminismu postmoderním a nenaturalistickým způsobem v utopistické tradici představy světa bez genderu, který je možná světem bez počátku, ale snad také světem bez konce. Vtělení kyborga stojí mimo dějiny spásy. Stejně tak nevymezuje čas v oidipovském kalendáři, nesnaží se napravit hrozivé rozkoly mezi pohlavími, ať už orálně symbiotickou utopií, či postoidipovskou apokalypsou. Jak uvádí Zoe Sofoulisová ve svém nepublikovaném rukopisu *Lacklein* o Jacquesu Lacanovi, Melanii Kleinové a nukleární kultuře, nejstrašlivější a snad i nejslibnější zrůdy v kyborgských světech jsou zpodobněny v neoidipiálních příbězích s odlišnou logikou útlaku, kterou musíme pochopit, abychom přežili.

Kyborg je stvoření v postgenderovém světě, nemá nic společného s bisexualitou, předoidipovskou symbiózou, neodcizenou prací či dalšími svody organické celistvosti docílené skrze uzpůsobení všech sil jednotlivých částí do vyššího celku. Kyborg vlastně nemá žádný příběh o původu v západním slova smyslu, což je „finální“ ironie vzhledem k tomu, že kyborg je zároveň strašlivý apokalyptický *telos* „západní“ rostoucí nadvlády abstraktní individualizace, nejvyššího „já“ odpoutaného od vší závislosti, člověka ve vesmíru. Příběh o původu v „západním“, humanistickém smyslu se odvíjí od mýtu původní jednoty, plnosti, blaženosti a hrůzy ztělesňovaných falickou matkou, od které se všichni lidé

musejí oddělit, což představuje úkol individuálního rozvoje a historie; jde o dvojici plodných mýtů, nejdůležitější pro nás vepsaných v psychoanalýze a marxismu. Hilary Kleinová² uvádí, že marxismus i psychoanalýza ve svých konceptech práce, individualizace a genderového formování vycházejí z příběhu o **původní jednotě**, ze které musí vzejít odlišnost, jež vstoupí do dramatu stupňující se nadvlády ženy/přírody. Kyborg vynechává fázi původní jednoty a identifikování se s přírodou v západním smyslu. To je jeho nelegitimní příslib, který by mohl vést k převrácení jeho teleologie jako hvězdných válek.

Kyborg je naprosto oddaný částečnosti, ironii, intimitě a perversi. Je protikladný, utopický a naprosto postrádá nevinost. **Není** již strukturován opozicí veřejného a soukromého, a utváří tak technologickou *polis* částečně založenou na revoluci společenských vztahů uvnitř *oikos*, domácnosti. Příroda a kultura jsou přepracovány; jedna už nemůže být pro druhou zdrojem k přivlastňování nebo do sebe začleňování. Vztahy vytvářející celky z částí, včetně vztahů polární, hierarchizované dominance, jsou v kyborgově světě zpochybněny. Na rozdíl od Frankensteinova monstra kyborg od svého otce neočekává spásu v podobě obnovení rajske zahrady, tedy vytvoření heterosexuálního partnera, svého dokončení v završeném celku, městě a kosmu. Kyborg nesní o komunitě založené na modelu organické rodiny, tentokrát bez oidipovské zátěže. Nerozpoznal by rajske zahradu – nebyl vytvořený z hlíny a nemůže snít o tom, že se obrátí v prach. To je možná důvod, proč bych chtěla vidět, jestli kyborg dokáže zvrátit apokalypsu, ve které bychom se obrátili v nukleární prach z manické potřeby pojmenovat Nepřítele. Kyborgové neznají zbožnost, nepamatují si kosmos. Mají se na pozoru před **holismem**, ale cítí potřebu spojit se – zdá se, že mají vrozený cit pro politiku jednotné fronty, ovšem bez vedoucí strany. Hlavní potíží s kyborgy je samozřejmě v tom, že jsou

2 — Klein, Hilary. Marxism, psychoanalysis, and mother nature. *Feminist Studies*, 1989, roč. 2, č. 15, s. 255–278.

nevlastní děti militarismu a patriarchálního kapitalismu, o státním socialismu nemluvě. Nevlastní děti jsou ale často mimořádně neloajální svému původu. Na jejich otcích koneckonců nezáleží.

Chci zde naznačit **tři** zásadní **porušení** hranic, díky kterým je následující politicko-fiktivní (politicko-vědecká) analýza možná. Na konci 20. století je ve vědecké kultuře Spojených států naprosto prolomena hranice mezi člověkem a **zvířetem**. Poslední opěrné body jedinečnosti byly zamořeny, pokud se z nich rovnou nestaly zábavní parky – jazyk, používání nástrojů, společenské chování, myšlenkové pochody, opravdu nic už nedokáže přesvědčivě oddělit člověka od zvířete. Mnoho lidí už ani pro takové dělení necítí potřebu, řada odvětví feministické kultury naopak potvrzuje potěšení ze spojení člověka a ostatních živých bytostí. Hnutí za práva zvířat nejsou iracionálním odmítáním lidské jedinečnosti, ale představují s nezastřeným pohledem dosažené uvědomění si spojení vedoucího napříč zdiskreditovanou hranicí mezi přírodou a kulturou. Během posledních dvou set let biologie a evoluční teorie souběžně vytvořily myšlenku moderního organismu jako objektu vědění a ztenčily dělicí čáru mezi člověkem a zvířetem na nejasnou stopu, kterou znovu prohloubily až ideologické spory a profesní potyčky mezi společenskými a přírodními vědami. Ve světle toho by se proti výuce moderního křesťanského kreacionismu mělo bojovat jako proti formě zneužívání dětí.

Ideologie biologického determinismu je pouze jedna z pozic, jež se ve vědecké kultuře otevřely pro debatu o významech lidské zvířeckosti. Pro politicky radikální osoby se otevřel obrovský prostor k polemice o významu této prolomené hranice.³ Kyborg se v mýtu objevuje přesně v místě, kde dochází k překročení hranice mezi člověkem a zvířetem. Předznamenává znepokojivě a příjemně pevné spojení – ani zdaleka neznamená oddělení lidí od ostatních živých bytostí. Zvířeckost má v tomto cyklu manželské výměny nový status.

Druhé zpochybnuté rozlišení je to mezi zvířetem-člověkem (organismem) a **strojem**. V předkybernetických strojích

mohlo strašit, vždy se nad nimi vznášel strašák ducha ve stroji. Tento dualismus strukturoval dialog mezi materialismem a idealismem, který byl rozřešen dialektickým potomkem, podle vkusu nazývaným duch či historie. V zásadě se ale stroje samy nehýbaly, samy se nekonstrovaly, nebyly autonomní. Nedokázaly dosáhnout lidských snů, pouze se jim vysmívat. Nebyly člověkem, samotným tvůrcem, nebyly ničím jiným než karikaturou tohoto maskulinního snu o reprodukci. Myslet si něco jiného bylo paranoidní. Dnes si ale nejsme tak jistí. Stroje konce 20. století zpochybnil rozdíly mezi přirozeným a umělým, myslí a tělem, mezi samostatně se vyvíjejícím a vytvořeným zvnějšku a mezi mnoha dalšími odlišnostmi, které pro organismy a stroje platily. Naše stroje jsou znepokojivě živé a my sami děsivě bez života.

Technologická determinace je pouze jeden ideologický prostor otevřený novým pojetím stroje a organismu jako zakódovaného textu, skrze něž se zapojujeme do hry psaní a čtení světa.⁴ „Textualizace“ všeho v poststrukturalistické a postmoderní teorii

3 ——— Mezi užitečné odkazy pro levicová a/nebo feministická radikální vědecká hnutí a teorie a pro biologické/biotechnické otázky patří: Bleier, Ruth. *Science and Gender: A Critique of Biology and its Themes on Women*. New York: Pergamon, 1984. Bleier, R. (ed.). *Feminist Approaches to Science*. New York: Pergamon, 1986. Fausto-Sterling, Anne. *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*. New York: Basic, 1985. Gould, Stephen Jay. *Mismeasure of Man*. New York: Norton, 1985. Hubbard, Ruth (ed.). *Biological Woman, the Convenient Myth*. Cambridge, MA: Schenkman, 1982. Keller, Evelyn Fox. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press, 1985. Lewontin R. C.; Rose, Steven; Kamin, Leon J. *Not in Our Genes: Biology, Ideology, and Human Nature*. New York: Pantheon, 1984. Časopis *Radical Science* (od roku 1987 *Science and Culture*).

4 ——— Výchozí body pro levicový a/nebo feministický přístup k technologii a politice zahrnují: Athanasiou, Tom. High-tech politics: the case of artificial intelligence. *Socialist Review*, 1987, č. 92, s. 7–35. Cohn, Carol. Nuclear language and how we learned to pat the bomb. *Bulletin of Atomic Scientists*, 1987, s. 17–24. Cohn, C. Sex and death in the rational world of defense intellectuals. *Signs*, 1987, roč. 12, č. 4, s. 687–718. Cowan, Ruth Schwartz. *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*. New York: Basic, 1983. Rothschild, Joan (ed.). *Machina ex Den: Feminist Perspectives on Technology*. New York: Pergamon, 1983. Traweek, Sharon. *Beamtimes and Lifetimes: The World of High Energy Physics*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. Weizenbaum, Joseph. *Computer Power and Human Reason*. San Francisco: Freeman, 1976. Winner, Langdon. *Autonomous Technology: Technics out of Control as a Theme in Political Thought*. Cambridge: MIT Press, 1977. Winner, Les. *The Whale and the Reactor*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. Winograd Terry; Flores, Fernando. *Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design*. Norwood: Ablex, 1986. Young, Robert M.; Levidow, Les (eds.). *Science, Technology and the Labour Process*. 2 Vols. London: CSE a Free Association Books, 1981, 1985. Zimmerman, Jan (ed.). *The Technological Woman: Interfacing with Tomorrow*. New York: Praeger, 1983; *Global Electronics Newsletter*. *Processed World*.

byla marxisty a socialistickými feministkami zavržena kvůli utopickému přehlížení prožívaných vztahů nadvlády, na kterých se zakládá „hra“ arbitrárního čtení.⁵ Bezesporu je pravda, že postmoderní strategie, jako můj mýtus kyborga, subvertují nespočet organických celků (například báseň, primitivní kulturu, biologický organismus). Krátce řečeno, jistota toho, co se považuje za přirozené – zdroj porozumění a příslib nevinnosti –, je podkopána, nejspíš osudově. Ztrácí se transcendentní svolení k interpretování a s ním i ontologie, na níž se zakládá „západní“ epistemologie. Alternativou ale není cynismus nebo bezvěrectví, tedy nějaký druh abstraktní existence, jako jsou tvrzení technologického determinismu, že „stroj“ zničí „člověka“ či „text“ „smysluplnou politickou aktivitu“. Kým kyborgové budou, je zásadní otázka, na jejíž odpovědi závisí přežití. Šimpanzi i artefakty mají svou politiku, proč bychom ji neměli mít my?⁶

Třetí rozdílnost je poddruhem té druhé – hranice mezi fyzickým a **nefyzickým** je pro nás velmi nejasná. Populárně-naučné knihy o fyzice pojednávající o důsledcích kvantové fyziky a principu neurčitosti jsou jakýmsi lidově vědeckým ekvivalentem harlekýnek jakožto ukazatele radikální změny v americké bělošské heterosexuality – to, co tvrdí, je špatně, ale dostaly se ke správnému tématu. Moderní stroje jsou čistě mikroelektronická zařízení – jsou všude a jsou neviditelné. Jsou povýšeneckým bohem bez špetky úcty, který se vysmívá Otcově všudypřítomnosti a spiritualitě. Silikonový čip je psací povrch, je vyrytý v molekulárních stupnicích narušitelných pouze šumem atomů, největší možnou interferencí v jaderné hudbě. Psaní, moc a technologie jsou v západních příbězích o původu kultury staří partneři, ale miniaturizace změnila naši zkušenost s mechanismy. Ukázalo se, že miniaturizace je otázka moci – malé není až tak krásné jako v první řadě spíš nebezpečné, například řízené střely. Srovnajte si televizní přijímač z padesátých let nebo zpravodajské kamery z let sedmdesátých s náramky s televizní obrazovkou či s ručními kamerami, na které dnes vidáme reklamy. Naše nejlepší stroje

jsou ze slunečních paprsků; jsou všechny lehké a čisté, protože nejsou ničím než signály, elektromagnetickými vlnami, částmi spektra, tyto stroje jsou naprosto pohyblivé a přenosné – a jsou příčinou strašné bolesti lidí v Detroitu a Singapuru. Lidé nejsou ani zdaleka tak fluidní, naopak jsou hmotní a neprůzrační. Kyborgové jsou z éteru, z kvintesence.

Všudypřítomnost a neviditelnost kyborgů je přesně tím důvodem, proč jsou tyto stroje ze slunečního světla tak smrtící. Je těžké je vidět politicky i materialisticky. Jejich problémem je vědomí – nebo jeho simulace.⁷ Jsou to volné signifikanty⁸

5 ——— Frederic Jameson (Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism. *New Left Review*, 1984, č. 146, s. 53–92) předkládá provokativní a komplexní stanovisko o politice a teorii „postmodernismu“. Tvrdí, že postmodernismus není možnost, jeden styl mezi mnoha, ale kulturní dominanta, která si vyžaduje radikální přeměnu levicové politiky zevnitř; vně ní již neexistuje pozice, ze které by pohodlný klam kritického odstupu měl smysl. Jameson také jasně říká, proč člověk nemůže být pro nebo proti postmodernismu, což je v zásadě moralistický postup. Můj názor je, že feministky (i ostatní) potřebují průběžnou kulturní přeměnu, postmoderní kritiku a historický materialismus; šanci by zde měl pouze kyborg. Staré dominance bělošského, kapitalistického patriarchátu se dnes zdají nevinné – normalizovaly heterogenitu, například muže a ženu, bělocha a černocha. „Pokročilý kapitalismus“ a postmodernismus generují heterogenitu bez normy a my se bez jakékoli subjektivity zplošťujeme, což si žádá hloubku, dokonce nepřátelskou hloubku, ve které se dá utopit. Je načase napsat *Smrt kliniky*. Klinická práce vyžaduje těla a práci, ale my máme texty a povrchy. Naše dominance již nefungují na základě medikalizace a normalizace, ale propojováním sítí, přestavbou komunikace, zvládním stresu. Normalizace ustupuje automatizaci, nadnárodní nadbytečnosti. Práce Michela Foucaulta *Zrození kliniky* (1963; česky: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010), *Dějiny sexuality* (1976; česky: Praha: Hermann & synové, 1999) a *Dohlžet a trestat* (1975; česky: Podlesí: Dauphin, 2000–2003) ukazují formu moci v okamžiku její imploze. Diskurz o biopolitice ustupuje technoblábolení a jazyku rozdělených substantiv; nadnárodní společnosti nenechají žádná podstatná jména v celku. Zde jsou jejich jména z jediného čísla časopisu *Science: Tech-Knowledge, Genentech, Allergen, Hybritech, Compupro, Genen-cor, Syntex, Allelix, Agrigenetics Corp., Syntro, Codon, Repligen, MicroAngelo from Scion Corp., Pencom Data, Inter Systems, Cyborg Corp., Statcom Corp., Intertec*. Pokud jsme uvězněni jazykem, tak k úniku z tohoto vězení potřebujeme jazykové básníky, jakési restriční enzymy schopné štěpit kód; jednou z forem radikální kulturní politiky je kyborgská heteroglosie. Pro bližší informace o kyborgské poezii viz Perloff, Marjorie. Dirty language and scramble systems. *Sulfur*, 1984, č. 11, s. 178–183, a Fraser, Kathleen. *Something. Even Human Voices. In the Foreground, a Lake*. Berkeley: Kelsey St Press, 1984. Pro bližší informace o moderních/postmoderních „kyborgských“ textech viz časopis *HOW(ever)*, San Francisco.

6 ——— Waal, Frans de. *Chimpanzee Politics: Power and Sex among the Apes*. New York: Harper & Row, 1982. Winner, Langdon. Do artifacts have politics? *Daedalus*, 1980, č. 1, roč. 109, s. 121–136.

7 ——— Baudrillard (Baudrillard, Jean. *Simulations*. Beitchman, New York: Semiotext[e], 1983, viz *Předchůdnost simulaker* na s. 420). Jameson (*cit. 5 / op. cit.*, s. 63) poukazuje na to, že Platón definuje simulakrum jako kopii bez originálu, např. svět pokročilého kapitalismu, čisté výměny. Viz časopis *Discourse* (jaro/léto 1987) – speciální číslo o technologii (kybernetika, ekologie a postmoderní imaginace).

8 ——— *Floating signifier* je označující/signifikant bez přímého referentu, tedy bez ustanoveného „označovaného“ (srov. text Ferdinanda de Saussura na s. 14 a doslov na s. 33 Takové jsou např. slova či pojmy neodkazující ke konkrétní substanci či věci, jež je možno opakovaně naplňovat různými významy (Claude Lévi-Strauss uvádí jako příklad *manu*, Stuart Hall pracuje s pojmem *rasy*). Pozn. red.

transportované nákladními auty po celé Evropě, které zastaví snadněji čarodějnické čachry vykořeněných a nepřírozených žen v Greehamu,⁹ jež umí tak dobře číst kyborgské sítě moci, než militantní pracovní síla staré maskulinní politiky, jejíž přirození zastánci potřebují práci v obranném sektoru. Nakonec „nejtvrdší“ věda se týká oblasti největšího zmatení hranic, oblasti pouhých, nerozměrných čísel, čistého ducha, C³I, kryptografie a uchovávání mocných tajemství. Nové stroje jsou tak čisté a lehké. Jejich inženýři jsou uctívači slunce, kteří přemítají o nové vědecké revoluci spojené s nočním snem postindustriální společnosti. Nemoci vyvolané těmito čistými stroji nejsou „nic víc“ než maličké změny kódování antigenu v imunitním systému, „nic víc“ než prožití stresu. Mrštné prsty „orientálních“ žen, stará fascinace anglosaských viktoriánských holčiček domečky pro panenky, vynucené obrácení pozornosti žen ke všemu malému v tomto světě nabývá nových dimenzí. Můžeme si představit kyborgskou Alenku uvědomující si tyto nové dimenze. Paradoxně by to mohla být právě konstruovaná jednota nepřírozených kyborgských žen vyrábějících čipy v Asii a žen tančících spirálový tanec ve vězení v Santa Ritě¹⁰, co by mohlo stát v čele účinných opozičních strategií.

Můj mýtus kyborga tedy vychází z překračování hranic, mocných propojení a nebezpečných možností, jež by progresivní lidé mohli zkoumat jako jednu část potřebné politické práce. Jednou z mých premis je, že většina amerických socialistů a feministek vnímá prohloubený dualismus mysli a těla, zvířete a stroje, idealismu a materialismu ve společenských praktikách, symbolických formulacích i fyzických artefaktech spojených s „vysokou technologií“ a vědeckou kulturou. Od *Jednorozměrného člověka*¹¹ po *Smrt přírody*¹² trvaly analytické zdroje rozvíjené progresivními teoretiky na nezbytné dominantnosti techniky a připomínaly nám představu organického těla, které má integrovat náš odpor. Můj další předpoklad je, že potřeba sjednocení lidí, kteří se snaží odolávat světově rozšířenému zintenzivnění dominance, nikdy nebyla naléhavější. Ovšem lehce zvrácený

posun perspektivy by nám mohl usnadnit hledání významů i dalších forem moci a radosti v technologicky zprostředkovaných společnostech.

Z jednoho úhlu pohledu představuje kyborgský svět konečné svázání planety kontrolou, konečnou abstrakci ztělesněnou apokalypsou hvězdných válek vedených ve jménu obrany, konečné přivlastnění si ženských těl v maskulinní válečné orgii.¹³ Z jiné perspektivy by kyborgský svět mohl nabídnout prožívání společenských a tělesných realit, ve kterých by se lidé nebáli pospolitosti se zvířaty a stroji, permanentně roztržštěných identit a protichůdných stanovisek. Politický boj spočívá v tom vidět z **obou perspektiv** naráz, protože každá odhaluje dominance a možnosti nepředstavitelné z druhého hlediska. Jediná verze vytváří horší iluze než dvojité vidění nebo mnohohlavá monstra. Kyborgská jednota je zrůdná a nelegitimní – v současných politických podmínkách lze těžko doufat v silnější mýtus pro hnutí odporu a znovusjednocení. Ráda si představuji, že by LAG (Livermore Action Group) mohl být svého druhu kyborgskou společností oddanou realistické proměně laboratoří, které nejzuřivěji ztělesňují a chrlí nástroje technologické apokalypsy, a odhodlanou vystavět politickou formaci, která by opravdu dokázala udržet pohromadě čarodějky, inženýry, seniory, zvrhlíky, křesťany, matky a leninisty dost dlouho na to, aby se jim povedlo odzbrojit stát. Přidružená skupina v mém městě se jmenuje *Fission Impossible* (přidružená ve smyslu spojená na základě volby, nikoli krevním poutem).¹⁴

9 — Autorka zde naráží na Ženský mírový tábor v Greenham Common vytvořený na protest proti umístění jaderných zbraní na místní vojenské základně. Média protestující mimo jiné označila za slet čarodějnic. Pozn. překl.

10 — Zároveň duchovní a politická aktivita, která spojovala strážné a zatčené protinukleární aktivisty v alamadském vězení v Kalifornii na počátku osmdesátých let minulého století.

11 — Marcuse, Herbert. *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko, 1991.

12 — Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. New York: Harper & Row, 1980.

13 — Sofia, Zo (též jako Zo Sofoulis). *Exterminating Fetuses: Abortion, Disarmament, and the Sexo-Semiotics of Extra-Terrestrialism*. *Diacritics*, 1984, roč. 14, č. 2, s. 47–59.

14 — Pro etnografická líčení a politická zhodnocení viz Epstein, Barbara. *Political Protest and Cultural Revolution: Nonviolent Direct Action in the Seventies and Eighties*. Berkeley: University of California Press, 1993. Sturgeon, Noel. *Feminism, anarchism, and non-violent direct action politics*. Ph.D. disertace, University of California at Santa Cruz, 1986. V květnu 1987 proběhla

2. Roztříštěné identity

Označit něčí feminismus pomocí jediného adjektiva, dokonce i za všech okolností trvat na tomto substantivu, se stalo velmi obtížným. Vědomí vylučování skrze pojmenování je závažný problém. Identity se zdají protichůdné, dílčí a strategické. Gender, rasa a společenská třída po těžce vybojovaném uznání jejich společenského a historického utváření nemohou poskytovat základ pro víru v „esenciální“ jednotu. V bytí „ženou“ není nic, co by ženy přirozeně spojovalo. Dokonce ani neexistuje nějaký stav „bytí“ ženou, což je samo o sobě velmi komplexní kategorie vykonstruovaná diskutabilními sexuálně-vědeckými diskurzí a dalšími společenskými praktikami. Gender, rasa a třídní uvědomění jsou úspěchy, ke kterým nás přinutily strašlivé historické zkušenosti s nepřátelskými společenskými skutečnostmi patriarchy, kolonialismu a kapitalismu. A koho ve své ukázce rétoriky označuji za „nás“? Jaké identity dokážou vytvořit základ pro tak mocný mýtus, jakým jsme „my“, a co by mohlo být motivací k připojení se k tomuto celku? Kvůli bolestné roztříštěnosti mezi feministkami (o ženách nemluvě) v každém myslitelném sporném bodu je koncept *ženy* jen těžko postižitelný, což slouží jako omluva a živná půda pro dominanci mezi ženami. Pro mě – a pro mnoho těch, kdo se mnou sdílejí podobný historický prostor mezi bělochy, vyšší střední třídou, ženami, radikály, Severoameričany a lidmi středního věku – existuje nespočet zdrojů pro krizi politické identity. Pro americkou levicí a feminismus nedávná historie představovala reakci na tento druh krize formou nekonečného dělení a hledání nové esenciální jednoty. Lidé si ovšem začali stále více všímat možnosti reakce skrze spojenectví – blízkost, ne skrze identitu.¹⁵

Chela Sandovalová¹⁶ po uvážení specifických historických momentů ve formování nového politického hlasu nazývaného barevné ženy¹⁷ vytvořila nadějný model politické identity, který nazvala „opoziční vědomí“, model zrozený ze schopnosti číst pavučiny moci těmi, jimž bylo odepřeno stabilní začlenění

do společenských kategorií rasy, pohlaví či třídy. Označení „barevné ženy“, které bylo od počátku napadáno těmi, jichž se týkalo, historické vědomí značící systematický rozpad všech znaků Člověka v „západních“ tradicích, vytváří druh postmoderní identity z odlišnosti, rozdílnosti a zvláštnosti. Tato postmoderní identita je plně politická, ať už se o jiných možných postmodernismech říká cokoliv. Opoziční vědomí Sandovalové spočívá v protichůdných umístěních a heterochronických kalendářích, ne v relativismech a pluralismech.

Sandovalová zdůrazňuje, že nemáme žádné základní kritérium pro určení toho, kdo je barevná žena. Poznává, že tato skupina byla definována vědomým přivlastňováním negace. Například Chicana (Američanka s mexickými předky, pozn. překl.) či černošská žena ze Spojených států nemohly promluvit jako žena, osoba černé pleti či Chicano. Nacházely se tudíž až na dně kaskády negativních identit a byly vyloučeny

u zařízení na testování nukleárních zbraní v Nevadě protestní akce Mothers and Others Day (Den matek a jiných). Demonstranti se bez zjevné ironie zaštitili obrazem kosmické lodi Země, resp. logem celé planety Země (pozn. red.: *spaceship Earth*, představa amerického futuristy a designéra Buckminstera Fullera o Zemi jakožto vesmírném plavidlu, má stejně jako ideologie spojená s *the whole Earth*, první celkovou fotografií planety Země, své kořeny v techno-optimistické alternativní kultuře šedesátých a sedmdesátých let na západním pobřeží Spojených států), a logo doplnili sloganem „Miluj svou matkou“. Účastníci si nicméně uvědomovali tragické rozporny v nahlížení země a požádali o oficiální povolení ke vstupu na území od zástupců kmene západních Šošonů, jejichž teritorium americká vláda narušila, když zde v padesátých letech vystavěla zařízení na testování nukleárních zbraní. Po zatčení za nedovolené vniknutí se demonstranti bránili, že policie a pracovníci zbrojního zařízení neměli řádné povolení náležitých úřadů, a že tedy neoprávněně jsou na území oni. Skupina přidružená k této ženské akci, která si říkala Surrogate Others (doslova „náhradní jiné“, hříčka na spojení *surrogate mothers*, náhradní matky, pozn. překl.), uspořádala ze solidarity s tvory nucenými žít na jedné půdě s bombou kyborgský výstup z konstrukce těla obřih, neheterosexuálního pouštního červa.

15 — Zásadní posuny ve vývoji spojenecké politiky vycházejí od mluvčích z „třetího světa“, jejichž hlasy se ozývají odnikud, z vyšínutého středu vesmíru, ze Země: „Žijeme na třetí planetě od slunce“ stojí ve *Sluneční básni* od jamajského autora Edwarda Kamau Braithwaitea, recenzované v Mackey, Nathaniel. Review. *Sulfur*, 1984, č. 2, s. 200–205. Příspěvatelé do sborníku Barbary Smithové. In: Táž (ed.). *Home Girls: A Black Feminist Anthology*. New York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983, pečlivě a s ironií rozvracejí naturalizované identity a zároveň vytvářejí místo nazývané domovem, ze kterého lze promlouvat. Viz zejména Bernice Reagonová (*tamtéž*, s. 356–368) a Trinh T. Minh-ha. Introduction, and difference: a special third world women issue. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 1986–1987, č. 8, s. 3–38.

16 — Sandoval, Chela. *Dis-illusionment and the poetry of the future: the making of oppositional consciousness*. Ph.D. disertace, University of California at Santa Cruz, 1984.

17 — Jedná se o překlad anglického, politicky korektního výrazu *women of color*, který zahrnuje osoby jakéhokoli nebělošského etnika. Pozn. překl.

i z privilegovaných utlačovaných kategorií nazývaných „ženy a černoši“, které tvrdily, že důležité revoluce byly jejich práce. Kategorie „ženy“ negovala všechny nebělošské ženy, kategorie „černé“ negovala všechny nečernošské lidi i černošské ženy. Nebyla zde ale ani žádná „ona“, žádná singularita, jen moře odlišností mezi americkými ženami, které stvrdily svoji historickou identitu jako americké barevné ženy. Tato identita značí sebe-uvědoměle vykonstruovaný prostor, který nemůže být výchozím bodem pro jednání založené na základě přirozené identifikace, ale pouze na základě vědomého spojení, blízkosti, politické sprízněnosti.¹⁸ Na rozdíl od „ženy“ některých proudů bělošských ženských hnutí ve Spojených státech zde neexistuje naturalizace nejhlubších základů, nebo Sandovalová přinejmenším zastává názor, že to je možné pouze skrze sílu opozičního vědomí.

Stanovisko Sandovalové musíme vnímat jako zásadní vyjádření pro feministky stojící mimo světový vývoj antikoloniálního diskurzu, tedy diskurzu rozkládajícího „Západ“ a jeho hlavní produkt – toho, co není zvíře, barbar nebo žena; tj. muže a autora kosmu nazývaného historie. S tím, jak je politicky a sémioticky rozkládán orientalismus, okcidentální identity ztrácejí stabilitu, a to včetně identit feministek.¹⁹ Sandovalová tvrdí, že „barevné ženy“ mají možnost vystavět účinnou jednotu, jež nebude znovuvytvářet imperializující a totalizující revolucionářské subjekty předchozích marxistů a feministek, kteří se nedokázali postavit následkům chaotické polyfonie, jež povstala z dekolonizace.

[..]

Teoretický i reálný boj proti „jednotě skrze dominanci“ či „jednotě skrze začlenění“ paradoxně podkopává nejen ospravedlňování patriarchy, kolonialismu, humanismu, pozitivismu, esencialismu, scientismu a dalších neoplakávaných -ismů, ale všechna prohlášení o organickém a přirozeném stanovisku. Myslím, že radikální socialistické/marxistické feminismy také podkopaly svoje/naše vlastní epistemologické strategie a že to je neuvěřitelně důležitý krok pro představení si jiných možných

sjednoci. Teprve se uvidí, zda všechny „epistemologie“, jak je znali politicky angažovaní lidé na Západě, selžou v úkolu vystavět účinná spříznění.

Je nutno poznamenat, že snaha vystavět revoluční stanoviska, epistemologie jako úspěchy lidí oddaných tomu změnit svět, je součástí procesu, který nám ukazuje limity identifikace. Leptavé nástroje postmoderní teorie a konstruktivní nástroje ontologického diskurzu o revolučních subjektech lze vnímat jako ironické spojence rozkladu západních identit za účelem přežití. Jsme si mučivě vědomi toho, co to znamená být v historicky utvářeném kolektivu. Nicméně se ztrátou nevinnosti v našem původu neexistuje ani vyhnání z Ráje. Naše politika se už nemůže vyžívat ve vině s naivitou neviňátek. Jak by ale mohl vypadat jiný socialisticko-feministický mýtus? Jaká politika by dokázala pojmout dílčí, protichůdné a vždy otevřené konstrukce osobních a kolektivních „já“, a přesto být věrná, účinná a – ironicky – socialisticko-feministická?

Nevím o žádném jiném období v dějinách, kdy by bylo více třeba politické jednoty k účinnému boji s nadvládou „rasy“, „genderu“, „sexuality“ a „třídy“. Nevím ani o žádné jiné době, kdy by takový druh jednoty, který můžeme pomoci vytvořit, býval možný. Nikdo z „nás“ už nemá symbolickou ani materiální schopnost diktovat někomu z „nich“ podobu reality. Přinejmenším „my“ nemůžeme tvrdit, že jsme se takové nadvlády nedopustily a že

18 — Hooks, Bell. *Ain't I a Woman*. Boston: South End, 1981. Srov. Táž. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End, 1984. Hull, Gloria; Scott, Patricia Bell; Smith, Barbara (eds.). *All the Women are White, All the Men are Black, But Some of Us are Brave*. Old Westbury: The Feminist Press, 1982. Bambaraová (Bambara, Toni Cade). *The Salt Eaters*. New York: Vintage/Random House, 1981) napsala výjimečný román, ve kterém divadelní skupina barevných žen The Seven Sisters poznává formy jednoty. Viz analýza Butler-Evanse (Butler-Evans, Elliot). *Race, gender and desire: narrative strategies and the production of ideology in the fiction of Tony Cade Bambara, Toni Morrison and Alice Walker*. Ph.D. disertace, University of California at Santa Cruz, 1987).

19 — Pro bližší informace o orientalismu ve feministických i jiných pracích viz Lowe, Lisa. *French literary orientalism: the representation of „others“ in the texts of Montesquieu, Flaubert, and Kristeva*. Ph.D. disertace, University of California at Santa Cruz, 1986. Mohanty, Chandra Talpade. Underwestern eyes: feminist scholarship and colonial discourse. *Boundary*, 1984, roč. 12–13, č. 2, 3, s. 333–358. Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978; *Feminist Review*, 1984, č. 17.

jsme nevinné. Bělošské ženy včetně socialistických feministek odhalily (to znamená: byly za ohromného odporu donuceny si toho všimnout) ne-nevinnost kategorie „ženy“. Toto vědomí mění geografii všech předešlých kategorií – štěpí je to, jako teplo štěpí křehké bílkoviny. Kyborgské feministky se musejí stavět za to, že „my“ už pro jednotu nechceme žádný přirozený společný základ a že žádný konstrukt není celistvý. Nevinnost a s tím ruku v ruce jdoucí lpění na statusu oběti jako základ jakéhokoli náhledu už napáchaly dost škody. Vykonstruované revoluční subjekty ale také musí přimět lidi konce 20. století zamyslet se. V otrásajících se identitách a reflexivních strategiích pro to, jak je vystavět, se otevírá prostor pro vytvoření i něčeho jiného než jen rubáše pro den po apokalypse, která prorocky ukončuje dějiny spásy.

[..]

3. Informatika dominance

V tomto pokusu o epistemologický a politický postoj bych ráda načrtla obrázek možné jednoty, který za svůj původ vděčí socialistickým a feministickým principům uvažování. Rámec mé črty je dán rozsahem a důležitostmi celosvětových změn ve společenských vztazích spojených s vědou a technologií. Zastávám politické názory vycházející z tvrzení, že základní změny v povaze třídy, rasy a genderu ve vznikajícím světovém systému jsou ve své novosti a rozsahu analogické ke změnám vyvolaným průmyslovým kapitalismem. Zažíváme posun od organické, průmyslové společnosti k polymorfnímu informačnímu systému – od čisté práce k čisté zábavě, což je smrtelná hříčka. Zároveň materiální a ideologické dichotomie můžeme vyjádřit v následující tabulce zachycující posuny od staré pohodlné hierarchické dominance k novým děsivým sítím, kterým říkám informatika dominance:

reprezentace	simulace
buržoazní román, realismus	science fiction, postmodernismus
organismus	biotický komponent
hloubka, integrita	povrch, hranice
teplo	hluk
biologie jako klinická praxe	biologie jako zápis
fyzilogie	komunikační inženýrství
malá skupina	podsystem
dokonalost	optimalizace
eugenika	populační politika
dekadence, <i>Kouzelný vrch</i>	zastarávání, <i>Šok z budoucnosti</i>
hygiena	zvládání stresu
mikrobiologie, tuberkulóza	imunologie, AIDS
organická dělba práce	ergonomika/kybernetika práce
funkční specializace	modulární konstrukce
reprodukce	replikace
specializace dle přirozené sexuální role	optimální genetické strategie
biologický determinismus	evoluční setrvačnost, omezení
komunitní ekologie	ekosystém
rasová stupnice přírody (<i>scala naturae</i>)	neoimperialismus, humanismus Spojených národů
vědecké vedení doma/v továrně	světová továrna/elektronická chata
rodina/trh/továrna	ženy v integrovaném obvodu
rodinný příjem	platová rovnost pohlaví
veřejný/soukromý	kyborgské občanství
příroda/kultura	sféry odlišnosti
spolupráce	zdokonalování komunikace
Freud	Lacan
sex	genetické inženýrství
práce	robotika
mysl	umělá inteligence
druhá světová válka	<i>Hvězdné války</i>
bělošský kapitalistický patriarchát	informatika dominance

Z tohoto seznamu vyplývá několik zajímavých poznatků.²⁰ Prvně položky na pravé straně nelze zakódovat jako „přirozené“, čímž se rozvrací i přirozené kódování levé strany. Nemůžeme se vrátit ideologicky či materiálně. Nejde jen o to, že „bůh“ je mrtvý; „bohyně“ je mrtvá také. Nebo je oběma vdechnut nový život ve světě mikroelektronické a biotechnologické politiky. Co se týče biotických komponentů, je nutné neuvažovat o základních vlastnostech, ale o utváření, omezení hranicemi, o propustnosti, systémové logice, nákladech na snižování omezení. Sexuální reprodukce je jednou z mnoha reproduktivních strategií a jako funkce systémového prostředí má své výhody a nevýhody. Ideologie sexuální reprodukce se už nemohou smysluplně odvolávat na pojem sexu a sexuální role jakožto organické aspekty přirozených objektů, jako jsou organismy či rodiny. Takové uvažování bude odhaleno jako iracionální a, paradoxně, čtenáři Playboye na místech vedoucích korporátních pracovníků a radikální feministky protestující proti pornografii si budou do postele vybírat ty nejpodivnější společníky, a odhalovat tak tuto iracionalitu.

Pro rasu platí totéž, ideologie lidské různorodosti musí být formulovány pomocí četnosti výskytu parametrů, podobně jako krevní skupiny nebo hodnota IQ. Odvolávat se na koncepty jako primitivnost a civilizovanost je „iracionální“. U liberálů i radikálů ustupuje hledání integrovaného společenského systému nové praxi nazývané „experimentální etnografie“, ve které se organický objekt ztrácí v pozornosti věnované hře psaní. Na ideologické úrovni sledujeme přenos rasismu a kolonialismu do jazyka vývoje a zaostalosti, tempa a omezení modernizace. O jakémkoliv objektu či osobě se dá smysluplně uvažovat v rámci rozložení a znovusložení – utváření systému není omezeno žádnou „přirozenou“ architekturou. Finanční čtvrti všech velkých světových měst i exportní průmysl a zóny volného obchodu tento základní fakt „pozdního kapitalismu“ potvrzují. Celý soubor vědecky poznatelných objektů musí být definován pomocí

problémů komunikačního inženýrství (pro manažery) nebo teorie textu (pro ty, kdo by odporovali). V obou případech se jedná o kyborgskou sémiologii. Měli bychom očekávat, že se kontrolní strategie budou soustředit na hraniční a propojovací body, na průtok mezi hranicemi, a nikoli na integritu přirozených objektů. „Integrita“ a „upřímnost“ západního „já“ ustupuje rozhodovacím postupům a expertním systémům. Například kontrolní strategie aplikovaná na ženskou schopnost rodit nové lidské bytosti se bude vyvíjet v jazyce populační politiky a maximalizace dosahování cílů individua, které činí rozhodnutí. Kontrolní strategie budou formulovány v rámci sazeb, nákladů na omezení, stupňů svobody. Lidské bytosti musí být – stejně jako kterýkoli jiný komponent či podsystém – umístěny v architektuře systému, jehož základní operační postupy jsou pravděpodobnostní a statistické. Žádný objekt, prostor či tělo nejsou posvátné samy o sobě; kterýkoli komponent může být propojen s kterýmkoli jiným, pokud může být vytvořen náležitý standard, náležitý kód pro zpracovávání signálů ve společném jazyce. Směna v tomto světě překračuje univerzální překlad vykonávaný kapitalistickými trhy, který tak výborně analyzoval Marx. Privilegovaná patologie postihující všechny možné komponenty v tomto vesmíru je stres – selhání komunikace.²¹ Kyborg nepodléhá Foucaultově biopolitice; kyborg politiku napodobuje, což je mnohem silnější pole působnosti.

20 ——— Tato tabulka vyšla v první verzi tohoto textu v roce 1985. Mé předchozí pokusy o chápání biologie jako kybernetického diskurzu založeného na velení a řízení a organismů jako „přirozeně-technických objektů vědění“ jsou in: Haraway, Donna J. The biological enterprise: sex, mind, and profit and human engineering to sociobiology. *Radical History Review*, 1979, č. 20, s. 206–237. Táž. Signs of dominance: from a physiology to a cybernetics of primate society. *Studies in History of Biology*, 1983, č. 6, s. 129–219. Táž. Class, Race, Sex, Scientific Objects of Knowledge: A Socialist-Feminist Perspective on the Social Construction of Productive Knowledge and Some Political Consequences. In: Haas, Violet; Perrucci, Carolyn (eds.). *Women in Scientific and Engineering Professions*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984, s. 212–229. Verze této dichotomické tabulky z roku 1979 se nachází in: Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1990, kap. 3; verze z roku 1989 v kap. 10. Rozdíly poukazují na posun ve stanovisku.

21 ——— Hogness, E. Rusten. *Why stress? A look at the making of stress, 1936–1956*. Nepublikovaný autorský rukopis, 1983.

Tento druh analýzy vědeckých a kulturních objektů vědění, které se historicky objevovaly od druhé světové války, nás upozorňuje na některé významné nedostatky feministické analýzy – ta postupuje, jako by stále převládaly organické a hierarchické dualismy utvářející „západní“ diskurz již od Aristotela. Byly kanibalizovány nebo, jak by řekla Zoe Sofia (Sofoulisová), byly „techno-stráveny“. Dichotomie mezi myslí a tělem, zvířetem a člověkem, organismem a strojem, veřejným a soukromým, přírodou a kulturou, mužem a ženou, primitivním a civilizovaným jsou všechny ideologicky zpochybňovány. Reálná situace žen je jejich zapojení/zneužití ve světovém systému produkce/reprodukce a komunikace nazývaném informatika dominance. Domov, pracoviště, veřejný prostor, samotné tělo – vše může být rozloženo a spojeno v téměř nekonečném množství polymorfních způsobů, a to s dalekosáhlými následky pro ženy i ostatní. Tyto následky se velmi různí pro různé lidi a způsobují, že silná opoziční mezinárodní hnutí jsou těžko představitelná a zároveň nezbytná pro přežití. Jedna z důležitých cest k rekonstrukci socialisticko-feministické politiky vede skrz teorii a praxi věnované společenským vztahům vědy a technologie, a to včetně systémů mýtu a významů, které utvářejí naši imaginaci. Kyborg je svého druhu rozložené a znovu složené postmoderní kolektivní a osobní „já“. To je to „já“, které feministky musejí zakódovat.

Komunikační technologie a biotechnologie jsou významné prostředky přetvářející naše těla. Tyto nástroje ztělesňují a prosazují nové společenské vztahy pro ženy po celém světě. Technologie a vědecké diskurzy mohou být částečně chápány jako produkty formování, tedy v čase zastavené momenty tekutých společenských interakcí, které je vytvořily; měly by ale být zároveň nahlíženy jako nástroje prosazující významy. Hranice mezi prostředkem a mýtem, nástrojem a konceptem, historickým systémem společenských vztahů a historickými anatomii možných uskupení, včetně objektů vědění, je propustná. Mýtus a prostředek se opravdu utvářejí vzájemně.

Navíc jsou komunikační vědy a moderní biologie vedeny jedním pohybem – *přeložením světa do problému kódování*, hledáním společného jazyka, ve kterém by zmizel všechen vzdor vůči instrumentální kontrole a všechna heterogenita by se podrobila rozložení, znovusložení, investici a výměně.

Překlad světa do problému kódování v komunikačních vědách můžeme názorně ukázat, když se podíváme na kybernetické (zpětnovazební) systémové teorie použité na telefonní technologie, navrhování počítačů, nasazení zbraní nebo tvorbu a údržbu databází. Ve všech případech spočívá řešení klíčových otázek v teorii jazyka a kontroly; klíčová operace tkví v určování intenzit, směrů a pravděpodobnosti proudění veličiny zvané informace. Svět je dále rozdělen hranicemi, které jsou pro informace různě propustné. Informace je přesně ten druh kvantifikovatelného prvku (jednotky, základu pro jednotu), který umožňuje univerzální překlad, a tedy i neomezenou instrumentální moc (které se říká efektivní komunikace). Největší hrozbou pro takovou moc je, když se komunikace přeruší. A selhání systému je funkcí stresu. Základy této technologie můžeme shrnout do metafory C³I, velení, řízení, komunikace a zpravodajské služby, armádního označení její vlastní operační teorie.

V moderní biologii můžeme překlad světa do problému kódování sledovat v molekulární genetice, ekologii, sociobiologické evoluční teorii a imunobiologii. Organismus byl přeložen do problémů genetického kódování a dekódování. Biotechnologie, technologie umožňující zápis, poskytuje výzkumu řadu poznatků.²² V jistém smyslu přestaly organismy existovat jako objekty vědění a ustoupily biotickým komponentům, tedy zvláštním druhům prostředků ke zpracování informací. V ekologii bychom

22 — Pro bližší informace o inovativních analýzách a aktivitách v biotechnologických debatách viz *GeneWatch, A Bulletin of the Committee for Responsible Genetics*. Genetic Screening Study Group (dříve Sociobiology Study Group of Science for the People), Cambridge; Wright, Susan. Recombinant DNA: the status of hazards and controls. *Environment*, 1982, roč. 6, č. 24, s. 12–20, 51–53. Táž. Recombinant DNA technology and its social transformation 1972–1982. *Osiris*, 1986, č. 2, s. 303–360. Yoxen, Edward. *The Gene Business*. New York: Harper & Row, 1983.

nalezli analogické pohyby, kdybychom hlouběji prozkoumali historii a přínos konceptu ekosystému. Imunobiologie a s ní spojené lékařské praktiky jsou poučné příklady privilegia kódovacích a rozeznávacích systémů jako objektů vědění a konstrukcí naší tělesné reality. Biologie zde funguje jako svého druhu kryptografie. Výzkum je nezbytně druh zpravodajské služby. Paradoxy se kupí jeden na druhý. Systém pod nátlakem se vyšine, jeho komunikační systém selže, přestane rozeznávat rozdíl mezi sebou a druhými. Lidské děti s pavíáním srdcem vyvolávají etické zmatení v celém národě – v aktivistech za práva zvířat stejně jako ve strážcích lidské čistoty. Ve Spojených státech jsou gayové a nitrožilní uživatelé drog „privilegovanými“ oběťmi strašlivé nemoci imunitního systému, která za sebou zanechává (vepisuje do těla) zmatení hranic a morální znečištění.²³

Tyto exkurze do komunikačních věd a biologie se ovšem pohybovaly na úrovni, kam se člověk běžně nedostane; existuje ale i všední, převážně ekonomická realita, která dokládá mé tvrzení, že tyto vědy a technologie nám ukazují zásadní transformace ve struktuře světa. Komunikační technologie jsou závislé na elektronice. Moderní státy, nadnárodní korporace, vojenská moc, aparáty sociálního státu, satelitní systémy, politické procesy, výplody naší fantazie, systémy kontroly práce, lékařské konstruování našich těl, komerční pornografie, mezinárodní dělba práce i náboženský evangelismus jsou úzce závislé na elektronice. Mikroelektronika je technický základ simulakra, tedy kopie bez originálu.

Mikroelektronika zprostředkovává překlad práce do robotiky a zpracování textu, sex do genetického inženýrství a reprodukčních technologií a mysl do umělé inteligence a rozhodovacích procesů. Nové biotechnologie se netýkají pouze lidské reprodukce. Biologie jako mocná technická věda s možností přetvářet materiály a procesy má revoluční dopad na průmysl, dnes nejspíš nejvíce viditelný v oblastech fermentace, zemědělství a energetiky. Komunikační vědy a biologie jsou konstrukce

přírodně-technických objektů vědění, ve kterých se rozdíl mezi strojem a organismem naprosto stírá; mysl, tělo a nástroj jsou si velmi blízko. Zdá se, že stejně na tom je i „nadmárodní“ materiální organizace produkce a reprodukce denního života a symbolická organizace produkce a reprodukce kultury a imaginace. Představy základny a nadstavby, veřejného a soukromého a materiálního a ideálního, které pomáhají udržovat hranice, se ještě nikdy nezdály tak slabé.

Vypůjčila jsem si obraz ženy v integrovaném obvodu od Rachel Grossmanové²⁴, abych pojmenovala situaci žen ve světě, který je silně restrukturovaný společenskými vztahy vědy a technologie.²⁵ Uchýlila jsem se k takovému podivnému opisu – „společenské vztahy vědy a technologie“ –, abych naznačila, že se zde nepotýkáme s technologickým determinismem, ale s historickým systémem, který se odvíjí od strukturovaných vztahů mezi lidmi. Tento výraz by ale měl zároveň naznačovat, že věda a technologie nabízejí nové zdroje moci, že potřebujeme nové zdroje analýzy a politické akce.²⁶ Některá nová uspořádání rasy, pohlaví a třídy, zakořeněná ve společenských vztazích usnadněných novými technologiemi, mohou pomoci socialistickému feminismu, aby se stal relevantnějším pro účinnou progresivní politiku.

[..]

23 ——— Treichler, Paula. AIDS, homophobia, and biomedical discourse: an epidemic of signification. *October*, 1987, č. 43, s. 31–70.

24 ——— Grossman, Rachel. Women's place in the integrated circuit. *Radical America*, 1980, č. 1, roč. 14, s. 29–50.

25 ——— První odkazy na „ženy v integrovaném obvodu“: D'Onofrio-Flores Pamela; Pfafflin, Sheila M. (eds.). *Scientific-Technological Change and the Role of Women in Development*. Boulder: Westview, 1982. Fernandez-Kelly, Maria Patricia. *For We Are Sold, I and My People*. Albany: State University of New York Press, 1983. Fuentes, Annette; Ehrenreich, Barbara. *Women in the Global Factory*. Boston: South End, 1983. Grossman, Rachael. Women's place in the integrated circuit. *Radical America*, 1980, č. 14, roč. 1, s. 29–50. Nash, June; Fernandez-Kelly; Maria Patricia (eds.). *Women and Men and the International Division of Labor*. Albany: State University of New York Press, 1983. Ong, Aihwa. *Spirits of Resistance and Capitalist Discipline: Factory Workers in Malaysia*. Albany: State University of New York Press, 1987. Science Policy Research Unit. *Microelectronics and Women's Employment in Britain*. Brighton: University of Sussex, 1982.

26 ——— Latour, Bruno. *Les Microbes, Guerre et paix, Suivi des irréductions*. Paris: Métailie, 1984.

4. Ženy v integrovaném obvodu

Shrňme si obraz historického umístění žen v pokročilých průmyslových společnostech, vzhledem k tomu, že společenské vztahy vědy a technologie tato místa částečně restrukturovaly. Pokud vůbec kdy bylo ideologicky možné charakterizovat život žen odlišením veřejné a soukromé sféry – naznačeným představou rozdělení života dělnické třídy mezi továrnu a domov, života buržoazie mezi trh a domov a genderové existence mezi soukromou a politickou oblast –, je taková ideologie dnes naprosto zavádějící, i kdybychom chtěli ukázat, jak se v praxi i v teorii tyto dichotomie navzájem utvářejí. Raději mám ideologickou představu sítě, která naznačuje hojnost prostorů i identit a prostupnost hranic v osobním i politickém těle. „Síťování“ je postup jak feministek, tak nadnárodních korporací – splétání je doména opozičních kyborgů.

Vraťme se k dřívějšímu obrazu informatiky dominance a sledujme jednu představu „místa“ ženy v integrovaném obvodu, přičemž se zmíníme jen o několika idealizovaných společenských polohách viděných v první řadě z úhlu pohledu pokročilých kapitalistických společností – Domov, Trh, Placené pracovní místo, Stát, Škola, Klinika a Církev. Každý z těchto idealizovaných prostorů je logicky i prakticky naznačen ve všech ostatních; snad by to šlo připodobnit holografickým fotografiím. Chci naznačit dopad společenských vztahů zprostředkovaných a vynucených novými technologiemi, abych pomohla zformulovat potřebnou analýzu a praktickou práci. V těchto sítích ovšem pro ženy není žádné „místo“, pouze geometrie rozdílností a protichůdností, které jsou nanejvýš významné pro ženské kyborgské identity. Pokud se naučíme číst tyto pavučiny moci a společenského života, mohli bychom objevit nová spojení, nové souvislosti. Neexistuje způsob, jak číst následující seznam z úhlu pohledu „identifikace“, jednotného „já“. Problémem je zde rozptýlení. Úkolem pak přežít v diaspoře.

Domov: Ženami vedené domácnosti, sériová monogamie, útěk mužů, staré osamocené ženy, technologie domácí práce, placené domácí práce, znovuobjevení domácích robotáren, podnikání a práce z domova, moderně vybavené bydlení na venkově, bezdomovectví ve městech, migrace, modulární architektura, posílená (simulovaná) nukleární rodina, intenzivní domácí násilí.

[..]

Škola: Prohlubující se propojení high-tech kapitálových potřeb a veřejného školství na všech úrovních, rozdělených podle rasy, třídy a genderu; manažerské třídy zapojující se do reformy a financování školství na úkor ostatních progresivních vzdělávacích demokratických struktur pro děti a učitele; vzdělávání k masové ignoranci a útlaku v technokratické a militarizované kultuře; nárůst protivědeckých kultů v radikálních hnutích odporu; pokračující relativní vědecká negramotnost mezi bělošskými ženami a nebělochy; narůstající průmyslové řízení vzdělávání (zejména na úrovni vysokoškolského vzdělávání) vědeckými nadnárodními společnostmi (hlavně v případě podniků závislých na elektronice a biotechnologii); početná, velmi vzdělaná elita v progresivně bimodální společnosti.

Klinika-nemocnice: Zintenzivnění vztahů stroje a těla; nové vymezení veřejných metafor, které zprostředkovávají osobní tělesnou zkušenost, zejména ve spojení s reprodukcí, funkcemi imunitního systému a fenomény „stresu“; intenzifikace reprodukční politiky jako reakce na historické implikace ženské světové neuskutečněné potenciální kontroly jejich vztahu k reprodukci; nástup nových, historicky specifických nemocí; pře o významy a prostředky zdravotnictví v prostředích prostoupených produkty a procesy vysoké technologie; pokračující feminizace zdravotnické práce; vyostřený boj o odpovědnost státu za zdraví; pokračující ideologická role lidových zdravotnických hnutí jako významná forma americké politiky.

Církev: Elektronický fundamentalistický kazatel-superspasitel posvěcuje spojení elektronického kapitálu a automatizovaných modlářských bůžků; zvýšená důležitost církví v odporu proti militarizovanému státu; zásadní boj o význam a pravomoci žen v náboženství; pokračující důležitost spirituality (spojené s otázkami sexu a zdraví) pro politický boj.

Informatiku dominance nelze v kontextu běžného selhávání podpůrných sítí pro ty nejzranitelnější charakterizovat jinak než jako obrovské oslabení pocitu bezpečí a kulturní ochuzení. Vzhledem k tomu, že se velká část tohoto vyobrazení proplétá se společenskými vztahy vědy a technologie, naléhavá potřeba směřovat socialisticko-feministickou politiku na vědu a technologii je zjevná. V současné době je v tomto směru děláno mnoho a prostor pro politickou práci je rozsáhlý.

[..]

V rodících se základech nových sjednocení napříč rasou, genderem a třídou můžeme spatřovat záblesky naděje, neboť samy tyto základní jednotky socialisticko-feministické analýzy podstupují transformace ve všech směrech. Vystupňování strádání, které ve spojení se společenskými vztahy vědy a technologie postihuje lidi po celém světě, je značné. Ovšem není naprosto jasné, co lidé pocítují – nedostává se nám dostatečně jemných spojení pro společné vystavění účinné teorie zkušenosti. Současné pokusy – marxistické, psychoanalytické, feministické, antropologické – osvětlit i pouhou „naši“ zkušenost pokrývají zatím pouhé základy.

Jsem si vědoma toho, jak podivnou perspektivu přináší má historická pozice – pro irskou katolickou dívku bylo možné získat doktorát z biologie jenom díky dopadu sputniku na americkou politiku vědeckého vzdělávání. Moje tělo a mysl byly stejnou měrou konstruovány poválečným závodem ve zbrojení a studenou válkou jako ženskými hnutími. Naděje nám svítá spíš v soustředění se na protichůdné následky politiky cílené na vytvoření loajálního amerického technokrata, která vytvořila

i velký počet disidentů, než v zaměřování se na momentální porážky.

Nevyhnutelná parciálnost feministického úhlu pohledu má dopady na naše představy o účasti v politice a na jejím organizování. Nemáme zapotřebí totalitu, abychom dobře fungovali. Feministický sen o společném jazyce je totalizující a imperialistický, stejně jako všechny ostatní sny o dokonalém a pravdivém jazyce a o dokonale věrném způsobu pojmenování zkušenosti. V tomto smyslu je i dialektika snovým jazykem toužícím rozřešit rozpory. Je ironické, že ze svých spojení se zvířaty a stroji bychom se snad mohli naučit, jak nebýt Člověkem-Mužem, ztělesněním západního logu. Z hlediska potěšení z těchto mocných a tabuizovaných spojení, která se stala kvůli společenským vztahům vědy a technologie nevyhnutelnými, by opravdu mohla existovat feministická věda.

5. Kyborgové – mýtus politické identity

Svou esej bych chtěla zakončit mýtem o identitě a hranicích, který by mohl pomoci formovat politickou imaginaci konce 20. století. Tento text hodně dluží autorům jako Joanna Russová, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree mladší, Octavia Butlerová, Monique Wittigová či Vonda McIntyrová.²⁷ Všechno to jsou vypravěči, kteří se vydali prozkoumat, co to znamená být součástí technologicky vyspělého světa. Jsou to kyborgští teoretici. Antropoložce Mary Douglasové²⁸ bychom pro její práci zkoumající koncepty tělesných hranic a společenského řádu měli být vděční za to, že nám

27 ——— Zkrácený seznam feministické science fiction, která stojí za tématy této eseje: Octavia Butler, *Wild Seed, Mind of My Mind, Kindred, Survivor*; Suzy McKee Charnas, *Motherliness*; Samuel R. Delany, nevěřónská série; Anne McCaffery, *The Ship Who Sang, Dinosaur Planet*; Vonda McIntyre, *Superluminal, Strážce snů*; Joanna Russ, *Adventures of Alix, The Female Man*; James Tiptree, Jr., *Star Songs of an Old Primate, Up the Walls of the World*; John Varley, *Titan, Wizard, Demon*.

28 ——— Douglas, Mary. *Purity and Danger*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. Táž. *Natural Symbols*. London: Cresset Press, 1970.

pomohla uvědomit si, jak je základní tělesná imaginace svázána s pohledem na svět, a tedy i s politickým jazykem.

[.] Na rozdíl od orientalistického stereotypu „primitiva s orální kulturou“, gramotnost má pro barevné ženy zásadní význam, neboť černošské ženy i muži v Americe po dlouhou dobu riskovali život, když se sami učili číst a psát nebo to učili jiné. Psaní má pro všechny kolonizované skupiny zvláštní význam. Zásadní je i pro západní mýtus o odlišení orálních a psaných kultur, primitivních a civilizovaných mentalit a v nedávné době i pro rozklad těchto odlišení „postmoderními“ teoriemi, které útočí na západní falogocentrismus s jeho uctíváním monoteistické, falické, autoritativní, specifické práce, jedinečného a dokonalého pojmenování.²⁹ Spor o význam psaní je významnou částí současného politického boje. Dát průchod hře psaní je smrtelně vážná záležitost. Poezie a příběhy amerických barevných žen se opakovaně vyjadřují ke psaní, k přístupu k moci označovat; tentokrát však tato moc nesmí být falická ani nevinná. Kyborgské psaní nemůže být o Pádu, představování si pohádkové celistvosti předcházející jazyk, psaní, Člověka-Muže. Kyborgské psaní je o moci přežít nikoli na základě původní nevinnosti, ale na základě uchopení nástrojů umožňujících označovat svět, který kyborgy označil za jiné.

Těmito nástroji jsou často příběhy, převyprávěné příběhy, verze, které převracejí a vytlačují hierarchický dualismus naturalizovaných identit. Převypravováním příběhů o původu rozvracejí kyborgští autoři ústřední mýty o původu západní kultury. Všichni jsme byli kolonizováni těmito mýty o původu a jejich touhou po naplnění skrze apokalypsu. Pro feministické kyborgy jsou nejdůležitější falogocentrické příběhy o původu vestavěné do technologií psaní – technologií, které píšou svět biotechnologie a mikroelektroniky –, které v nedávné době textualizovaly naše těla jako problémy kódování na mřížce C³I. Úkolem příběhů feministických kyborgů je překódovávat komunikace a zpravodajské služby, a subvertovat tak velení a řízení (*command and control*).

Jazyková politika prostupuje bojem barevných žen, a to doslova i v přeneseném slova smyslu; příběhy o jazyce mají v bohatém písemnictví amerických barevných žen zvláštní sílu.

[..]

Psaní je v první řadě technologie kyborgů, těchto vyrytých povrchů konce 20. století. Kyborgská politika je boj za jazyk a boj proti dokonalé komunikaci, proti jedinému kódu, který dokonale přeloží jakýkoli význam, proti centrálnímu dogmatu falogocentrismu. To je důvod, proč kyborgská politika trvá na hluku, zastává se znečištění a raduje se z nelegitimního spojení zvířete a stroje. Kvůli těmto spojením se Muž a Žena problematizují; podvracejí strukturu touhy – síly považované za zdroj jazyka a genderu –, a tím podvracejí i strukturu a modalitu reprodukce „západní“ identity, přírody a kultury, zrcadla a oka, otroka a pána, těla a mysli. „My“ jsme si původně nevybrali stát se kyborgy, ale volba je základ liberální politiky a epistemologie, která předpokládá reprodukci jedince před širší replikací „textů“.

Z perspektivy kyborgů osvobozených od potřeby zakládat svou politiku na „naší“ privilegované pozici útlaku, ve které jsou zahrnuty všechny ostatní formy dominance – nevinnost těch, na kterých bylo pouze spácháno násilí, platforma lidí blízkých přírodě –, můžeme spatřit působivé možnosti. Feminismus i marxismus uvízly na břehu kvůli západnímu epistemologickému imperativu, který kázal zkonstruovat revoluční subjekt z perspektivy utlačitelské hierarchie a/nebo latentní pozice morální nadřazenosti, nevinnosti a sblížení s přírodou. Vidět „sebe samotné“ plně zapojené do světa, zapsané do textu postrádajícího jednoznačné čtení či dějiny spásy – být bez jakéhokoli původního

29 ——— Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. Lévi-Strauss, Claude. *Smutné tropy*. Praha: Rybka, 2011 (zejména „Lekce psaní“, s. 333–346). Gates, Henry Louis. Writing race and the difference it makes. *Race, Writing, and Difference*, Special Issue. *Critical Inquiry*, 1985, roč. 1, č. 12, s. 1–20. Kahn, Douglas; Neumaier, Diane (eds.). *Cultures in Contention*. Seattle: Real Comet, 1985. Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methuen, 1982. Český: Týž. *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006. Kramarae, Cherie; Treichler, Paula. *A Feminist Dictionary*. Boston: Pandora, 1985.

snu o společném jazyce či původní symbióze slibující ochranu před nepřátelským „maskulinním“ odtržením –, to nás osvobozuje od potřeby zakládat svou politiku na identifikaci, zaštiťujících politických stranách, čistotě a mateřství. Bastardní rasa, jíž byla odejmuta identita, nás učí o moci periferie a důležitosti matky jako Malinche.³⁰ Barevné ženy ji přeměnily ze zlé matky maskulinního strachu na původní gramotnou matku, která učí o přežití. [..]

Pro shrnutí, v západní kultuře úporně přetrvávají některé dualismy; všechny jsou systematicky zapojené do logiky a praxe dominance nad ženami, barevnými lidmi, přírodou, dělníky, zvířaty – krátce řečeno, dominance nad všemi, kdo jsou označováni za odlišné, jejichž účelem je zrcadlit „já“. Nejdůležitější z těchto znepokojivých dualismů jsou já/druhý, mysl/tělo, kultura/příroda, mužský/ženský, civilizovaný/primitivní, realita/zdání, celek/část, hybatel/materiál, tvůrce/stvořený, aktivní/pasivní, správný/špatný, pravda/iluze, celistvý/částečný, bůh/člověk. „Já“ je neovládaný. Jeden, který to ví díky službě druhého; druhý má v rukou budoucnost, což ví díky zkušenosti s dominancí; což poukazuje na fakt, že autonomnost „já“ je lež. Být Jedním znamená být samostatný, mocný, být bohem, ale také být iluzí, a tedy být spolu s druhým součástí dialektické apokalypsy. Avšak být druhý s sebou nese mnohost, nejasné hranice, mnohočetnost, nehmotnost. Jeden je málo, ale dva jsou příliš.

Kultura pokročilé technologie tyto dualismy zajímavým způsobem napadá. Ve vztahu člověka a stroje není jasné, kdo je stvořitel a kdo stvořený. U strojů, které se rozptylují do kódování, není zřejmé, co je tělo a co mysl. V rámci toho, jak známe sami sebe jak v oficiálním diskurzu (například v biologii), tak v každodenní praxi (například ekonomie domácí práce v integrovaném obvodu), o sobě zjišťujeme, že jsme kyborgy, hybridy, mozaikami a chimérami. Z biologických organismů se staly biotické systémy, komunikační zařízení stejná jako ostatní. Neexistuje žádné základní, ontologické rozlišení v naší formální znalosti stroje

a organismu, technického a organického. Replikantka Rachel ve filmu *Blade Runner* (1982) od Ridleyho Scotta představuje obraz strachu, lásky a zmatení kyborgské kultury.

[..]

Monstra v západní imaginaci vždy vymezovala limity komunit. Kentauři a amazonky antického Řecka svým narušením manželství a znejasněním hranic válečníka pomocí zvířecosti a ženství poukazovali na hranice centrální polis řeckého muže. Neoddělená dvojčata a hermafroditi představovali v raně moderní Francii nejasný lidský materiál, na němž byl založen diskurz o přirozeném a nadpřirozeném, lékařském a právním, o nosičích a chorobách, což jsou všechno zásadní témata pro formování moderní identity.³¹ Evoluční a behaviorální věda o opicích a lidoopech poznamenala mnohočetné hranice industriální identity konce 20. století. Kyborgská monstra ve feministické vědecko-fantastické literatuře ukazují politické možnosti a limity velmi odlišné od těch, které navrhuje všední literatura Muže a Ženy.

Pokud bereme představu kyborga jinak než jako našeho nepřítel, vyplývá z toho několik důsledků. Sama naše těla, my samotní; těla jsou mapy moci a identity. Kyborgové proto nejsou výjimkou. Tělo kyborga není nevinné, nenarodilo se v zahradě, nevyhledává identitu v jednotě, aby vytvořilo antagonistický dualismus bez konce (nebo do konce světa), ironii bere jako samozřejmost. Jeden je málo a dva jsou pouze jedna z možností. Intenzivní potěšení z dovednosti, mechanické dovednosti, už není hřích, ale aspekt našeho ztělesnění. Stroj není *to*, co se má rozpohybovat, uctívat a co má být ovládnuto. My a naše procesy jsme stroj, je to aspekt našeho ztělesnění. Můžeme být za stroje zodpovědní, *ony* nás neovládají a neohrožují nás. To my

30 — La Malinche byla indiánka, která doprovázela Cortése a sloužila mu jako tlumočnice. Později se stala jeho milenkou a byla matkou jednoho z prvních mesticů. Pozn. překl.

31 — DuBois, Page. *Centaurs and Amazons*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982. Park, Katharine; Daston, Lorraine J. Unnatural conceptions: the study of monsters in sixteenth and seventeenth-century France and England. *Past and Present*, 1981, č. 92, s. 20–54. Slovo monstrum má základ v latinském *monstrare*, ukázat.

jsme zodpovědní za hranice; jsme jimi. Až do teď (kdysi dávno) se zdálo, že ztělesnění ženství je dané, organické, nezbytné, a ztělesnění ženství mělo znamenat dovednost mateřství a jeho metaforické nástavby. Pouze tím, že se dostaneme do nepatřičné pozice, můžeme mít intenzivní potěšení ze strojů a potom využít výmluvu, že přece jenom šlo o organickou aktivitu, a přivlastnit ji ženám. Kyborgové by měli vážněji zvážit dílčí, fluidní, „občasný“ aspekt sexu a sexuálního ztělesnění. Gender by nakonec nemusel být globální identitou, i přes svou značnou historickou šířku a hloubku.

K ideologicky zatížené otázce toho, co je považováno za každodenní aktivitu, za zkušenost, lze přistupovat s využitím obrazu kyborga. Feministky v nedávné době uvedly, že ženy si v každodennosti libují, že nějak nesou větší břímě každodenního života než muži, a že jsou tedy potenciálně ve výhodnější epistemologické pozici. Takový názor má svou lákavou stránku, díky níž se zviditelňuje neuznávaná ženská činnost a která tuto činnost označuje za základ života. Ale je to opravdu jediný základ? Co všechna ta nevědomost žen, všechna ta jejich vyloučení ze znalostí a selhání jejich dovedností? Co přístup mužů ke každodenním dovednostem, jejich schopnost stavět a rozebírat věci, hrát si? Co jiná ztělesnění? Kyborgský gender je lokální příležitost ke globální odplatě. Rasa, gender a kapitál si vyžadují kyborgskou teorii celků a částí. Kyborg nepocituje potřebu vytvořit totální teorii, ale intimně prožívá zkušenost hranic a jejich konstrukce a dekonstrukce. Mytologický systém tu čeká na to, aby se z něj mohl stát politický jazyk zakládající jeden způsob, jak nahlížet na vědu a technologii a zpochybňovat informatiku dominance – tak, aby bylo možné účinně jednat.

Ještě poslední obraz: organismy a holistická politika organismů jsou závislé na metafoře znovuzrození a bez výjimky čerpají ze zdrojů reprodukčního sexu. Řekla bych, že kyborgové toho mají více společného s regenerací a k reprodukční matici a většinou i zrození jsou podezřívaví. U mloků obnáší regenerace

po zranění – například po ztrátě končetiny – dorůstání struktury a obnovení funkcí vždy spojené s rizikem rozdvojení nebo jiných topografických anomálií na místě bývalého zranění. Dorostlá končetina může být zrůdná, zdvojená, mohutná. Všichni jsme utržili hluboká zranění. Potřebujeme zregenerovat, ne se znovuzrodit, a mezi možnostmi našeho přeuspořádání je i utopický sen o naději na zrůdný svět bez genderu.

Obraz kyborga v této eseji může pomoci s vyjádřením dvou stanovisek. Za prvé, že vytváření univerzální a totalizující teorie je základní chybou, neboť se mívá s většinou reality – nejspíš vždy a rozhodně v současné době. Za druhé, že přijetí odpovědnosti za společenské vztahy vědy a technologie znamená odmítnout protivědeckou metafyziku, technologickou démonologii, a tedy přijmout obtížný úkol znovuvystavět hranice každodenního života, částečně ve spojení s ostatními a v komunikaci se všemi částmi nás samých. Nejde jen o to, že věda a technologie mohou být prostředky obrovského lidského uspokojení i základem komplexní dominance. Obraz kyborga může naznačit cestu ven z bludiště dualismů, pomocí nichž jsme si vysvětlovali svá těla a své nástroje. Není to sen o společném jazyce, ale o mocné bezvěrecké heteroglosii. Je to představa feministky mluvící více jazyky, které vnášejí strach do obvodů superspasitelů nové pravice. Znamená to stavět i ničit stroje, identity, kategorie, vztahy a vesmírné příběhy. Ačkoli jsou oba svázáni ve spirálovém tanci, raději bych byla kyborgem než bohyní.

Překlad Jakub Marek

Přeloženo z: Haraway, D. J. *Cyborg Manifesto*. In: *Táž. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1990. 2006. [1. vydání: *Socialist Review*, 1985, č. 80, s. 65–105.]

© 1990 Donna Haraway, v zastoupení autorky práva poskytla Cathy Miller Rights Agency

Doslov——

Donna Harawayová
a posthumanismus
kyborgů a opů

Při reflexi textu americké autorky – feministky, filozofky, bioložky, vědecké a kulturní historičky či obecně a velmi neurčitě *teoretičky* – Donny Harawayové (*1944) se lze soustředit na dvě základní linie. Jednak je to bohatý život samotného *Kyborgského manifestu*, který i díky své metodě a tematickému rozsahu našel odezvu v širokém spektru společenskovedních i přírodovědných oborů (upozorněme však úvodem, že právě toto rozlišení Harawayovou bylo a je neustále nabouráváno). Druhou linkou je pak smysl tohoto textu pro autorčin celoživotní výzkumný a teoretický projekt. Text je tak kromě svých bezprostředních vlastností i dobrou ukázkou spletnosti explicitních (zamýšlených a artikulovaných) i implicitních (obsažených, ale nezamýšlených, či zamýšlených pouze okrajově) významů, potažmo účinků a dopadů.

Sáhodlouhý vliv a alespoň dosavadní nadčasovost *Kyborgského manifestu* pramení z radikality, ironičnosti a jisté drzosti, s níž se Harawayová obracela ke svému publiku – kterým původně byli čtenáři a čtenářky vydání časopisu *Socialist Review* věnovaného *socialistickému feminizmu*. Ačkoli lze politickou afiliaci autorky i jejího textu ztotožnit se socialistickou či neomarxistickou pozicí, je tato – i pro svou parciálnost – překryta zejména nálepkou poststrukturalismu (srov. doslov k textu Ferdinanda de Saussura na s. 33), v případě Harawayové konkrétně *druhé vlny poststrukturalistického feminizmu*, potažmo třetí vlny obecně feministické. Vliv zejména Michela Foucaulta na feministické *myšlení* (které v osmdesátých letech s feministickým *hnutím* ve smyslu politicky aktivního proudu splývalo jen částečně) se nejprve projevil v otázce analýzy moci a mocenských struktur. (Zde srov. doslov k textu *Subjekt a moc* na s. 495.) Donna Harawayová však rámce zkoumání biopolitické moci – moci, které se zdál ženský subjekt podroben a které se zároveň jevil být alternativou, respektive řešením – překročila a zaměřila se jak na otázku *subjektu* samotného, tak z Foucaulta čerpala inspiraci pro diskurzivní analýzu a kritiku vědy. Záměrně provokativní odpovědí na situaci, v níž se feministické myšlení

v polovině osmdesátých let nacházelo – *podrobené* patriarchální a maskulinní biopolitice vůči níž se konstruuje, ve svém úmyslu a pojetí však stojící *vně* –, byl tak pro Harawayovou kyborg. Bastardní, nečisté a stejně tak nepohlavní (biologicky) jako negenderové (sociálně) stvoření/nestvůra, zároveň negující i sjednocující mnohé z rozporů, jež s sebou pohlavní diferenciaci přináší. A přitom logický důsledek technologického, vědeckého i imaginativního vývoje západní společnosti.

Ačkoli samotný termín *posthumanismus* v Harawayové textu nepadne, bývá autorka s tímto konceptem často spojována. Její kyborg je totiž přímým vyústěním poststrukturalistické kritiky humanistických rámců, které *diskurzivně* (tedy zejména pomocí vědy) ustanovily „člověka“ s jeho „rozumem“ jako eticky i ontologicky výjimečnou bytost, univerzalistickou a radikálně odlišnou od zbytku světa, přírody či ostatních organismů. Uvědomění si této konstrukce pak feminismu dává možné řešení otázky, jak se věnovat i jiným než imaginárně „ženským“ identitám ve světle této výjimečnosti západního subjektu – bílého heterosexuálního muže, odlišného od primitivů i žen. Boj za ženy totiž, jak Harawayová popisuje, ve své teoretické i bezprostředně politické rovině opomíjí možnou mnohost ženských identit a tím, že ženskou identitu konstruuje v opozici vůči identitě „mužské“, tuto mnohost potlačuje. V souladu s postkoloniální kritikou jsou to tak ženy jiné než západní, potažmo jiné než bílé, které jsou západním a bílým feminismem kolonizovány stejným způsobem, jako byla – či je – „žena“ podrobována „mužem“. Nemluvě o neudržitelnosti takových imaginárních a diferenciovaných subjektů ve světle „třetích pohlaví“ či obecně queer-studies. Harawayová se tak nesoustředí na boj za ženskou identitu zdaleka tolik, jako spíš na boj proti konceptu výlučné identity vůbec, konceptu identity vlastní člověku (aťsi jakéhokoli pohlaví, či genderu), kterou vnímá jako výsledek tradičně humanistické konstrukce zasahující do sociálního a politického prostoru především skrze vědecký diskurz.

Harawayová se v jiné své práci odvolává na slavné „újmy ze strany vědy, jež na své sebelásce muselo lidstvo strpět“³² a dodává k nim újmu „informatickou či kyborgskou, která zahrnuje organické i technologické tělo a překonává tak i Velkou propast“³³. Velkou propastí (*Great Divide*) míní Harawayová právě koncept lidské vylučnosti a nadřazenosti nad živým i neživým světem. Její analýza vědeckých diskurzů tím míří jak k demaskování samotné konstrukce člověka jako vědomé, racionální a díky tomu výjimečné bytosti, tak přináší argumenty pro další z výše zmíněných „újem“, jež se na této konstrukci (řeceno s Freudem *lidské sebelásce*) podepisují. Obranné mechanismy a reakce na tyto újmy pak mají za následek další snahy o zachování této sebelásky, kdy se například sice zdánlivě více věnujeme okolním identitám (přírodě, zvířatům či ženám), většinou však jasně ochránářským a paternalistickým způsobem, abychom naši ideu (či iluzi) „velké propasti“ pokud možno utvrdili, či alespoň zachovali.

Ačkoli se Harawayová proslavila zejména svým konceptem kyborga a někdy bývá zjednodušeně popisována jako techno- či kyberfeministka, více pozornosti vždy věnovala přírodním vědám a zejména primátologii (v poslední době se soustředí zejména na psy a obecně *druhové společníky*). Studium *vyšších* primátů či *lidoopů* (sama terminologie je názorným příkladem *humanistického*, respektive antropocentrického pohledu na „okolní svět“) v sobě totiž snoubí oba výše nastíněné předměty zájmu – jak dlouhou historii lidského vylučování se při studiu *jiných* opic, protínající se i s tradičně orientalistickým či kolonialistickým pohledem na *Jiného* vůbec, tak příklady tuto vylučnost bořící (zejména co se týče terénních výzkumů interakce mezi opicemi a člověkem). Rozdvojení

32 — Jde o citaci Sigmunda Freuda, který jmenuje kopernikovský obrat, kdy „naše“ planeta přestala být středem vesmíru, darwinismus dokazující biologickou nevýjimečnost člověka, potažmo dokazující jeho zvířecnost, a konečně Freud dodává i psychoanalýzu, respektive „dnešní psychologické bádání, které chce našemu já“ dokázat, že není pánem ani ve svém vlastním domě, nýbrž zůstává odkázáno jen na skrovné zprávy o tom, co se v jeho duševním životě odehrává nevědomě“. Freud, Sigmund. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Praha: Avicenum, 1991, s. 206.

33 — Haraway, Donna. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, s. 12.

mezi kyborgy a primáty však pro autorčinu politickou i diskurzivní čitelnost a srozumitelnost nebylo příliš produktivní: některé z jejich textů a myšlenek inspirovaly technooptimistická, kyborgská studia, jiné z jejich podnětů si osvojovala environmentalisticky orientovaná věda – a mezi těmito dvěma oblastmi se stále něco jako *velká propast* nachází. Jinou kapitolou v rozboru čitelnosti je samozřejmě její styl výzkumu a zejména psaní, kterým se ať už vědomě, či nevědomě přiblížila hutnému a přerývanému psaní francouzského poststrukturalismu a dekonstrukce, kterýžto styl byl sice ve Spojených státech amerických snad tolerován, u domácí autorky však kritizován jako samoučelně a zbytečně zamotaný.

Snaha skloubit studium kultury, techniky i přírody, respektive překonat hluboce zakořeněný rozkol mezi těmito kategoriemi, je tak asi největším přínosem Donny Harawayové. I proto, že překročení této propasti celou dobu předkládá jako řešení našeho neustále problematizovaného pojetí světa – vymezení na základě pohlaví, rasy, sociálního statusu či těla, respektive konkrétní konfigurace genomu. Některé z jejích textů souvisí a jsou dále rozvíjeny souběžně s tzv. *animal turn* (obratem ke zvířeti) ve společenských vědách, její feministická kritika vědecké praxe se svým důrazem na parciální a určující akt pohledu se promítla i do vizuálních studií³⁴ a kyborgské perspektivy našly ohlas ve studiu technologie i technologického umění. Náš konkrétní pohled na minulá zobrazení hraničních stavů mezi člověkem a strojem (roboti) či mezi člověkem a zvířetem (např. Tarzan) tak může vycházet právě ze studia Harawayové a jejího upozornění na potřebu konstruování těchto hranic za účelem upevnění našeho – moderního – subjektu. *Kyborgský manifest* je pak spolu s dalšími „zvířecími“ texty Harawayové i inspirací ke kritickému čtení techno-utopistického umění (performer Stelarc se svými proto-kybernetickými implantáty), futurologické představy technologické singularity (momentu, kdy bude možné lidské vědomí *nahrát* do počítače) a konečně i dnešní reality *chytrých* strojů a *nositelných* technologií.

-ms-

Doporučená četba:

- — Barša, Pavel. *Panství člověka a touha ženy*. Praha: Slon, 2003.
- — Bell, David. *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*. London: Routledge, 2007.
- — Hanáková, Petra; Heczková, Libuše; Kalivodová, Eva; Svatoňová, Kateřina. *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2014.
- — Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press, 2002.
- — Wolfe, Cary. *Zoontologies: The Question Of The Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- — Zylinska, Joanna. *Bioethics in the Age of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2009.

34 — Srov. Haraway, Donna. The persistence of vision. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.). *The visual culture reader, second edition*. New York: Routledge, 2002, s. 677–684.

Daniel C. Dennett
———Já jako narativní
těžiště¹

Co je to Já? – Tuto otázku se pokusím zodpovědět na základě analogie s něčím, co je mnohem jednodušší a co není zdaleka tak záhadné jako Já, byť to má některé vlastnosti s Já společné.

Mám tím na mysli střed gravitace předmětu neboli *těžiště* předmětu.

Tento pojem je dobře ustanoven a zdůvodněn v rámci newtonovské fyziky. Těžištěm ale není nějaký atom, subatomární částice, nebo jiný materiální bod ve světě. Nemá totiž hmotnost, barvu ani žádné jiné fyzikální vlastnosti, kromě umístění v prostoru a čase. Je to ukázkový příklad toho, co by Hans Reichenbach nazval *abstraktem* čili ryze abstraktním předmětem, nebo, chcete-li, teoretickou fikcí. Nelze jej považovat za jednu z reálných věcí ve vesmíru existující vedle atomů, nýbrž za fikci, která má jasně definovanou, přesně popsanou a aplikovatelnou roli ve fyzice.

Dovolte mi připomenout, jak dobře známá a vlivná představa o těžišti je. Vezměte si takovou židli. Stejně jako kterýkoli jiný hmotný předmět i ona má těžiště. Jestliže ji začnete naklánět, můžete s větší, či menší přesností odhadnout, zda se převrhne, nebo spadne zpět na původní místo, pokud by byla v daném momentu upuštěna. Máme-li si utvářet predikce týkající se těžišť předmětů a navrhopat vysvětlení toho, kdy a proč věci spadnou, všichni si vedeme velmi dobře. Zkuste nyní umístit na příslušnou židli knihu. I ona má střed gravitace. Pokud byste ji začali posouvat přes hranu židle, je zřejmé, že v určitém bodě začne padat. A to přesně ve chvíli, kdy se její těžiště již nebude nacházet přímo nad místem její nosné základny (tedy sedadlem židle). Podotýkám však, že toto tvrzení je samo o sobě vlastně tautologií, neboť obsažené termíny je možné nadefinovat tak, že budou na sebe převeditelné. Přesto se pojem těžiště může také vyskytovat při objasňování, která mají podobu kauzálních vysvětlení určitého typu. Ptáme se kupříkladu: „Proč se ta lampa nepřevrhla?“ – a odpovídáme: „Protože její těžiště je velmi nízko.“ Jde o kauzální vysvětlení? Nepochybně může konkurovat

vysvětlením, jež jsou jednoznačně kauzální, jako: „Protože jsi ji přibíl ke stolu...“ a „Protože je přichycena elektrickým drátem.“

Také jsme schopni těžiště upravovat, například změním těžiště džbánu s vodou tím, že odlijeme část jeho obsahu. Tedy i přesto, že je těžiště ryze abstraktním předmětem, má umístění v prostoru a čase a může být ovlivněno mým jednáním. Má určitou minulost, ale ta může zahrnovat i nějaké poněkud neobvyklé události. Třebaže se těžiště pohybuje v prostoru a čase, jeho pohyb může být nespojitý. Dejme tomu, že bych vzal kousek žvýkačky a neočekávaně jej přilepil na ucho džbánu, pak bych tím posunul těžiště džbánu z bodu A do bodu B, aniž by se toto těžiště přesunulo skrze všechna mezilehlá místa. Je to abstraktum, a proto není limitováno všemi omezeními fyzického pohybu.

Považujme nyní těžiště za nepatrně komplikovanější předmět. Dejme tomu, že chceme zaznamenat dráhu těžiště nějakého složitějšího přístroje s řadou otáčejících se převodů, váčkových hřídelí a pístových tyčí – třeba motoru párou poháněného unicyklu. Dále předpokládejme, že naše teorie popisující fungování přístroje nám umožňuje přesně nakreslit plán komplikované trajektorie těžiště. A připusťme taktéž – zcela nepravděpodobně –, že jsme odhalili, že trajektorie těžiště v tomto konkrétním přístroji byla naprosto totožná s trajektorií jednoho určitého atomu železa nacházejícího se v klikové hřídeli. I kdybychom skutečně dospěli k tomuto objevu, bylo by mylné vzít byt jen v úvahu hypotézu, že těžiště přístroje bylo identické s tímto atomem. Tento krok by byl kategoriální chybou, jelikož těžiště je pouze *abstraktem*, tedy fikčním předmětem. A když tvrdím, že jde o fikční předmět, nesnažím se jej bagatelizovat. Je to úžasný fikční předmět a má naprosto legitimní místo v seriózní, střízlivé, ryzí fyzikální vědě.

1 ——— Tento článek se zakládá na mých stručných poznámkách z roku 1983 pro Houston Symposium, které bylo zaměřeno na téma *Já a vědomí*. Vychází také poměrně silně a bez uvedení konkrétních citací z mých několika nedávných studií, v nichž jsem zde diskutované téma rozvinul podrobněji. Odkazy na příslušné studie mohou být dohledány v méj nově vydané knize Dennett, Daniel. *The Intentional Stance*. Cambridge (MA): MIT Press, 1987, 388 s.

Podobně jako těžiště i Já je abstraktním předmětem, teoretikovou fikcí. Příslušnou teorií ovšem není částicová fyzika, ale to, co bychom mohli nazvat odvětvím fyziky lidí. Toto odvětví je mnohem střízlivěji známé též jako fenomenologie nebo hermeneutika, případně jako věda o duši (*Geisteswissenschaft*). Fyzik provádí, chcete-li to tak nazvat, *interpretaci* zmíněné židle a jejího chování za účelem přijít s teoretickou abstrakcí (těžištěm), která je následně velmi prospěšná při určování chování dané židle v budoucnosti, kdy mohou nastat odlišné podmínky. Hermeneutik či fenomenolog (nebo též antropolog) pozoruje některé poněkud složitější věci vyskytující se ve světě – lidské bytosti a živočichy – a čelí obdobnému problému interpretace. Ukazuje se, že z hlediska teorie je příhodné vystavět interpretaci na klíčové abstrakci, že každá osoba má Já (stejně jako těžiště). Ve skutečnosti platí, že stejně tak i každý z nás musí postulovat Já *pro sebe samotného*. Teoretický problém sebe-interpretace je přinejmenším právě tak spletitý a závažný jako problém interpretace druhých.

Jak se Já odlišuje od těžiště? Nepochybně jde o mnohem komplikovanější pojem. Pokusím se jej vyjasnit prostřednictvím analogie s jiným druhem fikčních objektů – fikčními postavami v literatuře. Vezměme si třeba knihu *Bílá velryba* a otevřeme ji na první straně. Píše se zde: „Nazývej mě Izmael.“ Jenže koho mám nazývat Izmaelem? Je snad Melville Izmaelem? Nikoli. Máme nazývat Izmaele Izmaelem. Melville tímto vytváří románovou postavu, jež nese jméno Izmael, a postupně, jak čteme knihu, nás seznamuje s Izmaelem, jeho životem, jeho přesvědčeními a tužbami, činy a postoji. Časem toho o Izmaelovi víme mnohem více, než kolik nám toho Melville explicitně prozradí. Část z toho lze odvodit implicitně, část extrapolací. Nicméně za hranicemi takové extrapolace jsou fikční světy zkrátka *neurčité*. Přemýšlejme proto o následující otázce:² Měl Sherlock Holmes tři nosní dírky? Samozřejmě, že neměl, ale ne proto, že Conan Doyle někde prohlásil, že je takové nemá nebo že má pouze dvě, nýbrž proto, že jsme oprávněni učinit tuto extrapolaci. Nemáme-li žádný

důkaz o opaku, lze předpokládat, že nos Sherlocka Holmes je normální. Jiná otázka: Měl Sherlock Holmes mateřské znaménko na své levé lopatce? Na tuto otázku nelze odpovědět ani kladně, ani záporně, neboť nic – ať už text, nebo princip extrapolace z příslušného textu – to neumožňuje určit. Zkrátka žádná taková skutečnost neexistuje. Proč? Protože Sherlock Holmes je pouze fikční postavou, která je vytvořena a konstituována na základě textu a dané kultury, do níž je onen text situován.

Tato neurčitost je fundamentální vlastností fikčních objektů, neboť je odlišuje od jiného druhu objektů, o němž hovoří vědci. Mám tím na mysli teoretické entity nebo, jak by řekl Reichenbach, *illata* čili odvozené entity, jako jsou atomy, molekuly a neutrina. Logik by mohl podotknout, že v případě fikčních objektů neplatí „princip bivalence“. Princip bivalence znamená, že otázka týkající se jakéhokoli reálného člověka, živého či mrtvého, zda má, nebo nemá (resp. měl nebo neměl) mateřské znaménko na levé lopatce, má konkrétní odpověď – ano, nebo ne. Měl snad Aristoteles takové znaménko? Inu, v tomto případě opravdu existuje skutečnost, jež by to mohla vyvrátit, či potvrdit, ačkoli my ji nemůžeme nikdy odhalit. Kdežto v případě fikčních postav tato otázka nemusí mít vůbec žádnou odpověď.

Můžeme si představit někoho, třeba nevzdělaného literárního kritika, který nerozumí, že fikce je fikcí. Tento kritik má podivnou teorii o tom, jak fikce funguje, protože se domnívá, že se něco doslova magického děje ve chvíli, kdy romanopisec píše příběh. Jakmile spisovatel napíše slovo na papír, tento kritik tvrdí (a každý z nás podobná prohlášení již nepochybně párkrát zaslechl, ale nechápal je zcela doslovně), že spisovatel ve skutečnosti *vytváří svět*. Lakmusovým papírkem ověřujícím tento bizarní pohled je zmíněný princip bivalence: když tento pomyslný kritik hovoří o fikčním světě, pak tím myslí podivný druh reálně existujícího světa, v němž princip bivalence platí.

2 ——— Příklad jsem si vypůjčil z Lewis, David. Truth and Fiction. *American Philosophical Quarterly*, 1978, roč. 15, s. 37–46.

Kritik tak může seriózně uvažovat, zda dr. Watson byl *opravdu* vzdáleným bratrancem Moriartyho nebo jestli průvodčí ve vlaku, který vezl Holmesa s Watsonem do Aldershotu, byl totožný s průvodčím ve vlaku, jímž cestovali zpět do Londýna. Taková otázka by pochopitelně nemohla být vůbec vznesena, pokud by kritik rozuměl fikci správně. Nicméně v případě historických osobností jsou podobné otázky zcela namístě a lze na ně odpovědět ano, nebo ne, i přesto, že mohou nastat situace, kdy nebudeme nikdy schopni patřičné odpovědi vypátrat.

Těžiště vykazují podobné vlastnosti jako fikční objekty. Mají pouze ty vlastnosti, které jim konstituující teorie přisoudila. Jestliže se zamyslíte a prohlásíte, „zajímalo by mě, jestli náhodou těžiště nejsou ve skutečnosti neutrina!“, pak jste špatně pochopili teoretický status těžiště.

Ovšem jak mohu prohlásit, že Já – dejme tomu mé vlastní skutečné Já – je spíše něco jako fikční postava? Nejsou snad všechna *fikční* Já závislá, co se týče jejich vzniku, na existenci *reálných* Já? Mohlo by to tak vypadat, ale já budu argumentovat, že tato domněnka je klam. Vraťme se proto zpět k Izmaelovi. Třebaže se o něm nepochybně můžeme dozvědět naprosto vše, je Izmael fikční postavou. Někdo by jej dokonce mohl považovat v mnoha ohledech za skutečnějšího než většinu přátel, s nimiž se dotýčný stýká. Ale dále by mohl uvažovat také tak, že Izmael byl vytvořen Melvillem a Melville je, respektive byl, reálnou postavou. Reálným Já. Nedokazuje to snad, že musí existovat reálné Já, které vytvoří fikční Já? Nemyslím si to, avšak pokud vás mám přesvědčit, musím vás provést cvičením imaginace.

V první řadě po vás chci, abyste si představili něco, co někteří mohou považovat za neuvěřitelné: přístroj vytvářející romány. Můžeme předpokládat, že počítač navržený nebo naprogramovaný k sepsání románů je produktem výzkumu umělé inteligence. Ale nebyl sestaven pro účel sepsat jeden konkrétní román. Můžeme také předpokládat (pokud to pomůže), že do tohoto přístroje byla vložena velká zásobárna jakýchkoli informací, jež

by mohl potřebovat, a dále pak určité částečně náhodné, a tedy nepředvídatelné způsoby, jak zasít semínko příběhu a jak jej dále rozvíjet. Teď si představte, že konstruktéři zařízení nečinně přihlížejí v napětí, jaký druh románu bude jejich přístroj sepisovat. Nejprve jej zapnou a po chvíli z vysokorychlostní tiskárny za zvuku klapek vyjíždí první věta. Stojí tam: „Nazývejte mě Gilbert.“ Poté následuje zdánlivá autobiografie nějaké smyšlené postavy Gilberta. Tedy Gilbert je fikční, vytvořené Já, jenže jeho tvůrce není vůbec Já. Samozřejmě, že lidští konstruktéři celý stroj navrhli, nicméně oni nevytvořili Gilberta. On je výsledkem určité konstrukce, nebo procesu invence, v němž Já nehraje žádnou roli. Což znamená, že *ředpokládám*, že se nejedná o uvažující přístroj, o něco, co je „myslící“. Je to prostě přitroublé zařízení, které však dokáže vytvořit průměrný román. (Pokud se domníváte, že takový přístroj je zhola nemožný, mohu vás pouze vyzvat k tomu, abyste mi dokázali, proč si myslíte, že tomu tak musí být, a poté vás požádat, abyste pokračovali v četbě; na konci totiž možná nebudete tak dychtiví obhajovat toto pochybné tvrzení o nemožnosti.)

Takže si představujeme, že příběh ucházející kvality je vytvářen přístrojem. Uvědomme si však, že jsme schopni stejný druh literární exegeze³ provést s jakýmkoli jiným textem, nejen oním románem. Fakticky to znamená, že pokud byste měli náhodně vybrat nějakou knihu z knihovny, pak byste nemohli s jistotou říct, zda nebyla taky napsána přístrojem podobným tomu představovanému (navíc pokud jste novým kritikem⁴, pak by vás to nemělo ani zajímat). Podstatné je, že máte-li text, můžete jej interpretovat, a tak se dozvědět příběh o životě a dobrodružstvích Gilberta. Vaše očekávání a predikce v průběhu četby a vaše interpretativní rekonstrukce toho, co jste již přečetli, bude kroužit výhradně okolo centrálního uzlu fikční postavy, Gilberta.

3 — Exegeze znamená výklad textu, vytažení jeho významu. Pozn. red.

4 — Nová kritika odkazuje k proudu angloamerického teoretického uvažování o literatuře z poloviny minulého století, který odmítal interpretovat díla ve vztahu k jejich tvůrcům. Pozn. red.

Avšak nyní bych rád pozměnil parametry uvedeného myšlenkového experimentu. Doposud jsme si představovali román, Život a dobrodružství Gilberta, vycházející z počítače, který je pouhou schránkou umístěnou v rohu nějaké laboratoře. Teď chci nepatrně upravit příběh tak, že budu předpokládat, že počítač má ruce a nohy, nebo lépe – kolečka (nechci být příliš antropomorfní). Dále má televizní oko a je schopen pohybovat se ve světě. Jeho příběh také začíná: „Nazývejte mě Gilbert,“ a poté pokračuje vyprávěním románu, ale v tomto případě jsme si vědomi toho, že pokud bychom se uchýlili ke lsti, již noví kritikové v žádném případě nedoporučují, a hledali *mimo text*, objevili bychom v reálném světě interpretaci textu, která mu zaručuje jistou pravdivost. Dobrodružství Gilberta, fikční postavy, najednou podporuje překvapivou a pravděpodobně nenáhodnou souvislost s dobrodružstvím tohoto robota projíždějícího se světem. Jestliže bys udeřil robota baseballovou pálkou, záhy by jeho příběh obsahoval epizodu popisující to, jak byl zasažen baseballovou pálkou někým, kdo vypadá jako ty. Tu a tam by se také mohlo stát, že by byl náhodou zamčen v místnosti, přičemž by psal „Pomoz mi!“ Jenže komu máme pomoci? Zřejmě Gilbertovi, ale kdo je Gilbert? Je Gilbert tímto robotem, nebo pouze fikčním Já, jež je tímto robotem vytvořeno? Pokud bychom šli a pomohli mu ven, odeslal by nám vzkaz: „Děkuji, s láskou Gilbert.“ Těžko bychom v tomto okamžiku byli schopni ignorovat skutečnost, že fikční dráha tohoto fikčního Gilberta vykazuje značné podobnosti s „dráhou“ konkrétního robota pohybujícího se ve světě. Nadále bychom přesto mohli prohlašovat, že *mozek* robota, robotův počítač, ve skutečnosti neví nic o světě. *Není* skutečným Já, je obyčejným počítačem, který neví, co vlastně dělá. Dokonce ani netuší, že vytváří fikční postavu (totéž je stejně tak pravdivé o mozku, ten také neví, co dělá). Nicméně vzorce chování, které jsou řízené počítačem, jsou interpretovatelné, kupříkladu námi, jako rozrůstající se životopis, jenž nám vypráví příběh o Já. Nejsme ovšem jedinými interpretátory, pochopitelně robot-vypravěč je také

interpretátorem, lépe řečeno *sebe*-interpretátorem, neboť si utváří vlastní úvahy o svém jednání ve světě.

Navrhují tedy, abychom vzali tuto analogii vážně. Filozof obhajující materialismus nebo neurovědce by se mohli tázat: „Kde je ono Já?“ Ale tato snaha hledat Já někde v mozku je kategoriální chybou. Na rozdíl od těžiště, jehož jedinou vlastností je umístění v prostoru a čase, má Já pozici v prostoru a čase definovanou jen přibližně. Hrubě řečeno, máme-li naprosto běžný případ, kdy na lavičce v parku sedí tři lidské bytosti, pak na tomto místě jsou tři Já, všechna v řadě a v přibližně stejné vzdálenosti od nedaleké fontány před nimi. Nebo bychom mohli použít poněkud zastaralý způsob vyjadřování a hovořit o několika duších, jež se nacházejí v parku. („Všech dvacet duší v záchranném člunu na pravoboku bylo zachráněno, ale ty, které zůstaly na palubě, zahynuly.“)

Výzkum mozku nás může svádět k tomu, abychom učinili konkrétnější lokalizaci, nicméně schopnost dospět k *nějaké* jemnozrnnější lokalizaci nám neposkytuje žádný důvod k předpokladu, že tento proces může pokračovat donekonečna a že jednoho dne konečně zvoláme, „tato buňka právě zde, přesně ve středu hipokampu (nebo kdekoli jinde), to je Já!“

Pochopitelně existuje obrovský rozdíl mezi fikčními postavami a našimi vlastními Já. Ten, který bych chtěl zdůraznit, spočívá v tom, že románová postava se obvykle vyskytuje jako hotová věc. Každý čteme román až poté, co byl definitivně dokončen a publikován; a v daném okamžiku je již pozdě na to, aby spisovatel předložil upřesnění něčeho nejasného, co probudilo čtenářovu zvědavost. Dostojevskij je mrtev a nemůžeme jej požádat, aby nám objasnil, nad čím *dalším* Raskolnikov uvažoval v momentě, kdy seděl na policejní stanici. Přesto romány nemusí být nutně takové. John Updike napsal tři romány o Harry „Králíku“ Angstromovi: *Králíku, utíkej!*, *Králík se vrací* a *Králík je bohatý*. Dejme tomu, že ti z nás, kteří si obzvláště oblíbili první román, by společně sepsali seznam otázek, o nichž bychom se domnívali, že je měl autor vyjasnit v prvním románu, v němž byl

Harry Angstrom mladým farmářem a basketbalovou hvězdou. Mohli bychom následně poslat ony otázky Updikovi s prosbou, aby uvážil sepsání dalšího románu v řadě, akorát s tím rozdílem, že tentokrát by díl chronologicky nenavazoval na předchozí. Podobně jako *Alexandrijský kvartet* Lawrence Durella by i série o Králíkovi mohla zahrnovat román, který by vyprávěl o Králíkových příhodách z dřívějšího, kdy byl ještě basketbalovým hráčem, a který by mohl zodpovědět naše otázky.

Pro jistotu připomínám, co bychom v právě popsaném případě *ne*činili. Rozhodně bychom prostřednictvím našeho dopisu Updikovi neříkali: „Prozrad' nám ony odpovědi, které již znáš, odpovědi na naše otázky. No tak, přece bys nám neodpíral všechna ta tajemství.“ Ani bychom po něm nechtěli, aby provedl takový výzkum, jaký bychom vyžadovali od autora několikasvazkového životopisu skutečné osoby. Pouze bychom si přáli, aby napsal nový román, tedy aby na požádání vymyslel nějaký další příběh. A pokud by na to Updike přistoupil, znamenalo by to jen, že by v průběhu sepisování tohoto nového románu rozváděl a konkretizoval postavu Harryho Angstroma. Tímto způsobem by se věci, které byly neurčité v jednom okamžiku, staly později v důsledku tvůrčího aktu určitými.

Domnívám se, že toto smyšlené cvičení s Updikem a snahou přimět ho k tomu, aby na požádání napsal další romány, a zodpověděl tak naše otázky, je vlastně poměrně známé. Ve skutečnosti stejným způsobem jednáme s ostatními a i my sami jsme takoví. Neboť nemůžeme odčinit ty části naší minulosti, které jsou dané, ale naše Já se ustavičně stávají více a více konkrétnějšími, pokaždé když se vypořádáváme s tím, jak na nás svět působí. Samozřejmě pro každého z nás je rovněž možné, aby se zapojil do sebe-hermeneutiky, interpretace vlastního Já; konkrétně aby se vrátil v čase a uvažoval o své minulosti a vzpomínkách ve snaze o jejich přehodnocení a revidování. Tento postup vskutku vede ke změně „fikční“ postavy, postavy, kterou jsi i ty sám, podobným způsobem, jako když se Králík

Angstrom, poté, co Updike napsal druhou novelu o jeho mládí, stal poněkud odlišnou románovou postavou, determinovanou jinými okolnostmi než dříve. Toto stanovisko by bylo naprosto tajemné a magické (které by nikdo nemohl vzít vážně), pokud by Já bylo považováno *za něco více než abstraktum*.

Ostatně tuto skutečnost bych rád zdůraznil upozorněním na jeden další rys myšlenkového experimentu s Updikem. Updike by mohl přijmout naši žádost, ale mohlo by se stát, že na ni zapomene. Koneckonců je to už dávno, co napsal *Králíku, utíkej*. Navíc by nemusel mít zájem o to, vracet se zpět a pečlivě pročítat dřívější román; a pokud by přece jen napsal další román o mládí Angstroma, mohlo by se stát, že by byl v rozporu s tím prvním. Třeba by se Králík vyskytoval na dvou místech zároveň apod. Pokud bychom tedy opravdu toužili zjistit, jaký byl onen *skutečný* příběh, pak bychom se dopouštěli zásadní chyby, protože žádný takový příběh není. V takovém případě by se pouze jednalo o selhání koherence všech dat, která máme o Králíkově životě. A jelikož je Králík fikční postavou, nikdo by si neukal na čelo v údivu a nepronášel by: „Svatá dobroto! Objevila se trhлина ve vesmíru, nalezli jsme kontradikci v přírodě.“ Není nic snazšího než přijetí kontradikce v románu, poněvadž fikční postava může mít kontradiktorické vlastnosti, protože je to *jen* fikční postava. Pochopitelně shledáváme takové rozporuplnosti nesnesitelnými, takže máme-li se pokoušet interpretovat něco, či někoho (třebaže fikční postavu), pak abychom vyřešili tento rozpor, uchýlíme se obvykle k rozdvojení postavy.

Zdá se, že něco takového se ve vzácných příležitostech stává i skutečným lidem. Uvažujme o údajně pravdivých kazuistikách⁵ zachycených v knihách *The Three Faces of Eve (Tři tváře Evy)* a *Sybil (Sybila)*.⁶ *Tři tváře Evy* představují tři oddělené osobnosti,

5 ——— Kazuistika je detailní popis konkrétního případu (v lékařství, v právu atd.). Pozn. red.

6 ——— Thigpen, Corbett H.; Cleckly, Hervey. *The Three Faces of Eve*. New York: McGraw-Hill, 1957. Schreiber, Flora Rheta. *Sybil*. New York: Warner paperback, 1973. (Kniha *Tři tváře Evy* byla napsána dvojicí psychiatrů Thigpenem a Clecklym v roce 1957 a posléze v tomtéž roce pod stejným názvem zfilmována, kniha *Sybila* byla sepsána žurnalistkou Florou R. Schreiberovou. Pozn. překl.)

kdežto žena představená v knize *Sybila* má dokonce několik různých osobností, nebo to tak přinejmenším vypadá. Můžeme to nějak objasnit? Jedna z možností, ta formální a skeptická, již upřednostňují někteří psychoterapeuti, s nimiž jsem hovořil o takových případech, by vysvětlovala, že v okamžiku, kdy Sybila navštívila svého terapeuta poprvé, nebyla ještě několika různými lidmi vměstnanými do jednoho těla. Můžeme si Sybilu představit jako přístroj vytvářející román, který se setkal v osobě psychoterapeuta s velmi důmyslným tazatelem, s nadmíru horlivým čtenářem. Společně pak bezelstně spolupracovali při sepisování mnoha a mnoha kapitol nového románu. A jelikož Sybila byla do jisté míry žijícím románem, je očividné, že se vrátila do světa a do společnosti s těmito novými Já, vytvořenými více či méně bezprostředně v důsledku horlivého dotazování terapeuta.

Jsem nyní přesvědčen, že takový pohled je nadmíru skeptický. Populační explozi nových postav, jež obvykle následuje po zahájení psychoterapie s pacienty s mnohočetnou poruchou osobnosti, lze nejspíše vyložit v souladu s výše řečeným, avšak v některých případech existují skutečně přesvědčivé důkazy o tom, že určitá mnohočetnost Já (řekněme dvou, tří nebo čtyř) se začala v biografii objevovat ještě předtím, než terapeut přistoupil ke „čtení“. V každém případě, Sybila je pouze výrazně patologickým případem něčeho zcela normálního, totiž vzorce chování, který můžeme pozorovat sami u sebe. My sami jsme čas od času konfabulátory, kteří vyprávějí a přetvářejí příběh o našich vlastních životech a kteří věnují jen nepatrnou pozornost pravdivosti. Proč se však chováme tímto způsobem? Proč jsme všichni tak vášnivými a důmyslnými spisovateli autobiografií? Jak Umberto Maturana (nekontroverzně) poznamenal: „Vše, co je vyřčené, je sděleno jedním mluvčím druhému, kterým může být i on sám.“ Ale proč by měl někdo rozmlouvat sám se sebou? Proč to nepovažovat za zcela zbytečnou činnost, která je ze své podstaty stejně tak marná jako například snaha vytáhnout se za vlastní vlasy z močálu?

Hlavním vodítkem při pátrání by mohl být druh fenoménu odhalený Michaelem Gazzanigou v souvislosti s výzkumem vzácných jedinců (tzv. subjektů s rozděleným mozkiem), jimž bylo chirurgicky rozděleno corpus callosum. V důsledku této procedury se jejich kortikální hemisféry staly do značné míry nezávislé, a mohou tak být za určitých okolností rozdílně informovány o aktuálním dění. Je možné, aby tato operace *rozdělila* Já na dvě části? Pacienti po zákroku neprojevovali žádné příznaky psychologického rozštěpení a s výjimkou několika obzvláště nepřirozených situací se nezdáli o nic méně celiství než kdokoli z nás. Podle názoru Gazzanigy to nicméně nedokazuje, že by si tito pacienti uchovali svou předoperační jednotu, ale spíše to, že jednota běžného života je jen iluzí.

Gazzaniga soudí, že normální mysl *není* dokonale jednotná, ale jedná se spíše o svazek částečně autonomních systémů, které jsou problematicky spojeny dohromady. Všechny části mysli nejsou sobě navzájem stejnou měrou přístupné trvale. Tyto moduly, nebo systémy mají občas problémy s vnitřní komunikací, které řeší pomocí zapojení různých důmyslných a nevyzpytatelných drah. Pokud by to byla pravda (a já se domnívám, že je), poskytl by nám to řešení jedné z nezáhadnějších otázek týkající se vědomého myšlení: K čemu je dobré? Taková otázka vyžaduje evoluční odpověď, která pochopitelně bude muset být spekulativní.⁷

Podle Juliana Jaynese⁸ (jehož úvahu přejímám) zde na počátku byli mluvčí, naši předkové, kteří nebyli skutečně vědomí. Mluvili sice, ale prostě tak, že vyhrkli nějaké věci. Mohlo se to více či méně podobat včelímu tanci, nebo komunikaci počítačů mezi sebou. Zajisté to nelze považovat za uvědomělou komunikaci. Když tito předci měli problémy, mohli „požádat“ o pomoc (obdobným způsobem, jako když Gilbert zavřený

7 — Pro tuto chvíli berme, že není problematické, vzhledem k mé spekulativní otázce, kde končí vliv genetické evoluce a začíná vliv evoluce kulturní.

8 — Jaynes, Julian. *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.

ve skříni volá: „Pomozte mi!“), a občas byl poblíž někdo, kdo je slyšel. Takže si osvojili návyk žádat o pomoc a obzvláště pak návyk klást otázky. Vždy, když nemohli přijít na to, jak vyřešit nějaký problém, se jednoduše zeptali, aniž dotaz adresovali někomu konkrétnímu, a příležitostně jim mohl odpovědět kdokoli stojící poblíž. A také dospěli do stadia, kdy v mnoha situacích byli pobízeni k tomu podávat nejvhodnější odpovědi, když sami slyšeli nějaký dotaz.

Poté jednoho dne jeden z našich předků vyslovil otázku za okolností, které byly zdánlivě nevhodné, poněvadž poblíž nebyl nikdo, kdo by mohl být případným posluchačem. A kupodivu on sám slyšel svou vlastní otázku, což jej podnítilo k tomu, aby uvažoval o odpovědi, a ta se bezpochyby dostavila. Tímto způsobem došlo k tomu, že tento předek, aniž by si uvědomil, co vlastně učinil, vytvořil komunikační spojení mezi dvěma částmi svého mozku, jež byla z nějakého záhadného biologického důvodu sobě navzájem nepřístupná. Jedna část mysli byla konfrontována s problémem, který by jiná část mohla vyřešit; kdyby tak jen onen problém mohl být předložen té druhé části mysli! Díky tomuto návyku klást dotazy náš předek náhodou našel stezku ke svým uším. Jaký to objev! Někdy může mít promlouvání k sobě a poslouchání se až podivuhodné důsledky, jež by byly jinak nedosažitelné. Celkově vzato, aby tato úvaha dávala smysl, je zapotřebí přijmout hypotézu, že moduly mysli mají rozdílné schopnosti a způsoby fungování, a nejsou dokonale přístupné sobě navzájem. Za těchto podmínek by mohla být pravda, že cesta k vyřešení problému spočívá v ponechání tohoto problému tak, aby působil na váš sluch; máme zkrátka ponechat tu část mozku, která je nejvíce stimulována *poslechem*, aby jí byla zaměstnána. Pak se občas můžeme ocitnout v situaci, že nalezneme hledanou odpověď tak říkajíc na jazyku.

To, co jsme uvedli, by mělo stačit k tomu, abychom uznali uvedené evoluční potvrzení (které ovšem může být stejně tak zprostředkováno kulturně) chování vyznačujícího se

promlouváním k sobě. Nicméně mnoho autorů si povšimlo, že vědomé uvažování, nebo alespoň jeho větší část, se jeví jako druh obzvláště efektivního a privátního rozmlouvání se sebou samým, takže evoluční přechod k myšlení je vlastně jednoduché vykouzlit. Jediné, co musíme předpokládat, je, že stezka nebo obvod, které zpočátku šly od úst k uším, byly zkráceny. Lidé si pak „uvědomili“, že skutečná vokalizace a poslech byly spíše neefektivní části této smyčky. Mimoto, pokud by poblíž byli jiní lidé, kteří by náhodou zaslechli tuto promluvu, pak by se mohli dozvědět více informací, než kolik by dotyčný chtěl. Takže to, co se rozvinulo, byl návyk subvokalizace, který mohl být následně zjednodušen na vědomé, verbální myšlení.

Gilbert Ryle se ve své posmrtně vydané knize *On Thinking (O myšlení)*⁹ ptá: „Co to Rodinův *Myslitel* dělá?“ Pro behavioristy¹⁰, jakým byl i Ryle, to představuje skutečný problém. Například takové podepření si brady pěstí a povytažení obočí se podobá mnoha takovým postojům a výrazům, a přesto některé z nich vedou k dobrým odpovědím a jiné nikoli. Co se tady může odehrávat? Jaká ironie, že zrovna Ryle, čelný představitel behaviorismu, přišel s několika mazanými nápady o tom, co by se mohlo dít. Tvrdil, že vědomé myšlení by mělo být chápáno jako model sebe-učení, nebo možná vhodněji jako sebe-výcvik, či trénink. Ačkoli Ryle prozradil jen velmi málo o tom, jak takový sebe-výcvik může ve skutečnosti probíhat, můžeme se určitého základního pochopení dobrat za předpokladu, že *nejsme* zcela kapitány našich lodí. Neexistuje žádné vědomé Já, které neproblematicky kontroluje naše myšlenkové pochody, jsme spíše poněkud nejednotní. Naše dílčí moduly musí jednat oportunními, avšak překvapivě důmyslnými způsoby, aby zformovaly onu špetku behaviorální jednoty, *kteřá je pak povýšena na iluzi větší jednoty*.

9 — Ryle, Gilbert. *On Thinking*. Sestavil Konstantin Kolenda. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1979.

10 — Behaviorismus je směr uvažování vzniklý původně v psychologii kladoucí důraz na průzkum z vnějšku pozorovatelného chování oproti vnitřním mentálním stavům, jež považuje za vědecky neuchopitelné. Pozn. red.

To, co Gazzanigův výzkum odhalil, místy velmi detailně, je, jak tato analýza musí postupovat dál. Vezměme do úvahy některé z jeho důkazů týkající se mimořádné vynalézavosti vykazované pravou hemisférou (příp. její částí) v okamžiku, kdy je konfrontována s komunikačním problémem. V jedné skupině experimentů šlo o to, aby subjekty s rozděleným mozkem sáhly levou rukou do uzavřené tašky a ohmataly příslušný předmět, který poté měly verbálně identifikovat. Senzorické nervy levé ruky vedou do pravé hemisféry, kdežto kontrola řeči je běžně v hemisféře levé. Pro většinu z nás tento úkon nepředstavuje sebemenší problém. V případě normální osoby může levá ruka vědět, co dělá pravá ruka, díky přítomnosti kalózního tělesa (corpus callosum) udržujícího obě hemisféry vzájemně informované. Ale u subjektu s rozděleným mozkem, jemuž byl tento spojující článek odstraněn, pravá hemisféra získává informace o předmětu, jehož se dotýká levá ruka, jenže verbální identifikaci předmětu musí učinit jazyk řídící levá hemisféra. Takže ta část, která „může mluvit“, tápe v temnotě, zatímco ta, která „ví“, nemůže zveřejnit svou znalost.

Nicméně existuje vychytralé řešení tohoto problému, které, jak bylo pozorováno, pacienti s rozděleným mozkem odhalili. Zatímco obyčejné hmatové počítky jsou reprezentovány kontralaterálně (signály jdou do opačné hemisféry), signály bolesti jsou reprezentovány ipsilaterálně (stejnostranně); což znamená, že v důsledku toho, jak je nervový systém propojen, stimuly bolesti putují do obou hemisfér. Takže, dejme tomu, že předmět v tašce je tužka. Pravá hemisféra tak může nejdříve dospět k velmi chytré taktice: držet tužku v levé ruce tak pevně, že její hrot bude tlačit do dlaně; to způsobí bolest, která bude informovat levou hemisféru o tom, že v tašce je něco ostrého, což je dostatečným vodítkem k tomu, aby mohlo začít hádání; pravá hemisféra bude signalizovat „přihořívá“ a „už to mám“ prostřednictvím úsměvu a dalších ovladatelných znaků a za okamžik konkrétní „subjekt“ – *zdánlivě* sjednocený „jediný obyvatel“ těla – bude schopen oznámit správnou odpověď.

Takže buď si pacient s rozděleným mozkiem rozvinul mimořádně rafinovaný talent v reakci na operaci, která způsobila tento problém radikální nepřístupnosti hemisfér, nebo operace *odhalila* (nikoli zapříčinila), že tento mistrovský talent je možné běžně pozorovat u normálních lidí. Gazzaniga tvrdí, že druhá hypotéza je ta, kterou je třeba ověřit s mnohem větší pravděpodobností. Zdá se, že my všichni jsme talentovanými romanopisci, kteří se zapojují do všemožných druhů chování, více či méně sjednocených, častěji však nejednotných, a vždy dané chování dle našich možností zaštiťujeme tím nejlepším „výrazem“. Snažíme se uspořádat veškerý náš materiál do jednoho dobrého koherentního příběhu a tento příběh je naší autobiografií.

Hlavní fikční postavou stojící v centru této autobiografie je naše Já. A pokud se nadále snažíte dozvědět, co že to Já *skutečně* je, pak se dopouštíte kategoriální chyby. Koneckonců, pokud by kontrolní systém lidského chování byl vážně narušen, mohla by nastat situace, že ten nejlepší hermeneutický výklad, který můžeme podat o určitém jedinci, by potvrzoval existenci více než jedné postavy „obývající“ příslušné tělo. Vzhledem k pojetí Já, které jsem zde představil, se jedná o docela pravděpodobný závěr; navíc nevyžaduje nějaké přemrštěné metafyzické zázraky. Kdokoli může odhalit u nějaké osoby mnohočetnost Já stejně neproblematicky, jako může najít v uvedených Updíkových románech ranou verzi mladého Králíka a pozdní verzi mladého Králíka: vše, co musí být splněno v takovém případě, je, aby příběh nebyl konzistentní s jedním Já (jedním imaginárním bodem), nýbrž aby byl koherentní s dvěma různými imaginárními body.

Občas se setkáváme s psychologickými poruchami, nebo chirurgicky zapříčiněnými rozpolcenostmi, a jediný způsob, jak interpretovat tyto případy a jak jim dát smysl, ve skutečnosti spočívá v předpokládání dvou středů gravitace, dvou Já. Nevytváříme nebo neodhalujeme tím nějakou duchařinu. Jednoduše tím tvoříme další abstrakci, která je součástí teoretického aparátu sloužícího k tomu, abychom porozuměli, předpovídali a dávali

mysl chování některých nesmírně komplikovaných věcí. Nikoho by neměla překvapovat skutečnost, že tato abstraktní Já vypadají tak robustně a skutečně, ve srovnání s těžišti jsou složitějšími teoretickými entitami. A měli bychom mít na paměti, že i těžiště mají skutečně robustní přítomnost, jakmile s nimi začneme prakticky operovat, a přesto je nikdo doposud neviděl a ani neuvidí. A jak poznamenal David Hume, Já také nikdo nikdy neviděl.

„Pokud jde o mě, pak pokaždé, když vcházím tím nejjintimnějším způsobem do toho, co nazývám Já, vždy narazím na nějaký konkrétní vjem něčeho jiného, případně vjem tepla nebo chladu, světla nebo stínu, lásky nebo nenávisti, bolesti nebo blaženosti. Nikdy však nejsem schopen zachytit své Já v nějakém čase bez vjemu ani pozorovat cokoli jiného než tento vjem. (...) Pokud by se kdokoliv po seriózní a nepředpojaté úvaze domníval, že má odlišný pojem o sobě samém, pak bych se musel přiznat, že jej nemohu více přesvědčit. Uznal bych pouze to, že on může mít pravdu stejně tak jako já, a rovněž to, že v tomto názoru se podstatně rozcházíme. Možná, že on může vnímat něco jednoduchého a plynulého, co nazývá Já, nicméně já si jsem jistý, že žádný takový princip u mě není.“¹¹

Překlad Vojtěch Zachník

Přeloženo z: Dennett, Daniel C. The Self as a Center of Narrative Gravity. In: Kessel, Frank S.; Cole, Pamela M.; Johnson, Dale L. (eds.). *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992. [Online, cit. 27. 7. 2014.] Dostupné z: <<http://ase.tufts.edu/cogstud/papers/selfctr.htm>>. [1. vydání (v dánštině): Dennett, Daniel C. Selvet som fortællingens tyngdepunkt. *Philosophia*, 1986, roč. 15, č. 275, s. 88.]

©Daniel C. Dennett

11 — Hume, David. *Treatise on Human Nature*. Kniha I., část iv, oddíl 6. [London, 1740]

Doslov——Daniel
C. Dennett, vědomá mysl
a narativní identita

Jak vzniká lidské vědomí a v rámci něj onen sebeuvědomělý pocit vlastní jedinečné, od ostatních odlišné identity, pocit individuálního Já? Jaké funkce vědomí plní a jaké jsou jeho základní charakteristiky? Proč jej vlastně máme, když náš mozek a tělo dokážou do určité míry fungovat i bez něj (třeba když spíme nebo na sebe v rámci určité činnosti „zapomeneme“)? Jaký je přesně vztah mezi tělem, mozkiem a myslí? Je naše Já pouhou iluzí, kterou vytváří náš mozek, aby nám dal falešný, ale uklidňující pocit, že jsme pány svého osudu, odpovědnými za své činy, i když se ve skutečnosti podstatná rozhodnutí odehrávají leckdy v částech mozku nezpřístupněných vědomí? Je vědomí něčím, co lze zkoumat opravdu vědeckým způsobem, nebo je to unikavý fenomén, o němž si vytváříme pouze hypotézy, aniž bychom je ale mohli empiricky ověřit?

Tyto a podobné otázky stojí v centru zájmu tzv. filozofie mysli a obecněji kognitivních věd, a právě těmto tématům a vědeckým oblastem se systematicky věnuje americký filozof Daniel Dennett (*1942). Z jeho rozsáhlého díla vyzdvihneme pro potřeby našeho sborníku tři momenty, obzvláště inspirativní při uvažování o audiovizi: metodu bádání založenou na propojování humanitních a přírodních věd, koncepci vědomí postavenou mimo jiné na modelu mnohonásobných náčrtů a teorii narativní identity.

Dennett je představitelem filozofického směru zvaného naturalismus, podle nějž jsou jevy kolem nás vysvětlitelné na základě přírodních (fyzikálních, biologických, evolučních, neurologických atd.) zákonitostí. Nepotřebujeme si vymýšlet žádná nadpřirozená, spekulativní, metafyzická vysvětlení – i fenomény jako lidská kultura, morálka nebo právě vědomí jsou vědecky poznatelné a slovy uchopitelné, pokud je nahlédneme touto perspektivou. Imperativem se proto Dennettovi stává důkladné studium aktuálních poznatků neurovědy, kognitivní psychologie či evoluční biologie, které se snaží vhodným způsobem skloubit s více abstraktním a interpretujícím myšlením filozofickým.

Jedná se o plodnou syntézu, která umožňuje podívat se novým způsobem na klasické filozofické problémy a odhalit, v čem jsou naše intuice a v tradici zakořeněné názory leckdy mylné.

Jedna z oblastí, které se vyjevují jako častá oběť zažitých představ, je oblast lidského vědomí. Dennett kritizuje obzvláště ideu nacházející se v západním myšlení v návaznosti na Reného Descarta, že naše vědomí sídlí v jakémsi řídicím centru v mozku, kam se odesílají všechny informace, kde se nám zobrazuje vnější svět, kde se vše poté rozhoduje a vydávají se „příkazy“ tělu, jež následně provádí určité akce. Představu, že uvnitř hlavy máme své Já jako jakéhosi miniaturního diváka, kterému se přehrávají obrazy vnější reality a který se na tomto základě rozhoduje, co bude dělat, Dennett nazývá „karteziánským kinem“ a velmi silně ji kritizuje za pomoci mnoha současnějších výzkumů a modelů, které vyjevují, že mozek funguje spíše jako určité společenství provázaných, ale zároveň relativně autonomních a specializovaných modulů. V mozku probíhá neustále mnoho paralelních procesů, přičemž to není tak, že až teprve naše vědomá mysl by interpretovala a vyhodnocovala „syrová“ data, která jí mozek pošle ke zpracování – interpretace, selekce, rozhodování probíhají už v rámci nevědomých procesů zaměřených například na rozpoznání barev a tvarů věcí, které vidíme.

Dennett proto přichází při snaze vysvětlit fungování mysli a vědomí s modelem mnohonásobných náčrtů (*multiple drafts model*). Zdůrazňuje jím aktivní, nedefinitivní a v určitém smyslu soupeřivou povahu práce mozku, kdy jednotlivé procesy pracují neustále paralelně vedle sebe a hledají nejlepší řešení problémů (třeba při snaze identifikovat, co vidíme). Různé moduly vytváří různé hypotézy, náčrty, které se dále ověřují, kombinují, zpřesňují, některé hypotézy jsou zavrhovány a jiné naopak upevňovány. Vědomí není něco, co by bylo usazené kdesi v centru mozku, ostatně neurověda potvrzuje, že neexistuje žádná oblast mozku, která by se specializovala výhradně na „provoz“ vědomého myšlení, vnímání či citění. Vědomí je podle Dennetta spíše

něco jako „sláva v mozku“ – určité oblasti a procesy na sebe na určitou dobu přitáhnou většinu pozornosti, jsou „slavnější“, tedy vědomější, než jiné. Vědomé Já přitom ve skutečnosti není jediným a suverénním vládcem našeho mozku a těla – je to spíš jen jakýsi velvyslanec, tiskový mluvčí, který práci celého společenství různých neurálních funkcí a procesů po svém interpretuje a převádí do slov.

Naše sebe-uvědomělé Já má podle Dennetta výrazně jazykovou, narativní povahu. V rámci vnitřní řeči se postupně ustavuje do určité míry koherentní soubor příběhů, které si sami o sobě vyprávíme a které konstituují naše Já jakožto jedinečnou individualitu odehrávající se v čase. Identita se v nás utváří jako sebereflexivní příběh o naší minulosti a budoucnosti, na základě našich minulých činů a motivů k nim, i na základě našich plánů do budoucna. Bez scelujících, reflektujících a historicko-projektivních dimenze narativu by Já, zdá se, nemohlo fungovat – což nebývale zdůrazňuje sílu a evoluční užitečnost vyprávění (i těch audiovizuálních) v rámci lidských životů.

Myšlenky, které Dennett formuluje ve svých textech pro obor filozofie netypicky srozumitelným a přitom zároveň hutným a zábavným způsobem, nejsou všechny zcela nové, není vždy tím úplně prvním, kdo by dané téma vynesl na světlo. Nabízí spíše promyšlenou, zpřesněnou syntézu určitých názorů a poznatků, kterou ovšem doplňuje o nové akcenty a detaily a promyšlenou kritiku chybných modelů. Například teorie narativní identity je paralelně vedle jeho psaní rozvíjena v textech mnoha dalších autorů od osmdesátých let dál – v psychologii se objevuje přímo podobor tzv. narativní psychologie (viz texty Jeroma Brunera, Marka Freemana nebo Dana McAdamse), v sociologii se mluví o biografické sociologii zaměřené na výzkum příběhů, které o sobě lidé vyprávějí, ve filozofii se této problematice věnují třeba Paul Ricoeur či Owen Flanagan, v neurovědě model narativní organizace Já podporují Antonio Damasio nebo V. S. Ramachandran, fascinující je samozřejmě také pro

leckteré (nejen literární) naratology atd. Dennettovy názory na vědomí mají přitom také mnoho kritiků – jeho model vědomí a naturalistické názory na metody zkoumání mysli jsou v rámci filozofie mysli vnímány jako jedna možná teorie stojící v opozici vůči alternativním názorům filozofů, jako jsou John Searle, David Chalmers či Thomas Nagel, kteří zdůrazňují naopak mj. neredukovatelnost subjektivní zkušenosti vědomí na pouhou funkci neurálních zákonitostí mozku a vyzdvihují specifické, druhým těžko sdělitelné kvality vědomí (tzv. qualia).

Pro myšlení o audiovizi mohou být každopádně empirické i teoretické poznatky o fungování mysli velmi přínosné. Za prvé je pro nás klíčové pochopit, jak vlastně funguje mysl diváka či hráče počítačových her, pokud chceme rozumět tomu, co audiovize vlastně „dělá“, jak funguje, či naopak proč některá díla na své diváky „nefungují“. Například kognitivní filmoví vědci, jako David Bordwell, Warren Buckland nebo Gregory Currie, se vydávají právě tímto směrem. Za druhé můžeme chápat obzvláště film jako médium, které v některých případech slouží jako velmi sofistikovaná reprezentace vědomí, subjektivity (vzpomeňme třeba na filmy Jonase Mekase nebo Alaina Resnaise, které detailně prozkoumávají a simulují práci subjektivní mysli: vzpomínky, představy, chaotický proud vědomí a vnitřní řeči, senzuální počítky atd.). Tradici takového uvažování o kinematografii jako o určitém „stroji na vědomí“ (ne nutně lidské) založili už Jean Epstein a Edgar Morin a dodnes se v ní pokračuje (viz třeba Jean-Pierre Esquenazi, Patricia Pistersová ad.). Za třetí pak speciálně koncept narativní identity vrhá nové světlo na důležitost výzkumu audiovizuálního vyprávění: pokud je vyprávění zásadním prostředkem pro utváření lidské identity, pak je možné, že vynalezení jiných způsobů narace by mohlo vést k vytváření jiných identit.

-hb-

Doporučená četba:

- ——— Brockman, John. *Třetí kultura: za hranice vědecké revoluce*. Praha: Academia, 2008.
- ——— Dennett, Daniel. *Consciousness Explained*. London: Penguin, 1991.
- ——— Dennett, Daniel. *Druhy myslí: k pochopení vědomí*. Praha: Academia, 2004.
- ——— Fireman, Gerry D.; McVay, Ted E.; Flanagan, Owen J. (eds.). *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology and Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ——— Ramachandran, V. S. *Mozek a jeho tajemství aneb Pátrání neurologů po tom, co nás činí lidmi*. Praha: Dybbuk, 2013.
- ——— Revonsuo, Antti. *Consciousness: The Science of Subjectivity*. Hove, New York: Psychology Press, 2010.
- ——— Thompson, David. *Daniel Dennett*. London, New York: Continuum, 2009.

Judith Butlerová
———Subjekty
pohlaví/genderu/touhy

Ediční poznámka: Následující text je první kapitolou knihy Judith Butlerové Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (Genderové potíže: feminismus a subverze identity, 1990). Vzhledem k rozsáhlosti textu jsme z něj vypustili dvě pasáže tvořící zhruba pětinu jeho délky.

„Ženou se člověk nerodí, ženou se stává.“

– Simone de Beauvoirová

„Přísně vzato nemůžeme tvrdit, že nějaké ‚ženy‘ existují.“

– Julia Kristeva

„Žena nemá pohlaví.“

– Luce Irigarayová

„Dispozitiv sexuality (...) prosadil právě takové pojetí pohlaví.“

– Michel Foucault

„Pohlaví je politická kategorie, která zakládá společnost na heterosexuality.“

– Minique Wittigová

1. „Ženy“ jako subjekt feminismu

Ve feministické teorii se obvykle předpokládá existence identity chápané pomocí kategorie ženy, která jednak zavádí feministické zájmy a cíle v diskurzu, jednak ustavuje subjekt, o jehož politickou reprezentaci je třeba usilovat. *Politika a reprezentace* jsou nicméně kontroverzní pojmy. Reprezentace na jednu stranu slouží jako pojem pro tu součást politického procesu, která má rozšířit viditelnost a legitimitu na ženy jakožto politické subjekty; na druhou stranu je normativní funkcí jazyka, který má odhalovat nebo zkreslovat předpokládanou skutečnou povahu kategorie ženy. Feministická teorie dlouho považovala za nezbytné pro politické zviditelnění žen, aby vznikl jazyk, který by je dokázal plně nebo adekvátně reprezentovat. Podstatná byla taková pozice především

s ohledem na vše prostupující kulturní podmínky, za kterých byly životy žen reprezentovány buďto nedostatečně, nebo vůbec.

Poslední dobou se tato dosud převažující koncepce vztahu mezi feministickou teorií a politikou stala terčem kritiky uvnitř samotného feministického diskurzu. Subjekt žen se již nechápe pomocí stabilních, závazných pojmů. Řada zkoumání nejenže zpochybňuje udržitelnost „subjektu“ jako konečného kandidáta reprezentace, neřku-li emancipace, ale panuje jen omezená shoda na tom, co utváří, nebo má utvářet, kategorii ženy. Oblasti politické a jazykové „reprezentace“ předem vymezují kritérium, podle kterého se formují samotné subjekty, s tím důsledkem, že se reprezentace rozšiřuje pouze na to, co může být chápáno jako subjekt. Jinými slovy, předpokládaná kritéria subjektu musí být naplněna ještě před tím, než může dojít k rozšíření reprezentace.

Foucault upozorňuje na fakt, že právní systémy moci produkují subjekty, které mají reprezentovat.¹ Mohlo by se zdát, že právní pojetí moci reguluje politický život pouze negativně – tedy pomocí omezování, zákazu, regulace, kontroly, a dokonce „ochrany“ jednotlivců, kteří se k této politické struktuře pojí prostřednictvím náhodné a odvolatelné volby. Jenže subjekty, které jsou takovými strukturami regulovány, jsou následkem svého podřízení formovány, definovány a reprodukovány v souladu s požadavky těchto struktur. Pokud se ve své analýze nemýlím, tak právní formace jazyka a politiky, která reprezentuje ženy jako „subjekt“ feminismu, je sama diskurzivní formací a důsledkem dané podoby reprezentativní politiky. Ukazuje se, že feministický subjekt je diskurzivně ustavován stejnými politickými systémy, které mu mají nabízet možnost emancipace. Potíž nastává, když

1 ——— Viz Foucault, Michel. *Right of Death and Power over Life*. In: Týž. *The History of Sexuality*. Volume I, An Introduction. Přel. Robert Hurley. New York: Vintage, 1980, původně jako Foucault, M. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1978. Česky: Foucault, M. *Dějiny sexuality I. Víle k vědění*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

V závěrečné kapitole se Foucault věnuje vztahu mezi právem na smrt a mocí nad životem. Ve svém pojetí tohoto zákona očividně vychází z Nietzscheho víle k moci. Mým cílem není zkrátka „aplikovat“ Foucaulta na gender. Ve třetí kapitole mé knihy, části ii („Foucault, Herculine a politika sexuální diskontinuity“), ukazuji, že Foucaultovo vlastní dílo vykazuje zásadní teoretické rozpory. Jeho přístup k tělu podrobují v této kapitole kritice.

vidíme, že takový systém produkuje subjekty s vymezeným genderem na rozlišující ose nadvlády a podřízení, nebo pokud produkuje subjekty, které se jeví jako maskulinní. V takových případech bude nekritická přichylnost k takovému systému znamenat, že emancipace „žen“ je předem prohraným bojem.

Otázka „subjektu“ je pro politiku klíčová, zvláště pak pro politiku feministickou, protože subjekty práva se vždy tvoří pomocí vylučujících praktik, které přestanou být „vidět“, jakmile se ustaví právní struktura politiky. Jinak řečeno, politická konstrukce subjektu pokračuje s určitými cíli něco vyloučit a něco legitimizovat, kdy se odpovídající politické operace úspěšně skrývají a jsou naturalizovány politickou analýzou, která staví na právních strukturách. Právní moc nutně tvoří to, co má údajně pouze reprezentovat, a proto se musí politika zaobírat dvojí funkcí moci: současně právní a utvářející. Zákon tak ve výsledku vytváří a následně skrývá „subjekt před zákonem“², aby vytvořil dojem diskurzivní formace³ jako naturalizované základní premisy, která následně legitimizuje regulující hegemonii⁴ zákona samého. Nestačí zkoumat, jak by ženy mohly být lépe reprezentovány v jazyce a v politice. Feministická kritika musí také chápat, jak se kategorie „ženy“, která je subjektem feminismu, utváří a ohraničuje stejnými mocenskými strukturami, jako jsou ty, skrze které se snaží docílit emancipace.

Otázka ženy jako subjektu feminismu nás dostává k možnosti, že nemusí existovat subjekt, který stojí „před“ zákonem a očekává reprezentaci tímto zákonem nebo v tomto zákonu. Subjekt, tak jako uplatnění časového „před“, se možná ustavuje prostřednictvím zákona jako fiktivní základ vlastního nároku na legitimitu. Předpoklad ontologické integrity subjektu před zákonem lze chápat jako současnou stopu, pozůstatek po hypotéze podřízenosti, fundacionalistické⁵ to pohádce, na které stojí právní struktury klasického liberalismu. Performativní vzývání nehistorického „před“ se stává základní premisou, jež garantuje předspolečenskou ontologii osob, které se svobodně rozhodují, že

mají žít pod určitou nadvládou, a ustavují tak legitimitu společenské smlouvy.

Vedle fundacionalistických fikcí, které dávají pevný základ pojmu subjektu, máme před sebou politický problém, s nímž se feminismus musí utkat, tedy, že pojem ženy odkazuje ke společné identitě. Spíše než stabilní označující, na kterém by se shodly ty, které má označovat a reprezentovat, se znak *ženy*, přestože je v plurálu, stal problematickým, sporným pojmem, který vyvolává určitou úzkost a napětí. Otázka v titulu knihy *Am I That Name (Jsem to slovo?)* vychází ze skutečnosti, že tento pojem může nést celou řadu významů.⁶ Pokud někdo „je“ ženou, rozhodně není pouze ženou, nejde o vyčerpávající pojem – ne proto, že by gender předcházející „osoba“ přesahovala specifickou výstavu svého genderu, ale protože se gender neustavuje koherentně nebo konzistentně s rozličnými historickými kontexty a protože se protíná s rasovými, třídními, etnickými, sexuálními a náboženskými modalitami diskurzivně ustavených identit. Nelze proto oddělit „gender“ od politických a kulturních průsečíků, ve kterých se zákonitě vytváří a přetrvává.

Politický předpoklad, že musí existovat nějaký univerzální základ feminismu, který lze nalézt v identitě přítomné napříč kulturami, je mnohdy spojen s přístupem, podle něž má útisk žen nějakou specifickou podobu, rozpoznatelnou v univerzální nebo hegemonické struktuře patriarchy nebo

2 ——— Když v této práci odkazují na „subjekt před zákonem“, vycházím z Derridova čtení Kafkova podobenství *Před zákonem* in: Udoff, Alan (ed.) *Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

3 ——— Diskurzivní formace je pojem M. Foucaulta z díla *Archeologie vědění*. Zjednodušeně řečeno se jím míní pravidla pro výskyt výpovědi v diskurzu, která takovou výpověď regulují. Pozn. překl.

4 ——— Hegemonie, nadvláda, je pojem spjatý s myšlením Antonia Gramsciho. V rámci kulturní hegemonie určitá třída dokáže vnutit vlastní hodnoty třídám ostatním, aniž by k tomu musela použít sílu nebo přímé donucení, naopak v rámci hegemonie podřízené třídy leckdy projevují souhlas se svým podřízením. Srov. text Gramsciho v tomto sborníku na s. 138. Pozn. překl.

5 ——— Fundacionalismus: v teorii vědy jde o představu dosažitelnosti poznání pomocí nezpochybnitelných tvrzení (základu); je spojován s karteziánsko-kantovským projektem osvícenského vědění. Pozn. překl.

6 ——— Viz Riley, Denise. *Am I That Name?: Feminism and the Category of „Women“ in History*. New York: Macmillan, 1988.

mužské dominance. Hypotéza o univerzálním patriarchátu byla v posledních letech terčem značné kritiky za to, že nedokáže pojmout působení genderového útisku v konkrétních kulturních kontextech. V případech, kdy se teoretičky a teoretici věnovali různým kontextům v rámci daných teorií, nacházeli „příklady“ nebo „ilustrace“ předpokládaného univerzálního, vždy údajně přítomného principu. Tato podoba feministického teoretického myšlení se stávala terčem kritiky nejen pro svůj sklon kolonizovat a podmaňovat si nezápadní kultury v zájmu udržení čistě západního pojetí útisku, ale i protože má současně tendenci konstruovat „třetí svět“, nebo dokonce „Orient“, v němž má genderový útlak fungovat jako typický projev esenciálního, nezápadního barbarství. Palčivá potřeba feminismu vytvořit pro patriarchát univerzální status, a tím posílit dojem, že je feminismus sám reprezentativní, místy vedla ke zkratkovitému myšlení o kategorické nebo fiktivní univerzalitě struktury nadvlády, která by v takovém pojetí utvářela společnou zkušenost žen jakožto podřízených bytostí. Samotný koncept univerzálního patriarchátu se sice již netěší takové důvěře jako dříve, nicméně představy o sdílené koncepci „žen“ se nezbavujeme zdaleka tak snadno. Debat proběhla celá řada: zda „ženy“ sdílí něco společného, co předchází útisku, nebo jestli jediné, co ženy spojuje, je právě onen útlak. Zda jsou ženské kultury něčím specifické nezávisle na svém podřízení hegemonním, maskulinistickým kulturám. Jestli se specifická a integrita ženských kulturních nebo jazykových praktik vymezují zákonitě oproti – a tím pádem také v rámci – nějaké dominantnější kulturní formace. Je nějaký prostor „specificky ženského“, které se v základu odlišuje od maskulinity, a je odlišitelné prostřednictvím nepříznačové, a tedy automaticky předpokládané univerzality „žen“? Binární opozice maskulinního a femininního ustavuje exkluzivní rámec, ve kterém lze rozpoznat tuto specifickou, ale ve všem ostatním je „specifická“ ženského opět zbavena kontextu a analyticky i politicky oddělena od ustavování třídy, rasy, etnicity a jiných

os mocenských vztahů, které jednak ustavují „identitu“, jednak odhalují koncepci jednotné identity jako nesmysl.⁷

Jsem toho názoru, že předpokládanou univerzalitu a jednotu subjektu feminismu v posledku podrývají omezení reprezentativního diskurzu, v němž působí. Překotné trvání na stabilním subjektu feminismu, kterým je míněna neměnná kategorie žen, nutně vede mnohé k jejímu odmítnutí. Tyto sféry vyloučení odhalují donucovací a regulativní důsledky oné konstrukce, a to i v případě, že vznikala ve prospěch emancipace. Rozpory uvnitř feministického hnutí a paradoxní odpor vůči feminismu ze strany „žen“, které má feminismus reprezentovat, ukazují na hranice politiky identity. Představa, že feminismus může komplexnějším způsobem reprezentovat subjekt, který sám konstruuje, má ironický důsledek, že feministickým snahám hrozí neúspěch proto, že feminismus nedokáže vzít v potaz konstitutivní síly, které jsou součástí vlastních nároků na reprezentaci. Tento problém nezmizí, když se budeme uchylovat ke kategorii žen pouze ze „strategických“ důvodů, strategie totiž vždy nesou významy, které jdou za hranice cíle, ke kterému mají dopomáhat. V tomto případě může být právě takovým nezamýšleným důsledkem vyloučení. Tím, že se podřizuje požadavku reprezentativní politiky a formuluje stabilní subjekt, vystavuje se feminismus nebezpečí falešné reprezentace.

Naším cílem samozřejmě není zavržení reprezentativní politiky – to snad ani není proveditelné. Právní struktury jazyka a politiky ustavují současné mocenské pole, a neexistuje tudíž žádná pozice mimo něj, pouze kritická genealogie jeho vlastních legitimizačních praxí. Výchozím bodem je, řečeno s Marxem, historická přítomnost. Naším úkolem je uvnitř takto ustaveného rámu formulovat kritiku kategorie identity, které současné právní struktury přiřazují gender, naturalizují ji a znehybňují.

7 ——— Viz Harding, Sandra. The Instability of the Analytical Categories of Feminist Theory. In: Harding, Sandra; O'Barr, Jean F (eds.). *Sex and Scientific Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, s. 283–302.

Snad právě v tomto průsečíku kulturních politik, v období, které bychom mohli nazvat „postfeministickým“, se nachází příležitost mluvit o feministické reflexi imperativu, který káže konstruovat subjekt feminismu. Pokud máme formulovat politiku reprezentace, která by feminismus oživila na novém základě, musíme znovu radikálně promyslet ontologické konstrukce identity. Snad také nastal čas na radikální kritiku, která by feministickou teorii oprostila od nutnosti konstruovat jediný nebo závazný základ, jež by podryvaly takové identitární nebo antiidentitární pozice, které takový základ vylučuje. Není tomu tak, že vylučující praktiky stojící v základu feministické teorie, na kterých se zakládá pojetí „žen“ jako subjektu, paradoxně podkopávají feministický cíl, tedy „reprezentaci“?⁸

Otázka je možná ještě závažnější. Nestává se konstrukce kategorie žen jako soudržného a stabilního subjektu nezamýšleným omezením a zpředmětněním genderových vztahů? A nepopírá takové zpředmětnění cíle feminismu? Do jaké míry lze říci, že kategorie žen nabývá stability a soudržnosti výhradně v kontextu heterosexuální matrice?⁹ Pokud by stabilní pojetí genderu přestalo být základním příslibem feministické politiky, snad by bylo namístě, kdyby zpředmětnění genderu a identity zpochybnil nový druh feministické politiky, takový, který by variabilní konstrukci identity vzal za metodologickou a normativní podmínku, neřku-li politický cíl.

Vystopování politických operací, které produkují a skrývají to, co se kvalifikuje jako právní subjekt feminismu, je úkolem pro *feministickou genealogii* kategorie „žen“. V rámci takové snahy o zpochybnění „žen“ jako subjektu feminismu se může ukázat, že neproblematické odvolávání se na tuto kategorii může být dokladem, že feminismus jako politika reprezentace není myslitelný. Jaký smysl by mělo rozšiřovat reprezentaci na subjekty, které jsou ustavovány pomocí vyloučení těch, kteří se nepodřídí nepsaným normativním požadavkům subjektu? Jakmile se reprezentace stane výlučným zájmem politiky, jaké vztahy nadvlády a vyloučení

tím nutně podporujeme? Identita feministického subjektu by neměla být základem feministické politiky, pokud formace takového subjektu probíhá uvnitř mocenského pole, které se díky tomuto základu může ukrývat. Možná se paradoxně ukáže, že „reprezentace“ má pro feminismus smysl pouze, když nepracuje se subjektem „žen“.

2. Vnucený pořádek: pohlaví, gender, touha

Na jednotu „žen“ se snad někteří neproblematicky odvolávají v zájmu posílení identitární solidarity, do feministického subjektu nicméně vstupuje rozpor v podobě rozlišení pohlaví a genderu. Původně se mělo jednat o zpochybnění biologické predestinace; rozlišení pohlaví a genderu mělo sloužit jako argument, že nezávisle na tom, jak biologicky zjistitelné je pohlaví, gender je konstruován kulturně: gender proto není kauzální důsledek pohlaví ani není tak pevně ustavený jako pohlaví. Jednotu subjektu tak potenciálně zpochybňuje rozlišení, které připouští gender jako mnohačetnou interpretaci pohlaví.¹⁰

Pokud gender značí kulturní významy, které si tělo s přiděleným pohlavím osvojuje, pak nemůže z pohlaví přímo vyplývat. Když tuto tezi vezmeme do logické krajnosti, rozlišení mezi

8 ——— Připomíná mi to dvojznačnost v titulu díla Nancy Cottové *The Grounding of Modern Feminism* (Cott, Nancy. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press, 1987). Tvrdí, že severoamerické feministické hnutí se v počátcích 20. století snažilo „zakotvit“ v programu, který toto hnutí nakonec „stáhl ke dnu“. Její historická teze implicitně přináší otázku, zda nekriticky přijímané základy fungují jako „návrat utlačovaných“; na základě vylučujících praktik může nestabilita v jádru fundacionalistického gesta ohrozit stabilní politické identity, na kterých se hnutí zakládají.

9 ——— V celém textu užívám pojem heterosexuální matrice pro rastr kulturní srozumitelnosti, skrze který se naturalizují těla, gendery a touhy. Pomocí „heterosexuální smlouvy“ Monique Wittigové a v menší míře „nucené heterosexuality“ Adrienne Richové se snažím charakterizovat hegemonický diskurzivně-epistemický model genderové srozumitelnosti, který vyžaduje, aby tělo, má-li být koherentní a dávat smysl, manifestovalo stabilní pohlaví prostřednictvím stabilního genderu (maskulinní vyjadřuje muže, femininní ženu), který je protikladně a hierarchicky definován nucenou praxí heterosexuality.

10 ——— Více o rozlišení pohlaví a genderu ve strukturalistické antropologii a o přejímání a kritice této formulace z feministické strany viz druhou kapitolu mé knihy, část i („Kritická výměna strukturalismu“).

pohlavím a genderem naznačuje radikální diskontinuitu mezi těly, jež mají nějaké pohlaví, a kulturně konstruovanými gendery. Ani v případě, že počítáme se stabilním binárním rozlišením pohlaví, neznamená to, že by konstrukce „mužů“ musela odpovídat výlučně mužským tělům, nebo že „ženy“ musí vysvětlovat pouze ženská těla. Dále, i kdyby pohlaví měla vyznívat jako neproblematicky binární ve své morfologii a konstituci (což nebude samozřejmě), nemáme důvod se domnívat, že také gendery musí být dva.¹¹ Předpoklad binárního genderového systému implicitně udržuje víru v mimetický vztah mezi genderem a pohlavím, kdy gender má odrážet pohlaví nebo jím být jinak ohraničen. Jestliže se konstruovaný status genderu teoreticky uchopí jako na pohlaví radikálně nezávislý, ze samotného genderu se stává neukotvený, umělý konstrukt, s tím důsledkem, že pojem *muž*, *mužské* může stejně tak označovat mužské i ženské tělo a *žena*, *ženské* mohou stejně tak značit tělo muže i ženy.

Radikální rozlišení subjektů nicméně přináší další řadu problémů. Můžeme se vyrovnávat s „přiděleným“ pohlavím, aniž bychom nejprve zkoumali, jak a jakými prostředky se pohlaví a/nebo gender přiděluje? A co je vůbec „pohlaví“? Je přírodní, anatomické, chromozomické nebo hormonální? A jak se má feministická kritika stavět k těm vědeckým diskurzům, které nám taková „fakta“ přináší?¹² Existují dějiny pohlaví?¹³ Má každé své dějiny, nebo dokonce vícero dějin? Můžeme vystopovat dějiny ustavování binárního systému pohlaví, genealogii, která by odhalovala binární povahu jako konstrukci proměnlivé povahy? Nejsou domněle přirozená fakta o pohlaví diskurzivně utvářena rozličnými vědeckými diskurzivy ve službách nějakých politických a společenských zájmů? Jestliže zpochybníme neměnný charakter pohlaví, snad ukážeme, že „pohlaví“ je stejně tak kulturně konstruované jako gender. A snad to byl od počátku také gender, což by znamenalo, že rozlišení pohlaví a genderu je nakonec falešné.¹⁴

Bylo by nesmyslné definovat gender jako kulturní interpretaci pohlaví, pokud pohlaví samotné je genderovou kategorií.

Na gender bychom neměli pohlížet jako na výhradně kulturní zápis významu na předem dané pohlaví, což by byla právní koncepce; gender musí utvářet také produktivní aparát, pomocí kterého se pohlaví ustavují. Gender se v důsledku nemá ke kultuře tak, jako pohlaví k přírodě, gender představuje rovněž diskurzivně-kulturní významy, kterými se „zpoohlavněná příroda“ nebo „přirozené pohlaví“ produkují a ustavují jako „diskurz předcházející“, kulturu předcházející a politicky neutrální povrch, *na kterém* se kultura projevuje. Konstrukce „pohlaví“ jako radikálně nekonstruovaného pojmu nás bude opět zajímat při probírání Lévi-Strausse a strukturalismu v druhé kapitole. V tomto bodě je zřejmé, že jeden ze způsobů, jakými se efektivně udržuje vnitřní stabilita a binární rámec pohlaví, je umístování duality pohlaví do diskurz předcházející sféry. Takovou produkci pohlaví jako diskurz předcházejícího jevu je třeba chápat jako dopad aparátu na genderem vymezené kulturní konstrukce. Jakým způsobem potřebujeme gender přeformulovat, aby pojal mocenské vztahy,

11 ——— Zajímavá studie *berdache* a vícegenderovosti viz Williams, Walter L. *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*. Boston: Beacon Press, 1988. Viz také Ortner, Sherry B.; Whitehead, Harriet (eds.). *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Sexuality*. New York: Cambridge University Press, 1981. Politicky citlivá a provokativní analýza *berdache*, transsexuálů a propustnosti genderových dichotomií: Kessler, Suzanne J.; McKenna, Wendy. *Gender: An Ethnomethodological Approach*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. (*Berdache* je termín označující transvestity a homosexuály v tradičních indiánských kulturách Severní Ameriky. Pozn. red.)

12 ——— Na poli biologie a dějin vědy proběhla řada feministických výzkumů, které se věnovaly politickým zájmům přítomným v rozličných diskriminačních procedurách, které tvoří vědecký základ pojmu pohlaví. Viz Hubbard, Ruth; Lowe, Marian (eds.). *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 1987, č. 2 (podzim), a 1988, č. 1 (jaro), a především dílo The Biology and Gender Study Group *The importance of Feminist Critique for Contemporary Cell Biology* v posledním čísle tohoto časopisu z jara 1988. Dále Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Těž Fox Keller, Evelyn. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press, 1984. Haraway, Donna. In the Beginning was the Word: The Genesis of Biological Theory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1981, č. 3, a Těž. *Primate Visions*. New York: Routledge, 1989. Harding, S.; O'Barr, J. F. *Sex and Scientific Inquiry*, cit. 7 / op. cit. Těž Fausto-Sterling, Anne. *Myths of Gender: Biological Theories About Women and Men*. New York: Norton, 1979.

13 ——— Foucaultovy *Dějiny sexuality* nabízejí jeden z příkladů promyšlení dějin „pohlaví“ v daném moderním eurocentrickém kontextu. Detailnější zpracování viz Lacqueur, Thomas; Gallagher, Catherine. *Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1987, původně vydanou jako číslo časopisu *Representations*, 1986, č. 14 (jaro).

14 ——— Viz můj text *Variations on Sex and Gender*: Beauvoir, Wittig, Foucault. In: Benhabib, Seyla; Cornell, Drucilla (eds.). *Feminism as Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

které dávají rozhodující sílu diskurz předcházejícímu pohlaví a zastírají tím, jak funguje samotná diskurzivní produkce?

3. Gender: pozvolný rozpad současné debaty

Je gender něco, co máme, nebo je to esenciální vlastnost, kterou „jsme“, jak naznačuje otázka: „Jakého jsi pohlaví?“ Tvrdí-li feministická teorie, že gender je kulturní interpretací pohlaví nebo že je kulturně konstruovaný, jaký je mechanismus této konstrukce? Pokud je gender konstruován, může být konstruován odlišně, nebo jeho konstrukce implikuje nějakou formu sociálního determinismu, čímž uzavírá prostor pro jednání a proměny sebe sama? Naznačuje „konstrukce“, že určité zákony vytváří genderové rozdíly podle univerzální šablony sexuální difference? Jak a kde se konstrukce genderu odehrává? Jak chápeme konstrukci, která nemůže zahrnovat lidského konstruktéra, který by ji předcházel? Fakt, že gender je konstruován, odkazuje v určitých kontextech na určitý determinismus genderových významů, které se vpisují do anatomicky rozlišených těl a těla jsou v tomto vztahu chápána jako pasivní příjemci neúprosného kulturního zákona. Když chápeme relevantní „kulturu“, která „konstruuje“ gender v podmínkách takového zákona nebo řady zákonů, zdá se, že gender je stejně určen a fixován jako v případě biologického determinismu. V tomto případě biologii nahrazuje kultura.

Na druhou stranu, jak píše Simone de Beauvoirová v *Druhém pohlaví*, „člověk se ženou nerodí, ženou se stává“.¹⁵ Beauvoirová považuje gender za „konstruovaný“, ale v její formulaci je implikovaný také jednatel, *cogito*, které nějakým způsobem přijímá, ujímá se genderu – a v principu by tedy mohlo přijímat gender odlišný. Je gender natolik variabilní a volní, jak naznačuje postoj Beauvoirové? Je možné „konstrukci“ redukovat na volby svého druhu? Beauvoirová jasně říká, že se člověk „stává“ ženou, ale vždy pod vlivem kulturně dané povinnosti se jí stát. A tato

povinnost zjevně nevychází z „pohlaví“. Podle ní nic nezaručuje, že „člověk“ v takovém případě nutně musí být ženského pohlaví. Pokud je tomu tak, jak říká, a „tělo je situace“¹⁶, pak se nelze vrátit k tělu, které by již nebylo interpretováno kulturními významy; pohlaví se tedy nemůže obhájit jako anatomická skutečnost předcházející diskurz. Nakonec se ukáže, že pohlaví vlastně bylo celou dobu totéž, co gender.¹⁷

Rozpory ohledně významu *konstrukce* se nejspíš zakládají na konvenční polaritě mezi svobodnou vůlí a determinismem. Nabízí se proto obava, že formu i rozsah debaty ohraničuje nějaké společné jazykové omezení. V tomto rámci se „tělo“ objevuje jako pasivní médium, v kterém jsou vepsány kulturní významy, nebo jako nástroj, skrze který prisuzující a interpretativní vůle určuje kulturní význam pro sebe samou. V obou případech je tělo figurováno jako pouhý nástroj nebo médium, ke kterému se určitá sada kulturních významů vztahuje pouze externě. Jenže samotné „tělo“ je konstrukce, existuje přece celá řada „těl“, která ustavují sféru subjektů, které mají gender. O tělech nemůžeme docela tvrdit, že existují, dokud jim není přidělen gender, nabízí se proto otázka: Do jaké míry tělo *nabývá bytí* v genderu a skrze znaky genderu? Jak můžeme opět uchopit tělo – nikoli již jako pasivní médium nebo nástroj, který čeká na oživující kapacitu zřetelně nemateriální vůle?¹⁸

Ať už jsou gender nebo pohlaví fixovány nebo volné, závisí na diskurzu, který se podle mého názoru pokouší podrobit analýze určitá omezení nebo zakotvit určité principy humanismu jako předpoklad jakékoli genderové analýzy. Nepoddajnost, ať už „pohlaví“ nebo „genderu“ nebo samotného „konstruování“,

15 — Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, s. 301.

16 — *Tamtéž*, s. 38.

17 — Viz můj text *Sex and Gender* in Beauvoir's *The Second Sex*. Srov. Simone de Beauvoir: *Witness to a Century*. *Yale French Studies*, 1986, č. 72 (zima).

18 — Pověšimněte si, nakolik mají teorie, jako je ta Sartrova, Merleau-Pontyho nebo Beauvoirové, tendenci užívat pojmu *ztělesnění*. Tento pojem má svůj původ v transcendentálních kontextech, figuruje tělo jako způsob inkarnace, a může tak uchovávat vnější a dualistický vztah mezi označující nematerialitou a materialitou těla.

napovídá, jaké kulturní možnosti může nebo nemůže mobilizovat hlubší analýza. Meze diskurzivní genderové analýzy počítají s představitelnými a proveditelnými genderovými konfiguracemi uvnitř kultury. Tím chci říci, že nejsou otevřeny veškeré s genderem spojené možnosti, ale že hranice analýzy naznačují meze diskurzivně podmíněné zkušenosti. Tyto meze se vždy nastavují za podmínek hegemonního kulturního diskurzu založeného na binárních strukturách, jež se zdají být jazykem univerzální racionality. V základech toho, co jazyk ustavuje jako představitelnou sféru genderu, tak leží určitá omezení.

Zatímco společenské vědy mluví o genderu jako o „faktoru“ nebo „sféře“ analýzy, uplatňuje se také na ztělesněné osoby jako „značka“ biologické, jazykové a/nebo jiné kulturní diference. V druhém případě můžeme gender chápat jako označení, které přijímá již sexuálně vymezené tělo, ale i pak existuje označování (*signifikace*) pouze ve vztahu k jinému, opačnému. Řada teoretiček a teoretiků tvrdí, že gender je „vztah“, soubor vztahů, nikoli individuální atribut. Další v návaznosti na Beauvoirovou tvrdí, že pouze ženský gender je příznakový a že mužský gender splývá s univerzální osobou; žena je proto definována na základě pohlaví a muž je nositelem univerzální osobnosti, která překračuje omezení daná tělem.

Luce Irigarayová diskusi ještě více zkomplikovala svým příspěvkem, že ženy představují paradox nebo přímo nepřekonatelný protiklad v samotném diskurzu identity. Ženy jsou „pohlaví“, které není „jedním“. V převážně maskulinním, falogocentrickém¹⁹ jazyce zosobňují ženy *nereprezentovatelné*. Jinými slovy řečeno, ženy představují pohlaví, které nelze myslet, jazykovou nepřítomnost, průhlednost. V jazyce, který se zakládá na jednočlenném označování, zaujímá ženské pohlaví to, co nelze vymezit a zvolit. Proto jsou ženy pohlavím, které není „jedno“, ale dvojaké^{20,21} Na rozdíl od Beauvoirové, která ženy ustavuje jako Druhého, jsou podle Irigarayové jak subjekt, tak Druhý maskulinními stálicemi uzavřené, falogocentrické označující ekonomie, která dosahuje svého

totalizujícího cíle skrze naprosté vyloučení ženského. Beauvoirová ženy vnímá jako negativní obraz mužů, nedostatek, vůči kterému se maskulinní identita vymezuje; pro Irigarayovou je právě tato dialektika základem systému, který vylučuje odlišnou ekonomii označování. Ženy nejsou falešně reprezentovány v sartróvském rámci označujícího-subjektu a označovaného-Druhého, ale falešná povaha označování ukazuje, že celá struktura reprezentace je neadekvátní. Pohlaví, které není jedním, je tak výchozím bodem pro kritiku hegemonické západní reprezentace a metafyziky substance, která strukturuje samotný pojem subjektu.

Co je tedy metafyzika substance a jak proniká do myšlení o kategorii pohlaví? Pokud jde o první otázku, humanistické koncepce subjektu mají sklon předpokládat substantivní osobu, která je nositelem různých esenciálních a ne-esenciálních vlastností. Humanisticko-feministická pozice může pojímat gender jako *atribut* osoby, která je charakterizována esenciálně, jako gender předcházející substance neboli „jádro“ osoby, které sestává z univerzální schopnosti myslet, věnovat se morálnímu rozlišování a užívat jazyk. Univerzální koncepci osoby jako výchozí bod pro sociální teorii genderu nicméně zpochybňují ty historické a antropologické koncepce, které chápou gender jako *vztah* mezi společensky ustavovanými subjekty v konkrétněji vymezených kontextech. Tento relační, kontextuální přístup vychází z názoru, že cokoli osoba „je“ – a co „je“ gender –, je vždy relativní ke konstruovaným vztahům, kterými je determinována.²² Gender jako

19 — Falogocentrismus (pojem Jacquesa Derridy): vychýlení (především v jazyce) ve prospěch maskulinního, ve prospěch falu. Ten ve foucaultovském pojetí charakterizuje tendence dominovat (falická touha je spojena s ovládním druhého). Pozn. překl.

20 — Autorka naráží na dvojakost ženského pohlaví (klitoris a pochva): de Beauvoirová v návaznosti na psychosexuologické práce rozlišuje pohlavní život dívky založený na klitoridním systému a „dospělý“ pohlavní život vaginální, který je převážně osvojený (součástí stávání se ženou). Irigarayová (a Butlerová) přitom odkazují především na falogocentrickou ekonomii, která ženám nepřipouští místo v diskurzu. Pozn. překl.

21 — Viz Irigaray, Lucy. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985; původně jako *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

22 — Viz Scott, Joan. Gender as a Useful Category of Historical Analysis. In: *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988, s. 28–52; přetisk z *American Historical Review*, 1986, č. 5.

pohyblivý, na kontextu závislý fenomén neoznačuje substantivní bytost, ale relativní bod, ve kterém se stýkají kulturně a historicky specifické soubory vztahů.

Irigarayová se ale domnívá, že ženské „pohlaví“ je bod jazykové *absence*, nemožnosti gramaticky vyjádřené substance, a ze své perspektivy proto odhaluje tuto substanci jako závaznou a zakládající iluzi maskulinistického diskurzu. Tato absence není v maskulinní označující ekonomii příznaková – tím lze vyvrátit argument Beauvoirové (a Wittigové), že ženské pohlaví je příznakové, zatímco mužské nikoli. Pro Irigarayovou není ženské pohlaví „nedostatkem“ nebo „Druhým“, který bezprostředně a negativně definuje subjekt jako maskulinní. Je to právě naopak: ženské pohlaví nesplňuje požadavky na reprezentaci, protože není ani „Druhým“, ani „nedostatkem“, což jsou kategorie vztahující se k sartrovskému subjektu, který je imanentní ve falogocentrickém rámci. Podle Irigarayové tedy „ženské“ nemůže být *příznakem subjektu*, jak tvrdí Beauvoirová. Ženskost nelze uvnitř diskurzu teoretizovat v pojmech určujícího vztahu mezi maskulinním a femininním, protože diskurz v tomto případě není relevantní pojem. Diskurzy – při své rozmanitosti – představují soubor modalit falogocentrického jazyka. Ženské pohlaví je proto také *subjektem*, který není jedním. Vztah mezi mužským a ženským nelze reprezentovat v označující ekonomii, ve které maskulinní konstituuje uzavřený kruh označujícího a označovaného. Paradoxně tuto nemožnost předpověděla Beauvoirová v *Druhém pohlaví*, když tvrdila, že muži nemohou řešit ženskou otázku, protože by v takovém případě byli současně soudci a jednou ze stran sporu.²³

Hranice mezi výše formulovanými pozicemi je poměrně neznamenná: každá z nich svým způsobem problematizuje lokalizaci a význam „subjektu“ i „genderu“ v kontextu sociálně institucionalizované genderové asymetrie. Tyto alternativy přitom rozhodně nevyčerpávají veškeré interpretační možnosti genderu. Zacyklenost feministického zkoumání genderu poukazuje

na přítomnost pozic, které na jednu stranu předpokládají, že gender je druhotnou charakteristikou osob, a na druhou stranu těch, které tvrdí, že samotný pojem osoby, v jazyce přítomné jako „subjekt“, je mužskou konstrukcí a výsadou, která důsledně vylučuje strukturální a sémantickou možnost ženského genderu. Důsledkem takto ostrých sporů o chápání genderu (zda je gender vůbec pojem, o kterém je namístě debatovat, nebo jestli není diskurzivní konstrukce *pohlaví* fundamentálnější, případně zda takovou konstrukcí nejsou *ženy* a *žena* a/nebo *muži* a *muž*) je potřeba radikálně promyslet kategorii identity v kontextu vztahů krajní genderové asymetrie.

Pro Beauvoirovou je „subjekt“ v rámci existenciální analytiky misogynie vždy maskulinní, splývá s univerzalitou a liší se od ženského „Druhého“, který se nachází vně univerzalizujících norem osobnosti a který je beznadějně „partikulární“, ztělesněný, odsouzený k imanenci. Mnozí v díle Beauvoirové čtou výzvu, aby se ženy staly existenciálními subjekty a byly tím pádem zahrnuty do abstraktní univerzality, ale její pozice rovněž implikuje fundamentální kritiku zbavování abstraktního, maskulinního epistemologického subjektu jeho tělesné povahy.²⁴ Subjekt je abstraktní do té míry, že zavrhuje vlastní společensky příznakové ztělesnění a projektuje toto zavržené a znevážené ztělesnění do ženství, čímž v posledku přejmenovává tělo na ženské tělo. Spojení těla s ženstvím působí souběžně se vztahy magické reciprocit, kdy se ženské pohlaví omezuje na vlastní tělo a mužské tělo, zcela zbavené tělesnosti, se paradoxně stává netělesným nástrojem zdánlivé radikální svobody. Beauvoirová se ve své analýze implicitně táže: jakým aktem negace a zavržení se mužské staví do role odtělesněné univerzality a jak je ženské konstruováno jako zavržená tělesnost? Dialektika pána a raba, zde zcela přeformulovaná v nerecipročních pojmech genderové asymetrie, je předzvěstí maskulinní označující ekonomie – jak tento jev

23 — Viz Beauvoir, S. de, *cit. 15 / op. cit.*, s. 16.

24 — Viz můj text Butler, J., *cit. 17 / op. cit.*

později pojmenovala Irigarayová –, která zahrnuje existenciální subjekt i jeho Druhého.

Beauvoirová tvrdí, že by ženské tělo mělo být situací a instrumentalitou ženské svobody, nikoli definující a omezující esencí.²⁵ Teorii ztělesnění, ze které ve své analýze vychází, nutně omezuje fakt, že nekriticky reprodukuje karteziánské rozlišení mezi svobodou a tělem. Navzdory mým dřívějším snahám tvrdit opak se zdá, že se Beauvoirová drží dualismu mysli a těla i tehdy, kdy doporučuje syntézu těchto pojmů.²⁶ Zachování právě tohoto rozlišení lze číst jako symptomatické pro fallogocentrismus, který Beauvoirová podceňuje. Ve filozofické tradici od Platóna po Descarta, Husserla a Sartra podporuje ontologické rozlišení mezi duší (vědomím, myslí) a tělem jednoznačně vztahy politického a psychického podmanění a hierarchie. Nejenže si mysl podmaňuje tělo, ale někdy se dokonce oddává fantazii, že zcela opustí vlastní tělesnost. Ve filozofickém a feministickém myšlení jsou dobře zdokumentovány snahy o kulturní propojování mysli s mužskostí a těla s ženskostí.²⁷ Jakoukoli nekritickou reprodukcí rozlišení duše a těla by proto bylo namístě promyslet v souvislosti s implicitní genderovou hierarchií, kterou taková rozlišení konvenčně produkovala, udržovala a racionalizovala.

Diskurzivní konstrukce „těla“ a její oddělení od „svobody“, které nalzáme v díle Beauvoirové, nám neumožňuje vyznačit na genderové ose samotné rozlišení mezi myslí a tělem, které by nám pomohlo vysvětlit, proč genderová asymetrie přžívá tak dlouho. Beauvoirová dochází k závěru, že ženské tělo je příznakové kvůli maskulinistickému diskurzu, zatímco mužské tělo ve svém splynutí s univerzalitou příznakové není. Irigarayová tvrdí, že ten, který příznak uděluje, i jeho nositel působí v rámci maskulinistického způsobu označování, ve kterém je ženské tělo „vymezeno“ z dimenze označitelného. Řečeno posthegeliánsky, je „zrušeno“, ne zachováno. Podle Irigarayové se tvrzení Beauvoirové, že žena „je pohlaví“, obrací: není v pravém slova smyslu pohlaví, ale je *encore* (a *en corps*) pohlavím mužským, které se převléká

za něco jiného. Irigarayová tvrdí, že tento falogocentrický způsob označování ženského pohlaví dokola reprodukuje fantasmata vlastní, sebe násobící touhy. Místo sebeomezujícího lingvistického gesta, které garantuje odlišnost nebo diferenci ženám, je falogocentrismus pojmenováním pro zastínění a nahrazení femininního. [...]

4. Identita, pohlaví a metafyzika substance

Co se potom míní „identitou“ a na čem se zakládá předpoklad, že identity jsou totožné a v čase trvají beze změn, jednotné a vnitřně soudržné? Podstatnější je otázka, jak tento úsudek ovlivňuje diskurzy o „genderové identitě“. Bylo by chybou se domnívat, že rozbor „identity“ by měl předcházet rozbor genderové identity z toho prostého důvodu, že „osoby“ se stávají srozumitelnými skrze genderové vymezení podle rozeznatelných standardů genderové srozumitelnosti. Sociologická pojednání se obvykle snažila pojmut osobu jako určité jednání, které si činí nárok na ontologickou prioritu v rozličných rolích a funkcích, jejichž prostřednictvím nabývá sociální viditelnosti a významu. V rámci samotného filozofického

25 — Normativní ideál těla jako „situaace“ a „instrumentality“ přijímá jak Beauvoirová v souvislosti s genderem, tak Frantz Fanon v souvislosti s rasou. Fanon se v závěru své analýzy navrácí k tělu jako nástroji svobody, kdy svoboda se v karteziánském duchu rovná vědomí, které je schopné pochybností: „Ó, mé tělo, čiň ze mě vždy člověka, jenž se táže!“ Fanon, Frantz. *Černá kůže, bílé masky*. Praha: tranzit, 2011; původně Fanon, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions de Seuil, 1952.

26 — Sartrovo radikální ontologické rozpojení vědomí a těla je součástí karteziánského dědictví, které je v jeho filozofii přítomné. Hegel Descartesovu distinkci implicitně zkoumá v první části pojednání o pánovi a rabovi ve *Fenomenologii ducha*. Beauvoirová se ve své analýze maskulinního subjektu a femininního Druhého pohybuje v prostoru hegelovské dialektiky a Sartrovy reformulace této dialektiky v pasáži o sadismu a masochismu v *Bytí a nicotě*. Sartre se staví kriticky k pouhé možnosti „syntézy“ vědomí a těla a v podstatě se navrácí ke karteziánské problematice, kterou se Hegel pokoušel překonat. Beauvoirová trvá na tom, že tělo může být nástrojem a situací svobody a že pohlaví může být pro gender momentem, který není zvěčněním, ale modalitou svobody. Na první pohled to vypadá jako syntéza těla a vědomí, kdy vědomí je podmínkou svobody. Zůstává nicméně otázka, nakolik tato syntéza vyžaduje a udržuje ontologickou distinkci mezi tělem a myslí, na které se zakládá – a, v důsledku, také hierarchický vztah mezi myslí a tělem a maskulinním a femininním.

27 — Viz Spelman, Elizabeth V. *Woman as Body: Ancient and Contemporary Views*. *Feminist Studies*, 1982, č. 1 (jar).

diskurzu byl pojem „osoby“ studován na základě předpokladu, že nezávisle na sociálním kontextu, „ve“ kterém se nachází, je osoba tak či onak zvnějšku navázána na definiční strukturu osobnosti, ať už je tím myšleno vědomí, jazyková kompetence, nebo schopnost morálního rozhodování. Přestože se zde této literatuře nevěnují, jedna z premis takovýchto zkoumání je cílem kritické analýzy a inverze. Zatímco otázka, co konstituuje „osobní identitu“ se ve filozofických přístupech téměř vždy soustředí na otázku, jaká vnitřní vlastnost osoby ustavuje kontinuitu nebo sebeidentifikaci osoby napříč časem, naše otázka bude znít: do jaké míry regulativní praktiky formování genderu a jeho rozlišování ustavují identitu, vnitřní soudržnost subjektu a se sebou totožný statut osoby? Do jaké míry je „identita“ normativním ideálem spíše než deskriptivním rysem zkušenosti? A jak tytéž regulativní praktiky, které ovládají gender, řídí také kulturně srozumitelná uchopení identity? Jinými slovy „koherence“ a „kontinuita“ „osoby“ nejsou logické nebo analytické rysy osobnosti, spíše to jsou společensky instituované a udržované normy srozumitelnosti. S tím, jak se „identita“ udržuje pomocí stabilizující koncepce pohlaví, genderu a sexuality, tak vstupem „nekoherentních“ nebo „nekontinuálních“ genderových bytostí, které se jeví jako osoby, ale nedokážou se podřídit genderovým normám kulturní srozumitelnosti, dochází k zpochybnění samotného pojmu „osoby“.

„Srozumitelné“ jsou takové gendery, které nějak institují a udržují vztahy koherence a kontinuity mezi pohlavím, genderem, sexuální praxí a touhou. Jinak řečeno, příznaky diskontinuity a nekoherence, které jsou samy myslitelné výhradně ve vztahu k existujícím normám kontinuity a koherence, jsou neustále zapovídáné a vytvářené zákony, které se snaží ustavit kauzální nebo expresivní pojítka mezi biologickým pohlavím, kulturně ustavovanými gendery a „projevem“ nebo „důsledkem“ obou v manifestaci sexuální touhy, tedy sexuální praxí.

Názor, že může existovat „pravda“ o pohlaví, jak ji ironicky nazývá Foucault, se tvoří právě pomocí regulativních praktik,

kteří vytvářejí soudržné identity skrze matici soudržných genderových norem. Heterosexualizace touhy si žádá a uvádí do hry vytváření rozlišených a asymetrických opozic mezi „femininním“ a „maskulinním“, kdy tyto chápeme jako expresivní přívlastky „muže“ a „ženy“. Kulturní matrice, skrze kterou se genderová identita stává srozumitelnou, vyžaduje, aby některé druhy „identit“ nemohly „existovat“ – tedy ty, ve kterých gender nevyplývá z pohlaví a v nichž praxe založené na touze „nevychází“ z pohlaví ani z genderu. Pojem „vycházet z“ v tomto kontextu označuje politický vztah, kdy něco z něčeho vyplývá na základě kulturních zákonů, které ustavují a regulují podobu a význam sexuality. Právě proto, že určité typy „genderových identit“ nedostojí takovým normám kulturní srozumitelnosti, jeví se jako vývojové zmetky nebo logické nemožnosti pocházející zevnitř této sféry. Díky jejich rozšíření a životaschopnosti se nám nicméně nabízí příležitost pro odhalení mezi regulativních cílů oné sféry srozumitelnosti, a tím také, v rámci samotných podmínek matice srozumitelnosti, možnost vytvářet konkurenční a subverzivní matrice genderového nepořádku.

Samotnou úvahu o vytváření matic genderového nepořádku musí nicméně předcházet hlubší porozumění „matici srozumitelnosti“. Je v nějakém smyslu neopakovatelná? Z čeho se skládá? Jaké podivuhodné spojenectví je údajně nastoleno mezi systémem nucené heterosexuality a diskurzivními kategoriemi, které ustavují identitární koncepce pohlaví? Jestliže je „identita“ důsledkem diskurzivních praxí, do jaké míry je genderová identita, vymezená jako vztah mezi pohlavím, genderem, sexuální praxí a touhou, důsledkem regulativní praxe, kterou lze identifikovat jako nucenou heterosexuality? Vrátilo by nás takové vysvětlení do jiného totalizujícího rámce, ve kterém nucená heterosexuality jednoduše převezme místo falogocentrismu jako monolitická příčina genderového útisku?

Uvnitř spektra francouzské feministické a poststrukturalistické teorie se celá řada režimů moci chápe jako producenti

identitárních koncepcí pohlaví. Uvažte divergentní vztah mezi pozicemi, jako je ta, kterou zaujímá Irigarayová, že existuje jen jedno pohlaví, a to maskulinní, které se utváří skrze tvorbu „Druhého“, a pozicí, jako je ta Foucaultova, která předpokládá, že kategorie pohlaví, ať už mužského, nebo ženského, je výsledkem rozptýlené, regulativní ekonomie sexuality. Uvažte rovněž argument Wittigové, že kategorie pohlaví je ve světle nucené heterosexuality vždy ženská (maskulinní zůstává bezpříznakové, a proto synonymní k „univerzalitě“). Ač se to může jevit jako paradoxní, Wittigová se shoduje s Foucaulem, že kategorie pohlaví samotná by zmizela a rozptýlila se skrze narušení a popření heterosexuální hegemonie.

Různé vysvětlující modely, které zde nabízím, chápou kategorii pohlaví jako závislou na artikulaci mocenského pole. Lze zachovat komplexnost těchto mocenských polí a společně promýšlet jejich produktivní kapacity? Na jednu stranu teorie sexuální diference, jejíž autorkou je Irigarayová, tvrdí, že ženy nelze nikdy chápat jako „subjekt“ v konvenčních reprezentativních systémech západní kultury právě proto, že konstituují fetiš reprezentace, a proto je jako takové reprezentovat nelze. Podle této ontologie substancí ženy nikdy nemohou „být“, právě proto, že jsou vztahem diference, vyloučení, pomocí kterého se tato sféra vyznačuje. Ženy jsou také „diference“, kterou nelze chápat jako prostou negaci či „Druhého“ ve vztahu k subjektu, jenž je vždy-už-maskulinní. Jak jsem již uvedla, nejsou subjektem ani Druhým, ale diferencí od ekonomie binární opozice, která je sama lstí v zájmu monologického pojetí maskulinity.

Všem uvedeným přístupům je společná základní teze, že pohlaví se jeví uvnitř hegemonního jazyka jako substance, metaforicky řečeno jako se sebou identické bytí. Jeví se tak díky performativnímu zvratu jazyka a/nebo diskurzu, který skrývá fakt, že „být“ pohlavím nebo genderem je fundamentálně nemožné. Podle Irigarayové nemůže gramatika být pravým indexem genderových vztahů právě proto, že podporuje substanciální

model genderu jako binárního vztahu mezi dvěma pozitivními a reprezentovatelnými pojmy.²⁸ Irigarayová se domnívá, že substantivní gramatika genderu, která předpokládá muže a ženy, stejně jako jejich přívlastky *mužský* a *ženský*, je příkladem binárního vztahu, který v důsledku skrývá jednohlasý a hegemonní diskurz maskulinity, falogocentrismu a který umlčuje ženské jako prostor pro subverzivní mnohačetnost. Substantivní gramatika pohlaví podle Foucaulta vnucuje umělý binární vztah mezi pohlavími stejně jako umělou vnitřní koherenci jednotlivých pohlaví. Binární regulace potlačuje subverzivní mnohost sexuality, která narušuje heterosexuální, reproduktivní a lékařsko-právní hegemonii.

Podle Wittigové slouží binární omezení pohlaví reproduktivním účelům systému nucené heterosexuality s tím, že jednoho dne dojde k svržení nucené heterosexuality a nastolení skutečného humanismu „osoby“, osvobozené od okovů pohlaví.

V jiné souvislosti naznačuje, že hojnost a rozptyl nefalocentrické erotické ekonomie rozruší iluze o pohlaví, genderu a identitě. V určitých textech se zdá, že se „lesba“ objevuje jako třetí gender, který by mohl překračovat binární omezení, které pohlaví vnucuje systém nucené heterosexuality. Při obraně „kognitivního subjektu“ jako by Wittigová nevedla žádný metafyzický konflikt s hegemonními způsoby označování nebo reprezentace; jako by subjekt se svým přívlastkem či sebeurčením rehabilitoval činitele existenciální volby pod pojmem lesby: „Vstup individuálních subjektů si žádá prvně zničení kategorií pohlaví (...) lesba je jediný mně známý koncept, který jde za hranice kategorií pohlaví.“²⁹ Nekritizuje „subjekt“ jako neměnně maskulinní v souladu s pravidly nevyhnutelně patriarchálního Symbolična,

28 — Hlubší rozbor nemožnosti reprezentovat ženy ve falocentrickém diskurzu viz Irigaray, Luce. Any Theory of the „Subject“ Has Always Been Appropriated by the Masculine. In: *Táž. Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. Irigarayová tento argument podle všeho reviduje v pojednání o „femininním genderu“ v *Sexes et parentés* (viz kapitolu 2 mé knihy, pozn. 10).

29 — Wittig, Monique. One is Not Born a Woman. *Feminist Issues*, 1981, č. 2 (zima), s. 53. Rovněž in: *The Straight Mind and Other Essays*, s. 9–20, viz kapitolu 3, pozn. 49.

ale navrhuje místo něj ekvivalentní lesbický subjekt uživatele jazyka.³⁰

Identifikace žen s „pohlavím“ podle Beauvoirové i podle Wittigové propojuje kategorii žen se zjevně sexualizovanými rysy jejich těl a tím pádem neumožňuje přiznat ženám takovou svobodu a autonomii, jaké si užívají muži. Zavržení kategorie pohlaví by se tedy rovnalo zničení atributu pohlaví, který pomocí misogynní synekdochy nahradil osobu, sebeurčující cogito. Jinými slovy, pouze muži jsou „osoby“ a existuje pouze ženský gender:

„Gender je jazykový index politického protikladu mezi pohlavími. Gender pojmám jako jedinečný, protože dva gendery ve skutečnosti neexistují. Je pouze jeden: ženský, ‚mužský‘ gender není. Mužský totiž není mužský, ale obecný.“³¹

Wittigová tedy volá po zničení „pohlaví“, aby mohly ženy získat status univerzálního subjektu. Na cestě k této destrukci musí „ženy“ zaujmout partikulární i univerzální perspektivu.³² Lesba v pojetí Wittigové, tedy subjekt, který může skrze svobodu realizovat konkrétní univerzalitu, spíše potvrzuje, než aby zpochybňovala normativní příslib humanistických ideálů založených na metafyzice substance. Wittigová se od Irigarayové liší nejen v intencích známých sporů mezi esencialismem a materialismem,³³ ale také příklonem k metafyzice substance, která potvrzuje normativní humanistický model jako základní rámec pro feminismus. Tam, kde se Wittigová hlásí k radikálnímu projektu lesbické emancipace a prosazuje rozlišení mezi „lesbou“ a „ženou“, činí tak skrze obranu „osoby“, které už byl přiřazen gender a která je charakterizována svou svobodou. Tento postup nejenže odpovídá předsociálnímu statusu lidské svobody, ale hlásí se také k metafyzice substance, která odpovídá za produkci a naturalizaci samotné kategorie pohlaví.

Pojem *metafyzika substance* je v současné kritice filozofického diskurzu spojován s Nietzsche. Michel Haar ve svém komentáři k Nietzschemu tvrdí, že řada filozofických ontologií byla uvězněna v iluzích „Bytí“ a „Substance“, které živí víra, že

gramatické formulace podmětu a přísudku reflektují předcházející ontologickou přítomnost substance a přívlastku. Tyto konstrukty podle Haara tvoří umělé filozofické prostředky, kterými se instituuji jednoduchost, řád a identita. Nijak ale neosvětlují ani nereprezentují nějaký skutečný řád věcí. Nám je tato nietzscheovská kritika nápomocna při aplikaci na psychologické kategorie, které vládnu velike části populárního a teoretického myšlení o genderové identitě. Podle Haara implikuje kritika metafyziky substance kritiku samotného pojmu psychologické osoby jako substance:

„Zničení logiky pomocí její genealogie s sebou přináší také zkázu psychologických kategorií, na kterých se zakládala. Veškeré psychologické kategorie (ego, individualita, osobnost) vychází z iluze substanciální identity. Jenže tato iluze v podstatě staví na pověře, která uváděla na scestí nejen zdravý rozum, ale také filozofické myšlení – jmenovitě víru v jazyk a přesněji v pravdivost gramatických kategorií. Právě gramatika (struktura podmětu a přísudku) inspirovala Descartovu jistotu, že „já“ je podmětem přísudku „myslím“, zatímco jsou to spíše myšlenky,

30 ——— Pojem „symbolična“ více rozvádím v druhé části tohoto textu. Rozumí se jím ideální a univerzální soubor kulturních pravidel, jež vládnu přibuzenským vztahům a označování, a který, dle psychoanalytických strukturalistů, řídí produkci sexuální diference. Symbolično na základě představy idealizovaného „rodičovského práva“ Irigarayová reformuluje jako vládnuoucí a hegemonní falocentrický diskurz. Některé francouzské feministky přišly s alternativním jazykem, kterému by nevládl falus nebo rodičovské právo, a s kritikou Symbolična. Kristeva tvrdí, že „sémiotika“ je specificky mateřskou sférou jazyka a Irigarayová společně s Héléne Cixousovou jsou obě spojeny s hnutím *écriture feminine*. Wittigová mu ale vždy odporovala a tvrdila, že struktura jazyka není misogynní ani feministická, ale že jazyk je nástroj, který lze uplatnit v zájmu politických cílů. Její víra v „kognitivní subjekt“, který předchází jazyk, umožňuje chápání jazyku jako nástroje, nikoli pole označování, které předchází samotné formování subjektu.

31 ——— Wittig, Monique. *The Point of View: Universal or Particular? Feminist Issues*, 1983, č. 2 (podzim), s. 64. Rovněž v *Straight Mind and Other Essays*, s. 59–67, viz kapitolu 3 mé knihy, pozn. 49.

32 ——— „Musíme si osvojit partikulární a také univerzální perspektivu, už jenom proto, abychom byli součástí literatury“ (Wittig, Monique. *Feminist Issues*, 1984, č. 2 /podzim/, s. 68. Viz také kapitolu 3, s. 41).

33 ——— Časopis *Questions Femínistes*, v angličtině k dispozici jako *Feminist Issues*, je obecně považován za zástupce „materialistického“ přístupu, který považuje praxe, instituce a konstruovaný status jazyka za „materiální základy“ útisku žen. Wittigová patřila k zakládajícím redaktorkám. Společně s Monique Plazaovou tehdy tvrdila, že sexuální diference je esencialistická v tom směru, že sociální funkce žen odvozuje od jejich biologické fakticity, ale také proto, že se sexuální diference hlásí k primárnímu označování ženských těl jako těl mateřských, a tím podporuje ideologickou sílu hegemonie reprodukční sexuality.

které přicházejí ke „mně“: víra v gramatiku v posledku vstřebává vůli být „příčinou“ něčího myšlení. Subjekt, „já“, individuum, jsou jen další falešné koncepty, protože v substance proměňují fiktivní jednoty, u jejichž počátku stála pouze jazyková skutečnost.“³⁴

Wittigová přichází s alternativní kritikou, kdy ukazuje, že osoby nelze v jazyce označovat bez příznaku genderu. Gramatiku genderu ve francouzštině podrobuje politické analýze. Gender podle ní nejenže osoby tvaruje, tedy de facto „kvalifikuje“, ale konstituuje také konceptuální epistémé, jejímž prostřednictvím se binární gender stává univerzálním. Francouzština přiřazuje gender různým substantivům (nejen osobám), Wittigová se nicméně domnívá, že její analýza platí také pro angličtinu. V úvodu textu *The Mark of Gender (Příznak genderu, 1984)* píše:

„Příznak genderu se podle gramatiků týká substantiv. Mluví o něm v souvislosti s jeho funkcí. Jestliže zpochybňují význam takové funkce, mohou o tom žertovat a gender nazývat ‚fiktivním pohlavím‘. (...) Co se kategorií osoby týče, [angličtina i francouzština] jsou nositeli genderu ve stejné míře. Obě ustupují primitivnímu ontologickému konceptu, který v jazyce vynucuje rozlišení mezi dvěma pohlavími. (...) Zdá se, že gender jako ontologický koncept, který se věnuje povaze bytí, společně s celou soustavou dalších primitivních konceptů, které patří ke stejné myšlenkové linii, náleží primárně k filozofii.“³⁵

„Nálezení k filozofii“ v tomto případě znamená, že gender patří k „souboru zjevných samozřejmých konceptů, o nichž se filozofové domnívají, že bez nich nelze rozvinout linii myšlení a které jsou pro ně samozřejmé, protože v přírodě předchází veškeré myšlení a společenská zřízení.“³⁶ Tento postoj má oporu v populárním diskurzu o genderové identitě, který nekriticky zavádí nesklonné přiřazování „bytí“ k genderům a „sexualitám“. Neproblematický požadavek „být“ ženou a „být“ heterosexuální by byl pro takovouto metafyziku genderových substancí symptomatický. V případě „mužů“ i „žen“ podřizuje pojem „gender“ pojmu „identita“ a vede k závěru, že osoba *je* genderem a je jednotná

co do vlastností svého pohlaví, psychického vědomí pohlaví a různých projevů tohoto psychického „já“, z nichž nejzřetelnější je sexuální touha. V takovém předfeministickém kontextu slouží gender, naivně (spíše než kriticky) zaměňovaný za pohlaví, jako sjednocující princip ztělesněného „já“ a tuto jednotu si uchovává tváří v tvář „druhému pohlaví“, jehož struktura si má údajně udržet paralelní, ale protikladnou vnitřní koherenci pohlaví, genderu a touhy. Předpokládáme, že vyjádření „cítím se být ženou“ od ženy nebo „cítím se být mužem“ od muže nejsou ani v jednom případě zcela redundantní. I když *být* určitou anatomii se může jevit jako neproblematické (ačkoli dále v textu uvážíme způsoby, jakými je i tento projekt problematický), zkušenost genderové psychické dispozice nebo kulturní identity se považuje za výsledek nějakého úsilí. Tvrzení „cítím se být ženou“ je tedy pravdivé tvrzení do té míry, do jaké platí slova Arethy Franklinové, když definovala Druhého: „Díky tobě se cítím jako přirozená žena.“³⁷ Takový výsledek si žádá odlišení od opačného pohlaví. Jedinec je tedy svým genderem do té míry, že není genderem opačným, což je formulace, která předpokládá a prosazuje vymezení genderu v binární opozici.

Gender může označovat *jednotu* zkušenosti, pohlaví, genderu a touhy pouze tehdy, pokud pohlaví chápeme jako nutnou podmínku genderu, kdy gender je psychický a/nebo kulturní tvar „já“ – a touhy –, kde touha je heterosexuální, a proto se rozlišuje v protikladném vztahu k druhému genderu, po němž touží. Vnitřní koherence nebo jednota obou genderů, mužského nebo

34 ——— Haar, Michel. Nietzsche and Metaphysical Language. In: Allison, David. *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*. New York: Delta, 1977, s. 17–18.

35 ——— Wittig, Monique. The Mark of Gender. *Feminist Issues*, 1985, č. 2 (podzim), s. 4. Viz také kapitulu 3 mé knihy, pozn. 25.

36 ——— *Tamtéž*, s. 3.

37 ——— Arethina píseň z pera Carole Kingové rovněž zpochybňuje naturalizaci genderu. Formulace „jako přirozená žena“ naznačuje, že „přirozenosti“ lze dosáhnout pouze pomocí analogie nebo metafory. Jinými slovy, „cítím se díky tobě jako metafora přirozenosti“, a kdyby nebylo „ty“, našel by se nějaký denaturalizovaný základ. Více o Arethině vyjádření ve světle postřehu Simone de Beauvoirové, „ženou se člověk nerodí, ale stává“, viz můj text Beauvoir's Philosophical Contribution. In: Garry, Ann; Pearsall, Marilyn (eds.). *Women, Knowledge, and Reality*. Boston: Unwin Hyman, 1989; 2. vydání New York: Routledge, 1996.

ženského, proto vyžaduje jak stabilní, tak protikladnou heterosexuální. Ona institucionální heterosexuálnost vyžaduje a tvoří jednoznačnosť obou genderem opatřených pojmů, které ustavují hranice genderových variant v protikladném, binárním systému. Toto pojetí genderu nepředpokládá pouze kauzální vztah mezi pohlavím, genderem a touhou, ale také skutečnost, že touha odráží nebo vyjadřuje gender a gender zase touhu. Metafyzická jednota této trojice se předpokládá a vyjadřuje prostřednictvím rozlišené touhy po opačném genderu – tedy ve formě protichůdné heterosexuálnosti. Ať jako naturalistické paradigma, které ustavuje kauzální kontinuitu mezi pohlavím, genderem a touhou, nebo jako autenticko-expressivní paradigma, ve kterém se má odhalovat nějaké skutečné „já“ současně nebo souřadně v pohlaví, genderu a touze, máme před sebou „starý sen o symetrii“, jak to nazývá Irigarayová, symetrii předpokládané, konkretizované a racionalizované.

Tento hrubý náčrt genderu nám pomáhá porozumět politickým důvodům, proč vzniklo pojetí genderu postavené na substanci. Instrukce nucené a naturalizované heterosexuálnosti vyžaduje a reguluje gender jako binární vztah, ve kterém je maskulinní člen odlišen od člena femininního a této diferenciaci se docílí pomocí praktik heterosexuální touhy. Akt diferenciaci těchto dvou protikladných pohybů binárního systému ústí do konsolidace každého z nich, tedy vnitřní koherence pohlaví, genderu a touhy.

Strategický přesun tohoto binárního vztahu a metafyziky substance, na které závisí, předpokládá, že kategorie samičky a samce, muže a ženy, se shodným způsobem produkují uvnitř binárního rámce. Foucault se k tomuto vysvětlení implicitně přiklání. V závěrečné kapitole prvního svazku *Dějiny sexuality* a ve svém krátkém, ale podnětném úvodu k *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Journals of a Nineteenth Century Hermaphrodite (Herculine Barbin: nedávno objevené deníky hermafrodita, žijícího v devatenáctém století)*,³⁸ tvrdí Foucault, že

kategorie pohlaví, která předchází veškerou kategorizaci sexuální difference, je sama konstruována skrze historicky specifický modus sexuality. Taktická produkce diskrétní a binární kategorizace pohlaví zakrývá skutečné strategické cíle stejného produktivního aparátu tím, že postuluje „pohlaví“ jako „příčinu“ sexuální zkušenosti, chování a touhy. Foucault ve svém genealogickém pojednání ukazuje, že tato domnělá „příčina“ je ve skutečnosti „důsledek“ režimu sexuality, který má regulovat sexuální zkušenost tím, že posiluje diskrétní kategorie pohlaví jako zakládající a zásadní funkce v jakémkoli diskurzivním pojednání o sexualitě.

Foucaultův úvod k deníkům hermafrodita Herculine Barbin naznačuje, že genealogická kritika těchto zvěčněných kategorií pohlaví je nezamýšleným důsledkem sexuálních praktik, které nelze pojmut v lékařsko-právním diskurzu naturalizované heterosexuality. Herculine není „identita“, ale sexuální nemožnost identity. Na tomto těle jsou sice mužské i ženské anatomické prvky distribuovány rovným dílem, to ale není ten skutečný skandál. Lingvistické konvence, které produkují srozumitelné, genderem opatřené „já“, naráží na svou mez v případě Herculiny právě proto, že on(a) je konvergencí a dezorganizací pravidel, kterými se řídí gender/pohlaví/touha. Podle Foucaulta ji nelze kategorizovat v mantinelech binárního genderu, jak jsou nyní nastaveny; zneklidňující konvergence heterosexuality a homosexuality v ní/něm je zapříčiněna – ale nikoli zdůvodněna – její/jeho anatomickou diskontinuitou. Foucaultovo přivlastnění Herculine je podezřelé,³⁹ ale jeho analýza implikuje pozoruhodné přesvědčení, že sexuální heterogenita (paradoxně vyloučená naturalizovanou „hetero“ sexualitou) v sobě nese kritiku metafyziky substance a denuncuje identitární kategorie pohlaví. Foucault si život Herculiny představuje jako „svět slastí, ve kterém se radostný škleb pohybuje

38 ——— Foucault, Michel (ed.). *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century Hermaphrodite*. New York: Colophon, 1980, původně vydáno jako *Herculine Barbin, dite Alexina B. présenté par Michel Foucault*. Paris: Gallimard, 1978.

Ve francouzské verzi chybí Foucaultův úvod.

39 ——— Viz kapitolu 2 mé knihy, oddíl ii.

po světě bez kočky“.⁴⁰ Úsměvy, radost, slasti a touhy jsou tu figurovány jako kvality bez svazující substance, ke které mají údajně náležet. Jako plovoucí přívlastky naznačují možnost genderové zkušenosti, kterou nelze uchopit pomocí substantizující a hierarchie vytvářející gramatiky podstatných jmen (*res extensa*) a přídavných jmen (přívlastků, esenciálních a náhodných). Pomocí tohoto letného čtení Herculiny nabízí Foucault ontologii náhodných přívlastků, které odhalují postulát identity jako kulturně omezeného principu řádu a hierarchie, jako regulativní fikci.

Můžeme-li mluvit o „člověku“ s maskulinním přívlastkem, a tím přívlastkem zamýšlet šťastný, ale náhodný rys takového člověka, pak je možné mluvit také o „člověku“ s femininním přívlastkem, ať už tím myslíme cokoli, a současně zachovávat integritu genderu. Jakmile se ale zbavíme priority „muže“ a „ženy“ jako zavazujících substancí, není již možné podrobit si disonantní genderové rysy jako pouhou mnohost sekundárních a náhodných charakteristik genderové ontologie, která je v základu celistvá. Pokud je pojem zavazujících substancí fiktivní konstrukcí, kterou tvoří pravidly stanovené pořadí přívlastků do koherentních genderových řad, pak se zdá, že gender jako substance, životaschopnost muže a ženy jako podstatných jmen, jsou zpochybňovány disonantní souhrou přívlastků, které se nedovedou podřídít sekvenčním nebo kauzálním modelům srozumitelnosti.

Přítomnost závazné substance nebo genderového „já“, tedy toho, co psychiatr Robert Stoller nazývá „jádem genderu“,⁴¹ produkuje regulace přívlastků podle kulturně ustavených mantinelů soudržnosti. Proto je odhalení této fiktivní produkce podmíněno deregulovanou souhrou přívlastků, které nelze asimilovat v předpřipravený rámec primárních podstatných a podřízených přídavných jmen. Vždy samozřejmě můžeme tvrdit, že disonantní přídavná jména fungují retroaktivně; redefinují substantivní identity, které mají upravovat, a tedy rozšiřují substantivní kategorie genderu tak, aby jejich součástí byly dříve vyloučené možnosti. Jenže pokud tyto substance nejsou než soudržné celky, které se

nahodile tvoří skrze regulaci přívlastků, zdálo by se, že ontologie substancí samotná není pouze umělým důsledkem, ale také je ve svém základě nadbytečná.

V tomto smyslu není gender substantivem, ani souborem volně plovoucích přívlastků, protože jsme již viděli, že substantivní důsledek genderu je performativně tvořen a vynucován regulativními praktikami genderové soudržnosti. Proto se v rámci zděděného diskurzu metafyziky substance genderu ukazuje jako performativní – tedy ustavuje identitu, kterou má být. V tomto smyslu je gender vždy jednáním, ačkoli ne jednáním subjektu, který by je mohl předcházet. Na opětovném promyšlení genderových kategorií mimo metafyziku substance bude náročná především otázka relevance Nietzscheho tvrzení v *Genealogii morálky*, že „za aktivitou, působením, děním není žádné ‚jsoucno‘, ‚aktér‘ je k aktivitě jen přibásněn – aktivita je vše“.⁴² Pokud se pokusíme o implikaci, kterou by Nietzsche sám nemohl předvídat ani schvalovat, můžeme odvodit: není genderové identity bez vyjádření genderu, identita se ustavuje performativně právě samotným „vyjádřením“, které má údajně být až jeho výsledkem.
[..]

Ta část teorie a praxe feministického hnutí, která se k sexualitě stavěla kladně⁴³, přišla s argumenty, že sexualita se vždy konstruuje v podmínkách mocenského diskurzu, kde mocí rozumíme heterosexuální a falické kulturní konvence. Přítomnost sexuality, která je konstruována – nikoli determinována – v těchto podmínkách, v lesbickém, bisexuálním a heterosexuálním kontextu proto *není* znakem maskulinní identifikace v reduktivním smyslu. Nejedná

40 — Foucault, M., *cit. 38 / op. cit.*, s. x.

41 — Stoller, Robert J. *Presentations of Gender*. New Haven: Yale University Press, 1985, s. 11–14.

42 — Nietzsche, Friedrich. *Genealogie morálky*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 2002, s. 32.

43 — V tomto vymezení autorka naráží na to, že v osmdesátých a devadesátých letech se část feministických autorek stavěla proti sexualitě jako takové a asociovala ji se znásilněním. Pozn. překl.

se o neúspěšnou snahu kritizovat falogocentrismus nebo heterosexuální hegemonii – politická kritika nemůže zrušit kulturní konstrukci sexuality feministické kritičky či feministického kritika. Jestliže je sexualita kulturně konstruována v rámci přítomných mocenských vztahů, postulát normativní sexuality, která se nachází „před“, „vně“ nebo „za hranicemi“ moci, je kulturní nemožností, politicky neuskutečnitelným snem, který odsouvá konkrétní a aktuální úkol znovu promyslet podvratný potenciál sexuality a identity v samotném mocenském poli. Tento zásadní úkol samozřejmě vychází z předpokladu, že působení uvnitř matrice moci není totéž co nekritická reprodukce vztahů nadvlády a podmanění. Otevírá možnost opakovat zákon způsobem, který se nerovná jeho upevnění, ale naopak jeho popření. Místo „mužsky definované“ sexuality, ve které příslovečné určení „mužsky“ slouží jako příčina a neredukovatelný význam této sexuality, můžeme rozvinout pojetí sexuality, která je konstruována v podmínkách falických mocenských vztahů, jež přehrávají a přerozdělují možnosti falicizmu právě skrze podvratné fungování „identifikací“, které jsou v mocenském poli sexuality nevyhnutelné. Můžeme-li „identifikace“ odhalit jako fantasmatické, jak tvrdí Jacqueline Roseová, pak musí být možné prosadit identifikaci, která odhaluje jejich fantasmatickou strukturu. Pokud nemůžeme radikálně zavrhnout kulturně konstruovanou sexualitu, zůstává otázka, jak si uvědomit a „provádět“ konstrukci, ve které se každý jedinec současně nachází. Existují formy opakování, které nepředstavují prostou nápodobu, reprodukci a tím pádem také konsolidaci zákona (anachronického pojetí „mužské identifikace“, kterou by bylo třeba z feministického slovníku odstranit)? Jaké možnosti genderových konfigurací se vyskytují mezi rozličnými vznikajícími a konvergentními maticemi kulturní srozumitelnosti, které vládou genderově formovanému životu?

V pojmech feministické sexuální teorie je zřejmé, že přítomnost mocenské dynamiky se rozhodně nepřekrývá s prostou konsolidací nebo rozšířením heterosexistického nebo falogocentrického mocenského režimu. „Přítomnost“ tzv. heterosexuálních

konvencí v homosexuálních kontextech, podobně jako šíření specificky gay diskurzů sexuální odlišnosti, jako jsou „drsňáčky“ (*butch*) a „slečinky“ (*femme*) jako historické identity sexuálního stylu, nelze vysvětlit jako chimérické reprezentace původně heterosexuálních identit. Nelze je chápat ani jako úmorné trvání na heterosexistických konstruktech uvnitř gay sexuality a identity. Opakování heterosexuálních konstruktů v sexuálních kulturách – těch gay i těch hetero – může být prostorem denaturalizace a mobilizace genderových kategorií. Kopírováním heterosexuálních konstruktů v ne-heterosexuálních rámcích se vynáší na světlo zcela konstruovaný status tzv. heterosexuálního originálu. Gay a hetero se vůči sobě tudíž nemají jako kopie k originálu, ale jako kopie ke kopii. Parodické opakování „originálu“, kterému se věnuji v závěru třetí kapitoly této knihy, odhaluje, že originál není nic než parodie *ideje* něčeho přírodního a původního.⁴⁴ I v případě, že heterosexistické konstrukty jsou v oběhu jako pole moci/diskurzu, které jsou k dispozici a ze kterých lze vůbec tvořit gender, otázkami zůstává: Jaké jsou možnosti opětovného vypuštění do oběhu? Jakým způsobem „provádění“ genderu se pomocí hyperboly, disonance, vnitřního rozporu nebo přenášení daří opakovat a přesouvat právě ty konstrukce, jejichž prostřednictvím jsou tyto možnosti uváděny do hry?

Uvažme nejen, že dvojznačnosti a nekoherentní prvky v heterosexuálních, homosexuálních a bisexuálních praktikách – a mezi nimi – jsou potlačovány a opětovně popisovány ve zvěcných rámcích navzájem se vylučujícího a asymetrického binárního vztahu maskulinity a feminity, ale také že tyto kulturní konfigurace genderového zmatení působí jako prostory pro intervenci, odhalení a přesun těchto zvěcnění. Jinými slovy, „jednota“

44 ——— Máme-li použít rozlišení mezi parodií a pastišem, se kterým přišel Fredric Jameson, bude lépe chápat gay identity jako pastiš. Zatímco parodie, jak tvrdí Jameson, si uchovává určitou sympatii k originálu, pastiš zpochybňuje možnost „originálu“ nebo, jako je tomu v případě genderu, odhaluje „originál“ jako neúspěšný pokus o „kopii“ fantasmatického materiálu, který nikdy nelze zkopírovat bez zkreslení. Viz Jameson, Fredric. *Postmodernism and Consumer Society*. In: Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.

genderu je důsledkem regulativní praxe, která se prostřednictvím povinné heterosexuality snaží genderovou identitu činit uniformní. Tato praxe má moc za přispění produktivního aparátu omezit relativní významy „heterosexuality“, „homosexuality“ a „bisexuality“ stejně jako podvrtná pole jejich konvergence a proměn v označování. Fakt, že se mocenské režimy heterosexismu a falogocentrismu snaží posilovat pomocí stálého opakování své logiky, metafyziky a naturalizovaných ontologií, ještě neznamená, že samotnému opakování je třeba bránit, jako by něco takového bylo vůbec možné. Má-li opakování být nadále mechanismem kulturní reprodukce identit, nabízí se zásadní otázka: V jaké podobě by podvrtná opakování dokázala zpochybnit regulativní praxi identity?

Pokud se nelze k „osobě“, „pohlaví“ nebo „sexualitě“ uchýlit způsobem, který uniká z matice moci a diskurzivních vztahů, které v důsledku regulují srozumitelnost těchto konceptů, z čeho vzniká prostor pro inverzi, subverzi nebo přesun v pojmech konstruované identity? Jaké možnosti existují *díky* konstruované povaze pohlaví a genderu? Zatímco Foucault je dvojnásobný, pokud jde o konkrétní povahu „regulativních praktik“, které vytvářejí kategorii pohlaví, a Wittigová jako by plnou odpovědnost přikládala sexuální reprodukci a jejímu nástroji, nucené heterosexuality, jiné diskurzy konvergují v této kategorické fikci z důvodů, které nejsou vždy jasné a navzájem konzistentní. Mocenské vztahy, které prostupují lékařsko-právní vědy nelze snadno redukovat a lékařsko-právní spojenectví, které vzešlo z Evropy 19. století, dalo vzniknout kategorickým fikcím, které nebylo možné předvídat. Komplexní povaha diskurzivní mapy, která konstruuje gender, jako by dostávala příslibu nevyhnutelné a generativní konvergence těchto diskurzivních a regulativních struktur. Pokud jsou samotné regulativní fikce pohlaví a genderu mnohočetně zpochybňovanými poli významu, pak samotná mnohočetnost jejich konstrukce nabízí možnost narušovat jejich jednohlasé pozice.

Cílem tohoto projektu jistě není navrhnout tradiční filozofickou *ontologii* genderu, která by význam *bytí* ženou nebo mužem osvětlovala ve fenomenologických pojmech. Předpokládá se, že „bytí“ genderem je *důsledkem*, objektem genealogického zkoumání, které mapuje politické parametry jeho konstrukce v ontologickém modu. Tvrdit, že gender je konstruován, neznamená předpokládat jeho iluzorní povahu nebo umělost, kdy tyto pojmy vnímáme jako součást binárního vztahu, který proti tomu staví „skutečné“ a „autentické“. Toto zkoumání, pojaté jako genealogie genderové ontologie, se snaží pochopit, jak se diskurzivně utváří věrohodnost tohoto binárního vztahu, a tvrdit, že určité kulturní konfigurace genderu přebírají místo po „skutečném“ a konsolidují a posilují svou hegemonii skrze úspěšnou naturalizaci sebe sama.

Pokud je tvrzení Beauvoirové, že člověk se ženou nerodí, ale stává, v něčem pravdivé, pak právě v tom, že implikuje proces, stávání se, konstrukci, o které nemůžeme zodpovědně tvrdit, že někdy začíná a někdy končí. Jakožto stále probíhající diskurzivní praxe je otevřená vnějším zásahům a přeznačení. I když se zdá, že gender zamrzává v nejvíce zvěčněné podoby, „zamrzávání“ samotné je naléhavá a zákeřná praktika, kterou udržují a regulují rozličné sociální prostředky. Podle Beauvoirové se nelze definitivně stát ženou, jako kdyby existoval nějaký tělos, který řídí proces akulturace a konstrukce. Gender je trvalá stylizace těla, soubor opakovaných aktů ve velmi rigidním regulativním rámci, které postupně zamrzávají, aby formovaly podobu substance, přirozené bytosti. Bude-li politická genealogie genderových ontologií úspěšná, dekonstruuje substantivní zdání genderu na jeho zakládající akty uvnitř vnucených rámců ustavovaných rozličnými silami, které dohlíží na společenskou podobou genderu. Odhalení těchto nahodilých aktů, které mají podobu přirozené nutnosti, tedy krok, který byl součástí kulturní kritiky nejpozději od Marxe, si nabírá další břímě: ukázat, jak samotný pojem subjektu, který je srozumitelný pouze v určité podobě, tedy má-li gender, otevírá

možnosti, které byly do té doby násilně uzavřeny rozličnými zvěcněními genderu, jež ustavovaly jeho nahodilé ontologie.

V následující kapitole zkoumám některé prvky psychoanalytického strukturalistického přístupu k sexuální diferencii a konstrukci sexuality s ohledem na jejich moc zpochybnit regulativní režimy, které jsem tu nastínila, a na jejich roli v nekritické reprodukci těchto režimů. Jednoznačná, vždy stejná povaha pohlaví, vnitřní soudržnost genderu a binární rámec jak pohlaví, tak genderu, ve své práci považuji za regulativní fikce, které konsolidují a naturalizují konvergentní mocenské režimy maskulinního a heterosexistického útlaku. V závěrečné kapitole se zaměřím na samotný pojem „těla“, nikoli jako povrchu, který čeká na označení, ale jako souboru omezení, a to jak individuálních, tak společenských, politicky signifikovaných a udržovaných. Pohlaví, které již pozbylo důvěry jako vnitřní prostor „pravdy“ o dispozicích a identitách, bude odhaleno jako performativně prováděná signifikace (nikoli tedy „bytí“), která, prosta svého naturalizovaného vnitřku i povrchu, může vytvořit prostor pro parodické prostupování hranic a podvratnou hru s genderovými významy. Tento text má za cíl promyslet možnosti, jak podvracet a přesouvat taková naturalizovaná a zvěcněná pojetí genderu, která podporují maskulinní hegemonii a heterosexistickou moc; jak dělat genderové potíže nikoli pomocí strategií, které figurují utopickou budoucnost, ale pomocí mobilizace, podvratného zmatení a prostupování právě těch konstitutivních kategorií, které se snaží ponechat gender na svém místě; odhalením genderu jako zakládající iluze identity.

Překlad Antonín Handl

Přeloženo z: Butler, Judith. *Subjects of Sex/Gender/Desire*.

1. kapitola. In: Táž. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1990.

©Taylor and Francis Group

Doslov——
Judith Butlerová
a performativní gender

Americká poststrukturalistická filozofka Judith Butlerová (*1956) ve svých knihách a člancích odhaluje způsoby, jimiž nás společnost, respektive historicky a kulturně specifické diskurzy formují v našem vztahu k vlastnímu „já“, k tělu i k druhým. Ve svých novějších textech se často zabývá politickými otázkami násilí jazykového i válečného, utrpením, židovstvím, vztahem ke smrti apod., nejznámější jsou nicméně její o něco ranější teorie genderové konstituce, které výrazně ovlivnily genderová a queer studia, stejně jako různé další spřízněné vědy, od literární teorie po filozofii.

Vysvětleme si nejprve stručně její poststrukturalistické východisko. Mezi poststrukturalisty, píšící od šedesátých a sedmdesátých let dál, je řazena velmi nesourodá skupina původně především francouzských badatelů, kteří nicméně sdílejí určité obecnější teze: ze strukturalismu (více o něm viz doslov k de Saussurovi na s. 33) si berou důraz na důležitost aktů označování. Na rozdíl od strukturalistů ale nehledají nějaké pevné a stabilní struktury, v nichž by byly znaky a významy (a jejich efekty na realitu) staticky zachyceny a rozčleněny – poststrukturalisté se zajímají spíše o dynamickou, proměnlivou síť označování a přeznačování jevů. Typickým je pro ně zájem o diskurz, který můžeme chápat jako určitý specificky organizovaný způsob hovoru a myšlení o něčem, řízený určitými pravidly, která určují, o čem je vůbec možné mluvit, co je pro daný diskurz „viditelné“. Jeden z hlavních představitelů poststrukturalismu, Michel Foucault (srov. s. 470), tak ve svých knihách například ukazuje, jak je vědění vždy už zároveň mocenské, rozčleňující hodnotícím způsobem realitu – a naopak moc je vždy spjata s určitým typem disciplinujícího vědění, které jisté aspekty reality vyzdvihuje, jiné naopak zavrhuje či přehlíží. Moc je ve Foucaultově pojetí rozptýlená a všudypřítomná – je to systém zakořeněný právě v diskurzu postupujícím naše myšlení. Moc pro Foucaulta není čistě negativní fenomén: chápe ji jako cosi produktivního, cosi, co aktivně konstituuje naši sociální realitu, naše identity, chování, koncepty, skrze něž uvažujeme a žijeme. Kupříkladu ve svých *Dějínách šílenství* či *Dějínách sexuality* tak mohl ukázat,

že psychická nemoc anebo sexualita, přestože se jedná zdánlivě o čistě biologické, „objektivní“, neměnné fakty, jsou ve skutečnosti výrazně jinak formovány a konstituovány v různých historických dobách, v závislosti na jiných režimech vědění projevujících se v jiných dobových diskurzích. Poststrukturalismus, jak jej prezentují Foucault nebo Jacques Derrida, staví na nedůvěře k „přirozenému“, neměnnému, objektivně existujícímu a poznatelnému – analyzuje pojmy našeho jazyka ne jako *cosi*, co přichází až *ex post*, jako pouhé označení už reálně existujícího, ale naopak pojmy vnímá jako *cosi*, co pro nás realitu zásadním způsobem utváří.

Tento myšlenkový postup Butlerová aplikuje v devadesátých letech na uvažování o genderové identitě a díky tomu radikálním způsobem posouvá a komplikuje dosavadní feministické uvažování. Pro feministky se po druhé světové válce stalo klíčovým teoretickým, ale i politickým nástrojem rozlišení na (biologicky dané) pohlaví a (kulturně konstruovaný) rod neboli gender. Tato jednoduchá, snadno pochopitelná distinkce umožnila uvažovat najednou zcela jinak o tom, co znamená být ženou nebo mužem: feministky (většinou) uznávají, že existují určité biologické, tělesné, hormonální atp. danosti, které do určité míry definují a odlišují muže a ženy a které jsou neměnné; upozorňují ale na to, že vedle toho existuje gender jako soubor chování, jako určitá ženská anebo mužská sociální role, která není už takto víceméně neměnně dána, naopak je konstruována kulturou. V kultuře patriarchální pak je tato konstrukce výrazně mocensky asymetrická v neprospěch žen, o nichž se uvažuje jakožto o slabším, emotivnějším (tj. méně rozumném) pohlaví, jehož hlavním přirozeným úkolem je služební péče o děti a rodinu (tj. muže); jako nebezpečná a ne-přirozená je pak v takovéto kultuře chápána ženská touha po vlastním pracovním úspěchu, finanční soběstačnosti či třeba „sobecky“ svobodném životě bez založení rodiny apod.

Rozlišení na biologické pohlaví a potenciálně změnitelnou a spravedlivější genderovou sociální roli bylo a je prakticky velmi užitečné – Judith Butlerová nicméně ukazuje (mj. i v kapitole

přeložené na předchozích stranách), v čem je toto rozdělení ještě příliš závislé na nerovnovážném, stereotypizujícím mocenském diskurzu. Butlerová odhaluje, že binární opozice mezi genderem a pohlavím, stejně jako binární opozice mezi ženou a mužem, jsou falešné, příliš zjednodušující kategorie, které zastírají pravou povahu věcí. Takto binární systém vychází z heterosexuálního ideálu, který funguje ve společnosti jako vnucovaná norma: podle heterosexuální logiky je „správné“, aby lidé byli buď ženami, nebo muži, přičemž z jejich biologického pohlaví se má přirozeně odvíjet i jaký typ sexuální touhy a genderové role budou zaujímat. Pro Butlerovou, jež je lesbička, je ale takovýto systém nutně podezřelý: rejstřík různých pohlaví, sexuálních tužeb i genderových rolí je podle ní mnohem pestřejší, širší a prostupnější než pouhé dvě heterosexuální možnosti. Jak je přitom daný heterosexuální ideál normativní a neodpovídající realitě, je vidět na systematickém trestání těch, kdo z něj vybočují – v mnoha kulturách je velmi patrné sociální vyloučení například trans lidí, kteří se nehlásí jasně ani k ženské, ani k mužské identitě, a tedy ohrožují samotnou svou existencí tento heteronormativní řád. Tradiční feminismus, který operuje s kategorií „ženy“, „ženské zkušenosti“ apod., přitom do tohoto binárního, heterosexuálního ideálu podporujícího způsobu myšlení sám také upadá – podle Butlerové a dalších autorek a autorů pozdějšího feminismu neexistuje jednotná, ucelená kategorie ženství, ve které by se neproblematicky rozpoznávaly všechny ženy. Ženská identita je mnohočetná, nelze ji definovat esencialisticky jako něco jednou provždy daného a výlučného. Stejně tak i rozlišení na pohlaví a gender, feminismem tolik opečovávané, je podle ní jen falešná binarita. Butlerová se snaží ukázat, že diskurz je tím, co definuje nejen určitou genderovou sociální roli, ale i samotné pohlaví: i naše tělesná, fyzická, pohlavní identita je podle ní zásadně spoluurčována historickými a kulturními diskurzy, které nás učí, jak chápat svoje tělo a pohlaví, jak s nimi „správně“ zacházet (tento vliv se projevuje například na gestech, která používáme, a na způsobech pohybu – i takovéto čistě fyzické,

často podvědomé aspekty jsou výrazně stylizovány konkrétním diskurzem, tradicí, v níž žijeme).

Naše genderová i pohlavní identita se podle Butlerové ustanovuje performativně, to znamená pomocí citování určitých stylizovaných, genderově charakteristických aktů, které opakujeme v návaznosti na vnucované normy, a tím přímo *provádíme*, konstituujeme svůj gender. Slovo performativní zde přitom nepoužívá v divadelním, hereckém smyslu, který by implikoval, že existuje uvnitř nás nějaké naše pravé ženské/mužské „já“, které si jen zvnějšku nasazuje požadované genderové masky, hraje určitou roli. Butlerová tvrdí, že „uvnitř“ nemáme žádné koherentní, neměnné, pevné „já“ – naše identita se neustále konstituuje na povrchu, v jednotlivých performativních aktech „dělání genderu“, např. skrze výše zmiňovaná, genderově specifická gesta a způsoby pohybu těla.⁴⁵

Z hlediska praktických potřeb napravování nerovností mezi pohlavími je tato koncepce do jisté míry problematická – leckteré feministky Butlerovou kritizují, že pokud přestaneme používat kategorii ženy, z důvodu, že jde o pouhou iluzivní konstrukci, tak nebude již možné bojovat za ženská práva. Kritizována je také za to, že identita se v její koncepci zdá nezměnitelná. Butlerová totiž zdůrazňuje, že nemůžeme zcela svobodně svou genderovou identitu měnit – není zde žádné vnitřní pravé „já“, které by se mohlo rozhodnout onu identitu vyměnit za jinou a lepší jako kus oblečení, samo „já“ je právě oním genderovým konstruktem. Butlerová nicméně opakovaně promýšlí různé možnosti rezistence a proměny stavu věcí. Právě to, že je gender performativní, že se odehrává jako série citací určitých performativních aktů, umožňuje posouvat významy, které jsou oněm aktům připisovány, citovat je v lehce odlišné podobě, parodovat a variovat normu, která je vnucována. Například transvestité do jisté míry subvertují stávající

45 — Slovo *performativ* si v tomto smyslu vypůjčuje od filozofa J. L. Austina, který v knize *Jak udělat něco slovy* (1962, česky 2000) rozlišuje mezi promluvami, kterými jen něco konstatujeme, a promluvami performativními, kterými doslova něco děláme – například svědectví u soudu nebo svatební „ano“ nejsou jen konstatováním, ale činem, jenž něco přímo dělá, mění v realitu.

heterosexuální řád tím, že jej parodují excesivním kopírováním genderových prvků – vyjevují tak, že základem genderu není nějaká jednoznačná, provždy daná identita, ale že podstata genderu je právě performativní.

Z hlediska audiovizuálních médií je téma genderu zajímavé hned na několika rovinách: teorie Butlerové a dalších badatelů její generace posouvají naše chápání i možnosti zkoumání genderových diferencí mezi tvůrci a jejich díly, mezi různými skupinami diváků/hráčů nebo mezi různými způsoby reprezentace genderově rozrůzněného a leckdy hierarchicky uspořádaného systému postav zobrazovaného uvnitř samotných děl.

-hb-

Doporučená četba:

- — Barša, Pavel. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002.
- — Butlerová, Judith. *Rámce války: za které životy netruchlíme?* Praha: Karolinum, 2013.
- — Hanáková, Petra. *Pandařina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* Praha: Academia, 2007.
- — Jagger, Gill. *Judith Butler: Sexual politics, social change and the power of the performative*. London, New York: Routledge, 2008.
- — Zábrodská, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia, 2009.

Friedrich Kittler
——Počítačový
analfabetismus

Všechno dnes svědčí o tom, že oblaka, moře a všechny další věci, které stojí někde mezi krásou a vznešeností, nelze vyčíslit – a to v přísném smyslu pojmu vyčíslitelnosti v teoretické informatice. To znamená, že nikdo a nic nemůže prorokovat jakoukoli budoucnost, ani žádný počítač. Myslitelná jsou jen varování, která poměřují stav psaní o psaní – tedy literaturu – stavem techniky.

Také epocha počítačů v oněch heroických zakladatelských dobách, kdy její jinakost ještě nebyla kalena prodejními úspěchy a kdy binární kód bylo cizí slovo, začala jako literatura. Alan Turing popsal roku 1936 ve své disertaci princip všech počítačů v konceptu stroje, jehož základem je papírová páska se záznamem – koneckonců tedy i text jakékoli disertace. O dva roky později předložil mladý student Claude Elwood Shannon diplomovou práci, která jako „diplomová práce s největším dopadem v dějinách“¹ dokázala, že veškeré logické funkce, na něž byl lidský rod tak hrdý, mohou převzít prostá relé, známá z telegrafních nebo telefonních sítí.² Tímto krokem se ovšem papírové stroje odpoutaly od svého původního média. Shannonův důkaz se podepsal nejen na výsledcích druhé světové války a na konstrukci počítačů, nýbrž dal také vzniknout tomu nejzbytečnějšímu stroji všech dob. Současně s přípravou své diplomové práce totiž Shannon ve svém studentském pokoji sestrojil jednoduchou černou krabici s jediným přepínačem a nápisem ON/OFF. Když k němu přišli známí na návštěvu, mohli jen stěží odolat pokušení tento vypínač, vždy nastavený na „vypnuto“, přepnout do pozice „zapnuto“. V tom okamžiku se otevřelo víko černé krabice, z nítra se vynořila mechanická ruka, šátrajíc pomalu dolů po straně krabice nahmatala vypínač a vrátila jej zase do původní polohy. Poté se celá hra odvíjela v opačném směru: ruka se zase vytáhla nahoru, zanořila se zpět do krabice a zavřela za sebou víko. Vše bylo jako na začátku a proces mohl začít nanovo... Skutečně: Shannonovo špatné nekonečno, jak by to označil Hegel³, odstartovalo se svou nekonečnou posloupností zapnutí a vypnutí, kladu a záporu, jedničky a nuly novou, digitální

epochu. Nejzbytečnější hračka na světě utvářela naše dějiny. Už dříve samozřejmě existovaly binární prvky na zařízeních jako psací stroj nebo na oděvech jako síťovaná punčocha⁴, ale ještě nikdy nebyla funkce přepínače tou hlavní a jedinou podstatou stroje. Všechny stroje před Shannonem obsahovaly někde součástky, které se neustále pohybovaly – snad proto, že zůstávaly věrné motorice lidského těla. A pokud do nich byly také zabudovány diskrétní součástky typu přepínače, pocházely zřejmě z oné fundamentální artikulace, s níž kdysi samohláskové abecedy jako skutečný počátek Evropy vnesly členění do velké říše akustického šumu. A ještě v případě Shannonovy hračky prezentovaly nápisy ON a OFF binární logiku přepínače směrem ven, vůči potenciálním uživatelům – kteří zjevně byli zároveň čtenáři.

Že by ale nějaký stroj jednoduše nedělal vůbec nic jiného než přepínání tam a zpět mezi dvěma stavy, to tu do té doby nikdy nebylo. Konečné automaty⁵ zvané PC, které dnes stojí na každém druhém psacím stole, tedy mají své kořeny v revoluci. Jakkoli velký matematik Norbert Wiener při zakládání moderní informatiky se Shannonem úzce spolupracoval, řekl prý o tomto svém kolegovi: „Shannon je prostě blázen, myslí jenom algebraicky.“⁶ Zatímco Wiener uměl v souladu s nejlepšími tradicemi matematiky sestavovat nekonečné diferenciální rovnice a diktovat je do telefonu svým zadavatelům v Pentagonu rychleji, než oni stíhali zapisovat, redukoval bláznivý Shannon právě matematiku

1 — Hagemeyer, Friedrich Wilhelm. *Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik*. Ph.D. disertace, Berlin: Freie Universität, 1979.

2 — Shannon, Claude. A symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits. *Transactions of the American Institute of Electrical Engineers*, 1938, roč. 38.

3 — *Špatné* nekonečno je definováno pouhou negací konečnosti, jde ale o kvantitativně pojatou stále rostoucí řadu $n+1$, nikoliv o *pravé* nekonečno ve smyslu kvalitativním, které by nebylo odvozováno a poměřováno vůči konečnosti. Pozn. red.

4 — Hornung, Christoph; Pöpsel, Josef. 3-D à la carte. *C't, Magazin für Computertechnik*, 1989, č. 10.

5 — *Finite-state machine* označuje stroj nebo matematický model stroje, který má předem danou (a omezenou, proto konečnou) množinu stavů či pozic a v každý jeden okamžik se nachází v jednom ze stavů či v přechodu mezi nimi. Pozn. red.

6 — Srov. uhlazenější formulace tohoto postoje ve Wiener, Norbert. Düsseldorf: Econ Verlag, 1962, s. 155 a 228. Charakteristickým příkladem tohoto bláznovství byla – a je – Shannonova rovnice „ $1+1=1$ “ (Shannon, C., *cit. 2 / op. cit.*, s. 713).

na tu nejmenší ze všech myslitelných abeced. (Teorie komunikace, založená Shannonem, proto umí vyčíslit jen diskrétní informační systémy a analogové případy musí extrapolovat z oněch diskrétních.) V tomto smyslu je počítačový věk, přinejmenším na straně jeho zakladatelů a programátorů, završením evropského alfabetismu. Dva nejdůležitější řídicí signály, které spojují procesor s externí pamětí, se obvykle označují jako čtení a zápis, neboli přesněji READ a WRITE. Člověk tedy musí, jak se pěkně říká, *ovládat* angličtinu, aby mohl číst katalogové listy součástek, aby tedy mohl rozluštit stroj, který zase sám zapisuje a čte. Není náhoda, že anglický matematik a kryptoanalytik Turing popsal princip všech možných počítačů nejprve jako model papírového stroje. Tento papírový stroj totiž dělá přesně to, co dělají matematikové, když manipulují s čísly a písmeny na kusu papíru. Jen to dělá sám. Není náhoda, byli-li Turingův rukopis ve školních letech opravdu tak hrozný, že mu pokazil všechny známky z matematiky, a místo toho v krásné důslednosti vytyčil cíl sestavit „nesmírně primitivní“ psací stroj.⁷ Místo tohoto nikdy nerealizovaného psacího stroje pak během druhé světové války nastoupil Turingův prototyp počítače a úkol prolomit kódované rádiové relace německého wehrmachtu v reálném čase – úkol, který se podařilo splnit a který byl pro vývoj války rozhodující. Jinými slovy, psací stroje pouze mechanizovaly psaní, zatímco počítače se rovnou obešly i bez sekretářky jako čtenářky.

Proto pocházejí všichni dnešní programátoři z rodu Turinga a Shannona, kteří prolomili tajné kódy druhé světové války. Jak se píše v jediných světových dějinách tohoto povolání⁸, stali se z těch, kdo kódy prolamovali (*codebreakers*), jejich producenti (*codemakers*), tedy programátoři, kteří už nepsali texty, ale zdrojové kódy. A celé tajemství takového zdrojového kódu spočívá v tom, že se jedny stroje krmí popisem jiných strojů, jež všechny jsou repeticí Shannonova nekonečného cyklu ON/OFF. V podobě zdrojového kódu imploduje alfabetismus naší kultury do písma nesoucího všechny znaky tajného kódu, protože je musí umět

přečíst nikoli lidé, nýbrž počítače. Takovéto psaní, dosud nevídané, lze nejjednodušeji vysvětlit citátem Karla-Hermanna Rollkeho, který jako gymnaziální učitel matematiky sepsal jednu z oněch vzácných německých příruček programování, jež si vystačí bez výkladových vycpávek a opakování. Když se Rollkeho kniha *Das Turbo Pascal 5.0 Buch* zaměří na klasické téma souborů a seznamů, objasňuje jeden z exemplárních příkladů zdrojového kódu zcela lapidárně takto: „V dalším kroku“ – totiž po proceduře označované jako čtení – „napíšeme proceduru Zápis“⁹. Tato jen zdánlivá tautologie hbitě demonstruje, co odlišuje počítačový věk od celé evropské písemné kultury právě ve vztahu k alfabemizaci. Už se nepíše, psaní už se také nevyučuje. Písmo je daleko spíše svěřeno automatu, kterému člověk sepsal pod hesly jako procedura, funkce nebo rutina popis vlastního psaní. Rollke píše dále: „Také procedura Zápis má dva parametry a nečiní nic jiného, než že na disketu zapíše datový soubor s číslem N a obsahem SOUBOR.“¹⁰

Záludným rubem právě této jednoduchosti na straně stroje však je, že dává vzniknout samým komplikacím, neobvyklostem a rizikům chybovosti na straně tzv. člověka. Procedura Zápis se nenapíše prostě tak, jako věta, kterou by podle Paula Valéryho mohly začínat prakticky všechny romány: „Markýza odešla z domu v 5 hodin.“ Má-li vůbec odpovídat standardům programovacího jazyka, jako je Turbo Pascal, musí být procedura Zápis nejprve jako procedura definována; její tzv. parametry, které bychom výstižněji měli nazývat argumenty, by měly být všechny a nadto správně přiřazeny určitému datovému typu, jasně definovanému co do velikosti i struktury. A konečně musí být procedura – to je věc života a smrti – zakončena třemi písmeny END a středníkem. Ano, prosím, středníkem, neboť čárky mají

7 ——— Hodges, Andrew. *Alan Turing: The Enigma*. New York: Simon & Schuster, s. 14.

8 ——— Kahn, David. *The Codebreakers: The History of Secret Writing*. London: The Macmillan Company, 1967.

9 ——— Rollke, Karl-Hermann. *Das Turbo Pascal 5.0 Buch*. Düsseldorf: Sybex, 1989, s. 216.

10 ——— *Tamtéž*.

v Turbo Pascalu zcela jiné funkce. Interpunkční znaménko, které v amerických knihách takřka vymřelo a v německých se těší pedagogicky motivovanému živoření, tedy slaví své vzkříšení, a to nikoli radostné, nýbrž vysloveně striktní. Kdo by tento středník zapomněl nebo zaměnil za čárku, ten by v obecném životě ušel trestu a v obecné škole odešel přinejlepším s červenou značkou na okraji stránky sešitu. V programovacích jazycích ovšem může jediný chybný znak vyvolat katastrofu. V nejjednodušším případě stávkuje překladač, protože rozpozná chybu, neumí ji však napravit, a tedy sám sestavit fungující program. V horších případech, kdy počítač jako čtenář svých vlastních příkazů nerozpoznal žádnou chybu, může běžící program spadnout, a v případě nejhorším (tedy nastane-li *worst case*), kdy chybu nerozpozná ani operační systém, může zkolabovat i celý stroj. Již Goethův Mefisto věděl, že „ze slova nesmíš uzmout iota“¹¹. Tato nová scholastika počítačového kódu se tedy v důsledku opět dožaduje té nejstarší poslušnosti k liteře. Zatímco moderní člověk (podle Nietzschova zlomyslného výroku) smí chápat psané slovo vcelku jakkoli, jen ne doslovně¹², a to jen proto, aby školy, univerzity a kongresy nepřišly o práci, směřuje veškeré vzdělávání programátorů k vštěpování zcela libovolně zvolených přiřazení písmen k číslům, jen aby systém nezkolaboval. Digitální stroje platí za svoji bezchybnost, co se smluvené přesnosti výpočtu týče, tím nejvyšším myslitelným rizikem chyby při zápisu a čtení programů. Kdo píše místo románů nebo přednášek zdrojové kódy, stráví obvykle tři čtvrtiny svého času laděním čili debugováním, jak se vyhledávání programátorských chyb v počítačovém žargonu nazývá od oněch mytických dnů, kdy prý ještě skuteční brouci (*bugs*) ochromili elektronky jednoho z pentagonských dinosaurů. A kdo si kupuje komerční software, musí od začátku počítat s tím, že v době mezi třicátou až třístou hodinou provozu narazí na první chybu. Naléhavějším úkolem, než je psaní programů, se stalo jejich odvíšivování a dozorování. Těmito činnostem se nikdo nevyhne, ani nejnovější pokusy o vytvoření systémů tolerantních

k chybovosti, protože programování tolerance k chybám samo nesnese žádnou chybu.

V takovéto nouzi, kdy se nepíše pro čtenáře, ale pro počítače, jsou programátoři odkázáni pouze na počítačový alfabetismus. Tak nazýváme onu zvláštní schopnost promítnout vše, co obvykle probíhá jako myšlení a počítání, do schopností nebo neschopností digitálního stroje. Stylem je sám člověk, zvěstovala kdysi triumfálně filozofie osvícenství, a moderní psychoanalýza to uvedla na pravou míru, když tvrdila, že styl je vždy právě ten člověk, který je adresátem sdělení či jednání.¹³ Styl počítačových programů tedy už neurčují lidé, nýbrž samotné stroje. Není to ve světových dějinách médií poprvé (známe již telegrafický styl a novinářskou němčinu, *Zeitungsdeutsch*), ale poprvé takto přísně platí, že napsané je funkcí psacího náčiní. Tanec v okovech, řekl by Nietzsche. Uvedme si několik příkladů takových okovů, od těch nejbanálnějších po ty nejpodstatnější. Jedno zcela elementární omezení zdrojového kódu, o kterém se moc nemluví, spočívá v tom, že kromě středníku se znovu probouzejí k životu i nejpodivuhodnější strojopisné znaky od dolaru po zavináč, ale není akceptována jediná přehláska. Jinými slovy: americká klávesnice daná kódovou tabulkou ASCII o právě 128 znacích se triumfálně prosadila jako světový standard. Omezení sahá až do způsobu psaní matematických rovnic, jež přicházejí o svou eleganci nebo i přehlednost prostě proto, že v řádkových uživatelských rozhraních takřka není možné zadávat znaky nad či pod sebou. Podobně jako v případě Shannonovy digitální hračky může na jednom místě platit právě jen jeden stav, pouze jeden znak, čímž jsou jeho předchůdci automaticky vymazáni.

Právě tato logika se jako počítačový alfabetismus přesouvá ze strojů do hlav lidí. V době rozkvětu novodobé matematiky

11 — Dle překladu Otokara Fischera. Pozn. překl.

12 — Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. In: Týž. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: De Gruyter, 1967, s. 115n. Česky: Týž. *Mimo dobro a zlo*. Praha: Aurora, 2003, s. 85n.

13 — Lacan, Jacques. *Ouverture de ce recueil*. In: Týž. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, s. 9.

bylo její chloubou, že na papíře podnikala ještě daleko odvážnější kousky než všichni básníci a malíři dohromady. Jak opakovaně zdůrazňoval Vilém Flusser, měl její alfanumerický kód, tedy kód sestávající z čísel i písmen, převahu nad pouze písmenným arzenálem spisovatelů, skýtal více herních možností. Jediný matematický znak, třeba π , bez obtíží reprezentoval nekonečnou řadu číslic, již nikdo nikdy nemůže v úplnosti vypsát. Ideálnost v novověku spočívala v pojmu reálných čísel¹⁴, což radikálně kontrastuje s platónským ideálem celých čísel. Digitální počítače naopak pracují arbitrárně, ale nikdy nekonečně přesně. Zvládají pouze vyčíslitelná čísla a vyřeší jen úlohy, které mají vymezený počet kroků, tedy právě to, co se od jejich vynálezu označuje jako algoritmus. Proto také musí počítačové alfabety získat podivnou schopnost činit toto konečné množství kroků jeden po druhém. Od Shannonovy chladné extáze už inspirace a nápady nejsou tolik platné, protože se vyžaduje naopak dokonalá hloupost. Linearizovat programové smyčky, nepřátelské dělení nahradit násobením méně náročným na výpočetní čas, uzavřené formule nahradit numerickými: to jsou ty hloupé, ale účinné optimalizační strategie, díky nimž se z počítačových programů a jejich pisatelů nakonec stávají monotónní lineární sledy příkazů. Příkaz Johna von Neumanna, aby se data a příkazy v paměti počítače prostě řadily za sebou, neušetřil ani samo myšlení.

Jedna velmi rozšířená příručka programování proto říká: „Podívejme se skutečnosti do očí – není nakonec možné zapamatovat si celý program (snad jen jde-li o neobvykle krátký program).“¹⁵ S tím, co dříve filozofové oslavovali jako nazírání nebo intuici, je tedy při programování konec, ovšem s tím pěkným paradoxem, že lidé a konkrétněji programátoři se této skutečnosti mají podívat do očí, což nakonec také směřuje k nazírání. Ale právě toto opakování, tato rekurze problému v okamžiku jeho formulování ukazuje výstižně, co všechno se člověk kvůli počítačovému alfabetismu musí odnaučit a jak pracně se do něj zaučuje. Před drahnou dobou, poté, co se tisk prosadil

jako technická alfabetizace Evropy, vynaložili pedagogové jako Komenský veškeré své nadšení, aby opět oživilí v jejich očích mrtvé – protože vytištěné – knižní vědění. Za tímto účelem, jak známo například z *Orbis pictus*, spojili písmena s optickou představou, která za zády pedagogické lásky k lidem vlastně nebyla ničím jiným než určitým nátlakem. Dnes jde naopak zase o to, abychom se smířili s faktem, že existují kódy, které neadresují žádného člověka a už vůbec ne jeho nazírání. Tak také končí sen, že by člověk sám mohl posílat nebo (za předpokladu symetrie, obvyklé v teorii komunikace) přijímat jakékoli zprávy. To, co filozofové od Locka oslavovali jako komunikaci nebo konsenzus, je zřejmě jenom poslední a marný odpor proti radikální jinakosti znaků, s nimiž příští staletí budou muset vycházet. Kódy existují. Zda je možno je přečíst, nebo zapsat, je jiná otázka.

V jednom románu Thomase Pynchona tráví krátce po první světové válce německý inženýr jménem Kurt Mondaugen své noci někde v jihozápadní Africe naplňováním úkolu, který mu dala Technická univerzita v Drážďanech: rádiem zachycuje vysokofrekvenční šum vesmíru a analyzuje jej. Nedaří se mu ale odhalit jakýkoli pořádek nebo kód. Až jednou přijde na návštěvu jakýsi pochybný známý, pročte znovu nekonečné řady písmen v Mondaugenových záznamech a nakonec přepíše srozumitelnou větu: „DIEWELTISTALLESWASDERFALLIST.“¹⁶ Wittgensteinova slavná věta tak přichází jako signál z éteru, což ovšem neskýtá útěšné povzbuzení, že by kosmos sám filozofoval, nýbrž jen ještě výrazněji podtrhává nahodilost jakéhokoli kódování. Tato dějinná situace není úplně nová, neboť jenom úsilí všech vzdělávacích systémů nechat žáky zapomenout, že čtení a psaní

14 — Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Sv. 2. München: C. H. Beck, 1922, s. 100–105.

15 — *Turbo Debugger*. München: Borland International, 1989, s. 14.

16 — „Svět je vše, co je zkrátka tak.“ (Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Přel. Petr Glombíček. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 11.) V Pynchonově románu je nejprve věta uvedena zhuštěná v původním znění, posléze ji Mondaugenův „pochybný známý“ Weissmann přeloží do ustáleného „The world is all that the case is“. Srov. Pynchon, Thomas. *V*. London: Picador, 1981, s. 258. Pozn. red.

jsou námahou, a nikoli dary přírody, má za následek iluzi, že existuje systém přirozených znaků. Jelikož však počítačové kódy z popsaných důvodů takové iluze nepřipouštějí, oddělují daleko zřetelněji než všechny písmenné kultury alfanumerickou elitu od zbytku světa. Kód se tak stává podobnou demarkační linií, jakou vytyčovali v oněch údajně dávno překonaných časech klerikové, když laika jednoduše označovali za analfabeta, byť třeba uměl číst písmo. Dokonce se najednou vrací dávno zapomenutá rozlišení, například rozdíl mezi schopnostmi psaní a čtení. Když ve středověku napsal slavný německý autor rytířských románů onu slavnou větu, že nezná ani jedno písmenko,¹⁷ tento zdánlivý protimluv se velmi jednoduše rozplynul: básník samozřejmě uměl číst, to bylo základním předpokladem jeho činnosti. Na psaní ale potřeboval sekretáře. A velmi podobný rozdíl je vidět u jeho dnešních následovníků, totiž počítačových umělců, z nichž někteří sice umí počítačový kód přečíst, a tudíž i použít, ale jejich sepisování musí přenechat „programátorským nádeníkům“.

Co se stane s těmi, kdo neumějí kód ani přečíst, je v teorii jasnější než v budoucí empirii. Teoreticky to prozrazuje již zavedený jazykový obrat, podle nějž uživatel činí veškeré úkony skrze ovládací prvky počítače „pod“ určitým operačním systémem, jako je Unix nebo Windows. Jinými slovy, počítačový analfabet jako takový se stává subjektem nebo poddaným určité korporace. Podléhá digitálnímu kódu stejně masivně a neprůhledně jako třeba svému kódu genetickému. Obvyklý písmenný alfabetismus před tím také žádným způsobem neochrání. A mocnosti, které iniciovaly vojenský a průmyslový rozvoj Západu, pravděpodobně zavedly povinnou školní docházku a s ní demokraticky rozšířenou schopnost čtení a psaní teprve v onom historickém okamžiku, kdy s vojenskou telegrafií od roku 1794 disponovaly prvním nealfabetickým, digitálním kódem. Už proto nečiní říši mocných čísel nejmenšího problému zůstat neprůhlednou i v době její všudypřítomnosti. Naši informovaní současníci oznamují, že se pry

jako jedna z posledních novinek vyvíjejí i analogové čipy. Už tedy zapoměli nebo nikdy neslyšeli, že všechny integrované obvody byly ve svých počátcích od roku 1957 analogové, než o čtyři roky později v rámci jednoho velkého projektu raketové techniky pro Pentagon začali v Texas Instruments s jejich digitalizací. Dějiny techniky a jejího triumfu vytvářejí zároveň iluzi, že jiné principy než ty, které byly realizovány v digitálních počítačích, by vůbec nebyly životaschopné. Co Norbert Wiener označil jako Shannonovo šílenství, totiž popření analogových postupů, se stalo průmyslovým standardem. Ale právě tento dosud potlačovaný analogový princip, starý jako snad jen šum a chaos, je nyní předmětem zájmu počítačového průmyslu jako všelék na jeho tzv. softwarovou krizi. Počítačovými analfabetům, kteří neumějí kódy číst ani zapisovat, se má pomoci tak, že s binárními číselnými operacemi a nesrozumitelnými řetězci písmen nepřijdou už vůbec do styku. Vnitřnosti stroje samozřejmě nadále zůstanou digitální, protože jinak by vůbec nefungoval, ale jeho uživatelské rozhraní získává stále zřetelněji rysy analogových médií zábavy, jak je známe z posledního století. Pod bojovým pokřikem „multimédia“ se brzy bude skrývat nové vydání¹⁸ mediálního komplexu gramofon–film–psací stroj, s nímž se psací a počítačový stroj jménem počítač bude na své uživatele obracet už jen jako na analfabetické oči a uši.

Shrňme ve stručnosti stadia tohoto vývoje směrem k multimediálnímu systému. V počátcích, kdy pracoval obvykle pro tajné služby, nabízel stroj své výsledky v podobě surových binárních dat. Podobně jako v případě Shannonovy geniální hračky se design a funkce zcela překrývaly. Konrad Zuse a Alan Turing tak byli možná jediní lidé, kteří se museli naučit číst čísla

17 — Eschenbach, Wölfiam von. *Parzival*. Berlin, Leipzig: Karl Lachmann, 1926, s. 115, verš. 27: „ine kann decheinen buochstap“. Česky: „Nevím, co je to litera.“ (Týž. *Parzival*. Přel. Jindřich Pokorný. Praha: AULA, 2000, s. 46.)

18 — Jde zřejmě o narážku na nové vydání (Kittlerovy) knihy *Grammophon Film Typewriter*. Srov. Kittler, Friedrich. Gramofon, film, psací stroj [úvod]. In: Dvořák, Tomáš (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: VVP AVU, 2010, s. 51–67. Pozn. red.

dvojkové soustavy stejně lehce jako čísla naší desítkové soustavy; Turing na to byl také patřičně pyšný.¹⁹ Další počítačová generace naopak rozšířila možnosti, pozoruhodně poprvé také pro ženy, které mohly i nadále hluchoslepému stroji předávat do jisté míry čitelné děrné štítky. Třetí generace pak splývá s epochou televize, a tedy i s obrazovkou, jejíž tzv. příkazový řádek pak mohli vývojáři Unixu jako Brian Kernighan nebo Dennis Ritchie programovat svou slavnou unixovou hatmatilkou. Ještě dnes říká řetězec znaků „`dd if=/dev/rmt0 of=/usr/harry/prog\n`“ operačnímu systému asi toto: „Zkopíruj obsah pásky rmt0 do programového adresáře uživatele Harryho, a přitom, aniž by se proces ukončil při případných chybách čtení, změň znaky sady IBM na znaky standardní sady ASCII a velká písmena na malá.“²⁰ Podobná zaříkadla vyznačující se velkou znakovou ekonomii samozřejmě nemůžeme očekávat od analfabetů, které již deset let obšťastňuje Personal Computer. Když Benoît Mandelbrot v roce 1980 zneužil vetšou obrazovku Tectronix, aby na ní místo jednorozměrného příkazového řádku zobrazil dvourozměrné obrázky nebo fraktály, začala také epocha grafických uživatelských rozhraní. Motivace tohoto designu, který mezitím pokročil k trojrozměrnosti virtuální reality, je nasnadě: čím více rozměrů má samotné uživatelské rozhraní, tím více stavů systému umožňuje zpřístupnit a také řídit. Jestliže dnes jediný čip, třeba takový Intel 80586²¹, integruje tři miliony tranzistorů nebo půl milionu různých zapojení, stává se taková průhlednost naprostou nutností.

Náčrt dějin počítačových rozhraní tedy v průběhu půlstoletí spěšně obrací směr onoho dlouhého pochodu, o němž ve vztahu k užívání znaků člověkem tak rád mluvil Vilém Flusser²²: na začátku stojí čtyřrozměrné kontinuum prostoru a času, jen s tou nevýhodou, že nemohou být zpracovány, přenášeny a ukládány žádné jednotlivosti. Potom, po zavedení kódů, se z tohoto kontinua vymaňují trojrozměrné „špalky“ (*Klötze*), jež je mají prostě nějak označovat: prostřednictvím náhrobku, pyramidy, sochy božstva. Jde tedy o první systém symbolů, s jedinou nevýhodou,

že totiž každý takový špalek svou přítomností vždy něco jiného nutně zakrývá. Podle Flusserovy rekonstrukce měl být právě tento handicap napraven tím, že byly tyto předměty nahrazeny dvourozměrnými obrazy – a tyto obrazy pak lineárními písmy, kdykoli vlny obrazoborectví a reformací rozpoznaly zakrývání vlastní obrazům. A nakonec zase zakrývání, které produkuje také a právě naše knižní kultura písíciích bohů, básníků a myslitelů, ustoupilo znakovému systému bez rozměru, který již ze své definice jakékoli zakrývání vylučuje: číselnému kódu matematiky.

Je možné, že Flusserova rekonstrukce dějin znakových systémů je až příliš elegantní; určitě je však použitelná jako obrácený model vývoje počítačových rozhraní. Neboť při vývoji od nulté k (momentálně) třetí dimenzi, od štosu děrných štítků ke standardní grafické pracovní ploše, zvedá strašidlo zakrývání opět a stále zřetelněji hlavu. Koncentrovaný výpočetní výkon dnešních mikroprocesorů, které vůbec teprve umožnily vznik dynamické grafiky, dává průmyslu v první řadě příležitost skrýt své alfanumerické vědění před zákazníky, kteří se vyznají pouze v alfabetské oblasti. Vzhledem k tomu by počítačovým analfabetům mohlo být souzeno více štěstí, než kolik jim přiřkla teorie.

Například zmíněný čip se třemi miliony tranzistorů obsahuje několik set tisíc takových, které v tzv. Protected Mode nijak nepřispívají k výpočetnímu výkonu, nýbrž mají za úkol právě toto oddělení.²³ Dělicí čára mezi novou elitou a zbytkem světa je tedy fixována jako nedílná součást hardwaru i softwaru. Grafické uživatelské rozhraní pak rozvíjí právě onu přívětivost, která kdysi v temném středověku byla principem obrázkových

19 ——— Hodges, A., *cit.* 7 / *op. cit.*, s. 399.

20 ——— Drees, Horst. *Unix. Ein umfassendes Kompendium für Anwender und Systemspezialisten*. Haar bei München: Markt-und-Technik-Verlag, 1988, s. 330.

21 ——— Uveden v roce 1993. Pozn. překl.

22 ——— Srov. Flusser, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 12–13. Pozn. red.

23 ——— Srov. Kittler, Friedrich. Protected Mode. In: Týž. *Draculas Vermächtnis*. Leipzig: Reclam, 1993.

biblí pro chudé. Právě proto, aby se monopol nad schopnostmi čtení a zápisu kódu udržel na straně výrobce, přesouvá uživatel pomocí svého myšáka Mickeyho²⁴ deset ikon do stejné ikonického odpadkového koše, místo aby prostřednictvím jediného, ovšem alfabetského, unixového příkazu smazal dotyčných deset souborů. Že jde o plýtvání časem, uznává i autoritativní příručka o programování grafiky.²⁵ A nejen to, tato příručka dospívá k názoru stejnou měrou pozoruhodnému i paradoxnímu, že „některé aplikace, například programovací prostředí, se svou podstatou k přímé [totiž grafické] manipulaci nehodí“.²⁶ Jinými slovy: všude, kde aplikace zahlučuje propast mezi uživatelem a programováním systému – neboť jako aplikace zvaná programování prostě a jednoduše činí to, k čemu byly počítače konstruovány –, padá s grafickými pracovními plochami i umělá bariéra mezi výrobcem a uživatelem. Stroj, který má podle Turingovy definice umět imitovat jakékoli jiné stroje, se totiž nemůže dostat do žádného nezměnitelného stavu. A tak vlastně zpochybňuje i koncept duševního vlastnictví, na němž počítačový průmysl lpí sveřepěji než všichni spisovatelé, kteří jej vlastně počínají Fichtem a Goethem vymysleli.

Technicky pěstovaný a fixovaný počítačový analfabetismus je zajisté i finančně výhodný. Lidé, kteří neumějí číst ani psát, se těžko mohou stát hackery. Je ale ve hvězdách, zda se tento elektronický protekcionismus, prosakující postupně z USA do Bruselu, skutečně vyplatí. Když prezident Bush pozval padesát guvernérů všech padesáti států unie do místa akademické, tj. s kulturou písma spojené idyly v Charlottesville ve Virginii, aby s nimi diskutoval o krizi amerického vzdělávacího systému, stěžovali si politikové na nový analfabetismus, kdy i absolvent High School není schopen k vlastnímu šeku připojit vlastní podpis. Počítačový průmysl si stěžoval na něco zcela jiného: analfabetismus rozmáhající se nikoli v říši dvaceti šesti písmen, nýbrž na širém poli mezi binárními kódy a programovacími jazyky, vývojovými diagramy a algebrou.

Lidé – tedy to, co se dříve označovalo jako „člověk“ – nejsou myslitelní bez svého strojového parku. Když Henry Ford prvního dne první světové války zavedl systém práce na běžícím pásu a zároveň model T, typický kvalifikovaný pracovník v mnoha oblastech vymřel. Fordovi přitom výslovně nešlo o zvýšení tempa výroby automobilů, nýbrž o možnost zaměstnat dělníky, kteří by vystačili jen se čtyřiceti osmi hodinami školení. Dnes naopak v mnoha odvětvích vymírá moderní fordovský dělník, protože zavádění počítačů, viditelné ve vědě nebo kancelářské práci, se nevyhýbá ani ostatním strojům. Computer Aided Manufacturing, průmyslový výrobní postup vyvinutý pod vedením General Motors, se bez počítačových alfabetů neobejde. Také roboty musí nakonec někdo naprogramovat, a to se netýká jen vedení společností, nýbrž i výrobních hal. Proto tedy americký průmysl přichází s novými požadavky na profil uchazečů o práci, proto volají po čtenářích vývojových diagramů a programátorech zběhlých v basicu – tváří v tvář skutečnosti, že požadovaný profil uchazečů se rok od roku znatelněji vzdaluje profilu absolventů škol. Jak známo, v USA se tyto nůžky rozevírají nejvíce na sociální periferii, někde mezi High School a slumem. V Německu se drží spíše na hřebenech písemné kultury. Kdo cituje s Heinerem Müllerem Turingovu větu, že počítače nepochybně převzmou moc, pak ovšem pokračuje s tím, že bychom jim to neměli ulehčovat²⁷, ten je mezi německými spisovateli prakticky osamocen. Fundamentální závislost Evropy na písmenných abecedách stále ještě vede básníky a myslitele k tomu, že jiným kódům ani nekladou odpor, ba raději je ani nezačnou ignorovat. V nejlepším případě se na jednu stranu staví jazyk a na stranu druhou

24 ——— Skutečnost, že označení „myš“ pochází od „Mickey Mouse“, dokládá její měrná jednotka Mickey.

25 ——— Srov. Foley, James; et al. *Computer Graphics – Principles and practice*. Reading: Addison-Wesley Professional, 1990, s. 398.

26 ——— *Tamtéž*. Přeloženo dle něm. předlohy. Pozn. překl.

27 ——— Srov. Müller, Heiner; Weimann, Robert. Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch. In: Weimann, Robert; Gumbrecht, Hans-Ulrich (eds.). *Postglobale Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, s. 188.

technika a rozlišuje se mezi komunikativním a instrumentálním jednáním, jako by právě evropská díla nepřinášela důkaz, že neexistuje komunikace bez sdělovací techniky. Počítačový analfabetismus, tento stesk po nikdy nespátřeném domově, tedy rozkvétá. Ve své krásné naivitě doplňuje a završuje prodejní taktiku jedné softwarové dílny, která s vidinou dalších miliard dolarů zkrášlila svůj nedokonalý operační systém grafickým pracovním prostředím pro analfabety. Věta, kterou zdejší intelektuálové o svých domácích počítačích vyslovují nejčastěji, se pak jeví jako důsledná reflexe: „Používám ho, ale jen jako lepší psací stroj.“ Stejně se kdysi, bezprostředně po Gutenbergově vynálezu knihtisku s pohyblivými písmeny, zachovali mnichové z jednoho kláštera ve Freisingu. Svě rukopisy dosud museli opisovat staletí po staletí, kus po kusu. Hned jak se podařilo pořídit první tisk klášterního misálu, rozhodl se klášter každý ze čtyř set exemplářů jednotlivě zkontrolovat, zda se v něm nenacházejí chyby vzniklé při přepisu.²⁸ Otevřít knihu, zavřít knihu, otevřít knihu, zavřít knihu: úplně jako v případě Shannonovy hračky.

Shannonova hračka ale na rozdíl od všech strojů minulosti měla tu zvláštní vlastnost, že uměla do světa vyslat potomstvo, které bylo chytřejší než jeho tvůrci. Padesát let elektroniky prakticky předvedlo tuto teoreticky již dávno dokázanou větu: už jen počítače jsou schopné zkonstruovat rychlejší a lepší počítače. Ani psací stroje pro spisovatele, ani multimediální hračky pro analfabety tedy nevyčerpávají možnosti dnešní techniky. Dlouhá cesta od binárních čísel přes děrné štítky a příkazové řádky až ke grafickým uživatelským prostředím spíše poukazuje na jeden podstatný trend. K popisu strojů s dvěma stavy zapojení, jako byla Shannonova hračka, se také jako jediná metoda hodilo jeho algebraické šílenství. Stroje s miliony možnostmi zapojení se naopak pokouší simulovat za pomoci algebraických nebo diskrétních prostředků jejich pravý opak: analogové procesy, diferenciální rovnice, reálná čísla. Jejich rozhraní tedy nejsou otevřená prostě a pouze uživatelům, nýbrž stejnou měrou také

oné říši náhody, která se dříve nazývala přírodou. Svědčí o tom všechny senzory a efektory, jež se po váhavé cestě vojenskou technikou a průmyslem nastěhovaly také do osobních počítačů. Se zapojením analogových rozhraní ovšem odpadá omezení, které počítačům dovoľovalo v jejich prostředí narazit vždy jen na sekretářky, hory spisů a vůbec celou tu administrativu, kterou International Business Machines Corporation darovala 20. století. Od nynějška se budou setkávat spíše s analfabety, kteří zastihují všechny své předchůdce. „Dum deus calculat, fit mundus,“ ohlašoval Leibniz, který také před třemi sty lety napsal první binární kód: „Svět vzniká, když Bůh počítá.“ Touto vírou v matematické zákony, a tedy i v alfanumerický kód, kterému by celá příroda podléhala, neotřásl ani ateista Alan Turing. Jeho teorie univerzálního diskrétního stroje, který by všechny ostatní stroje uměl imitovat, naopak ve své nejsilnější, tedy fyzikální podobě říká, že sama příroda musí být Turingovým strojem. Až v poslední době zpochybňují právě tuto hypotézu teorie chaosu a teorie složitosti.²⁹ Když z mraků prší nebo když vznikají vlny, není v jejich molekulách přítomen patrně žádný digitální počítač, který by počítaje vytvářel dnešní a zítřejší počasí. Zákonitosti rovnic, díky nimž je počasí pro určité výseky budoucnosti náhle předpověditelné, vlastně spíše popisují analfabeta. Právě proto existuje to, co se dříve označovalo jako krásné a jako vznešené. Není-li však Turingův stroj univerzální, pak vyvstává otázka hranic jeho funkčnosti. Již máme k dispozici první kroky matematického důkazu, že razantní zvyšování množství tranzistorů na ploše čipu, které bylo v posledních dvou dekadách chápáno jako všelék, zásadně není schopno se vyrovnat složitosti vzájemně propojených přírodních fenoménů. Digitální přístup sám vytyčuje hranice, jež by takto neplatily pro analogové počítače s prozatím

28 — Srov. Giesecke, Michael. *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, s. 415.

29 — Srov. Herken, Rolf (ed.). *The Universal Turing Machine*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

zcela hypotetickou architekturou. Možná tedy počítačový alfabetismus není koncem dějin, jak rádi vyhlašují mediální proroci, ale je jenom jednou z etap ve vyčíslování toho, co se v turingovském pohledu jeví jako nevyčíslitelné.

Překlad Štěpán Zbytovský

Přeloženo z: Kittler, Friedrich. Computeralphabetismus.
In: Kittler, Friedrich; Matejowski, Dirk (eds.). *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt am Main: Campus, 1996, s. 237–251. [1. vydání: *Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft*, 1994, roč. 49, s. 245–258.]

©Susanne Holl

Doslov——Friedrich
Kittler a média psaní

Německý filozof médií a teoretik Friedrich Kittler (1943–2011) již patrně nezíská stejný status akademické, natožpak popkulturní celebrity, jakým se svého času mohl honosit Marshall McLuhan, ale zkusme jej na úvod charakterizovat srovnáním s tímto kanadským „veleknězem pop kultury a metafyzikem médií“³⁰. Nápadná podobnost totiž leží v literárněvědním a obecně humanistickém vzdělání obou z nich. McLuhanova cesta k okřídleným postulátům o „médiu jako poselství“ se započala už jeho disertací, v níž zkoumal zejména přesvědčovací modus klasického středověkého *trivium* (tedy gramatických, logických a rétorických nauk). Proto je možné charakterizovat McLuhanovo vidění médií jako soustředěné na tři aspekty: na účinek (povětšinou přesvědčovací) – forma předchází obsah, způsob sdělování určuje sdělení samotné; na komunikaci – společnost zasíťovanou možností okamžité komunikace vidí jako *globální vesnici*; a na centrální roli člověka jakožto iniciátora veškeré mediace – média jsou jeho *extenzí*.

Kittler naproti tomu přiznává technice větší autonomii a vliv. Sdílí s raným McLuhanem zájem o knihtisk, psaní a literaturu vůbec, všímá si však odlišných věcí (kupříkladu důležitější než knihtisk se mu zdá dřívější přechod od svitků ke kodexům, umožňujícím nelineární čtení a zejména listování). Podstatnější je pro tuto chvíli nicméně skutečnost, že ačkoliv i u něj můžeme vidět raný zájem primárně o literaturu, nikdy se od tohoto přinejmenším v akademickém slova smyslu tradičnějšího prostředí nevzdálil, ba naopak se dlouhodobě pokoušel výtobytky a závěry svého mediálně-teoretického období aplikovat i na literární a obecně humanitní vědy. Často zmiňovaný je v tomto ohledu titul poststrukturalistického sborníku, který Kittler editoval a nazval *Vyhánění ducha z humanitních věd*³¹. Někteří kritici mu na základě toho připisují negativistickou a nehumánní tvář, je to však nehumánnost podobného typu, jakou známe z Michela Foucaulta a dalších (srov. doslovy k textům Foucaulta a Harawayové na s. 495 a 641 tohoto sborníku) – chce odčarovat iluzi výjimečnosti a primátu „lidského subjektu“. Jestliže z věd vyhání ducha, nahrazuje ho médii, která

v jeho pojetí člověka předchází, člověk se do nich rodí. V posledním desetiletí se Kittler od mediální teorie vzdaloval směrem k tématu kulturních technik, opouštěl digitální a elektronická média a jal se zkoumat komplexní vztahy notace a reprezentace napříč kulturními dějinami.³² Tyto tři fáze Kittlerova díla – literárně-mediální, elektronicko-digitální a „kulturtechnická“ – však koexistují téměř bez ustání, co se mění, je především konkrétní důraz a šíře časového období, kterému se Kittler věnuje (s tím, že tato šíře narůstá). První klíčová kniha – Kittlerova habilitační práce – zdá se alespoň svým titulem určité období zájmu implikovat.

V *Systémech zápisu 1800–1900* (1985) se Kittler, vyzbrojen klasickou a germanistickou průpravou i svým zájmem o techniku, věnuje tomu, co se vlastně v průběhu 19. století stalo s člověkem, respektive se způsoby, jakými se o světě vyjadřuje a jak mu rozumí. Pro svou analýzu využívá některé z metod francouzského poststrukturalismu (zejména Michela Foucaulta a Jacquesa Lacana), které dále rozvíjí, což se ostatně snaží naznačit i anglický překlad mnohem méně jednoznačného *Aufschreibesysteme* jako *Discourse Networks*. Termínem *Aufschreibesysteme* má Kittler na mysli „sítě technik a institucí, umožňující dané kultuře získávání, ukládání a správu dat pro ni relevantních“³³. Zprvu se Kittler velmi podrobně věnuje různým způsobům psaní, respektive tomu, jak se médium psaného textu zrcadlí v nejen literární kultuře. Někdy s příchodem fonografu v polovině 19. století přestává ale podle Kittlera kulturní komunikaci dominovat písmo, které ve své časové linearitě, zřetězenosti a znakové funkci bylo vždy symbolického řádu. Kittler zde

30 ——— Jak McLuhana v roce 1969 charakterizoval časopis *Playboy*. Srov. McLuhan, Marshall. *Playboy Interview*. In: McLuhan, Eric; Zingrone, Frank (eds.) *Essential McLuhan*. New York: Basic Books, 1995, s. 233–269.

31 ——— Doslova „vyhnání ducha z věd o duchu“. Kittler, Friedrich (ed.) *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1980.

32 ——— Srov. zejména jeho nedokončenou sérii *Musik und Mathematik*.

33 ——— Kittler, Friedrich Adolf. *Aufschreibesysteme*. München: Wilhelm Fink, 2003, s. 501. Cit. dle Zbytovský, Štěpán. Friedrich Adolf Kittler: Systémy zápisu 1800/1900. In: Macura, Vladimír; Jedličková, Alice (eds.) *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012, s. 405–412.

odkazuje k Lacanově symbolickému řádu jakožto odlišnému od řádu imaginárního či reálného – symbolický řád je jazykový, strukturální. Z „abecedního monopolu“ vysvobodila možnosti vyjadřování až nová technická média, která byla poprvé schopna zachytit čas a vše, co na úroveň symbolického nelze zredukovat. Tedy právě i (opět lacanovsky) to *reálné* – lidský hlas, pohyb, přírodu, jak to technická média ve svých počátcích s oblibou dokládala. Na *Systémy zápisu* téměř plynule navazuje pro nás asi nejzásadnější Kittlerova monografie – *Gramofon, film a psací stroj*, v níž blížeji artikuluje výše zmíněné a věnuje dílčí pozornost každému ze tří technických vynálezů. Ve filmu vidí Kittler nejradikálnější vzpuru proti dosavadní kontinuitě: ačkoli je fotochemický film dnešními slovy analogický (spojitý, v opaku k digitálnímu), zavádí svou mechanicitou do vidění světa přerývanost, skoky a vzorkování času, stojí na „cívkách, nůžkách a lepidle“. I proto mu, na rozdíl od tradičního pohledu na dějiny techniky, věnuje více prostoru než fotografii. Kittler rovněž připomíná později s oblibou tradovanou souvislost filmové kamery s dějinami automatických zbraní („transport obrazů pouze odráží transport nábojnic“³⁴). Téma války Kittlerovy dějiny moderních médií plynule doprovází, ale že studii o psacím stroji, a tedy i celou knihu zakončí několikastránkovým popisem atomového útoku na Hirošimu dopředu neavizuje – jeho vize dehumanizovaného světa techniky ústí ve skepsi hraničící s podivnou fascinací. V tomto ohledu má blízko např. k podobně zaměřeným textům francouzského filozofa médií Paula Virilia.³⁵ Nahradil-li komplex technických médií dominantní techniku psaní, končí tato média nakonec sama v textu: „Když se film zvaný Dějiny přetočí zpátky, promění se v nekonečnou smyčku. To, co zanedlouho uvázne v monopolu bitů a optických kabelů, započalo monopolem písma.“³⁶

Kittlerovy práce se mohou ve srovnání s jeho generačními soupeřnými, habermasovsky orientovanými západoněmeckými osmašedesátníky jevit jako apolitické, potažmo konzervativní.

Ačkoli celé jeho dílo na konečné vypořádání stále čeká, lze v něm nalézt výrazné stopy odporu k nějakému zařazení, přinejmenším v rámci tzv. pravolevého spektra. Kritizovat jej za apolitičnost se ale zdá nespravedlivé ve světle jeho odporu k systematické analfabetizaci, volání po emancipaci „uživatelů“, advokacii volného a svobodného softwaru či upozorňování na souhru bezpečnostních, mocenských a vojenských zájmů v pozadí vývoje a šíření techniky.

Esej vybraná do tohoto sborníku se v kondenzované podobě dotýká mnohých z předestřených témat, jsou z ní patrné Kittlerovy inspirační vzory i šíře jeho zájmu. Svědčí rovněž o překotném, sarkastickém a aforistickém stylu, který jeho texty spojuje, o vzletném přístupu ke klasikům, kultuře i pop kultuře. Práce s paradoxy, nezávazným spojováním a rozpojováním témat i zdrojů se může jevit jako neakademická, nejednou opravdu zakrývá význam a až potutelně znesnadňuje čtení, zvláště při přejímání některých z teoretických konceptů (zejména těch lacanovských, které jsou již samy vyhlášené pro svou neproniknutelnost). Na druhou stranu dělá kombinace detailního výzkumu a přerývanosti – nejen, co se týče chápání dějin, ale samotného stylu, jakým se o nich referuje – z Kittlera jednoho z věrných dědiců Foucaultovy archeologické metody (ačkoli se označení za archeologa médií Kittler sám bránil, bezesporu patří do genealogie této inspirativní školy). Kittler ostatně Foucaulta následuje i v tom, že velkou část svého zájmu obrací tam, kde většina Foucaultových historií pomalu končí, tedy do poloviny 19. století, a zároveň rozvádí jeho diskurzivní analýzu na všechna média včetně samotného písma.

34 ——— Kittler, Friedrich A. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, s. 190.

35 ——— Např. Virilio, Paul. *Informačká bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004. Týž. *Válka a film*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.

36 ——— Kittler, F. A., *cit.* 34 / *op. cit.*, s. 51–67. Podobný pohled na zasmyčované dějiny můžeme najít u Thomase Elsaessera, který jej používá k vykreslení paralel mezi ranou kinematografií a dnešní multimedialitou. Srov. Elsaesser, Thomas. *Historie rané kinematografie a multimédia*. In: Szczepanik, Petr (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 113–132.

Specifické kvality Kittlerova psaní lidsky čitelných textů doceníme snad o to víc, pokud si uvědomíme, že stejně plynule – avšak co do stylu diametrálně jinak – se Kittler vyjadřoval při komunikaci se stroji (na Humboldtově univerzitě každý rok přednášel jak dějiny médií a technologií, tak o programování v UNIX). Lze samozřejmě vést spory o to, jestli Kittlerovy hluboké technické znalosti dělají jeho studium technických a elektronických médií jakkoliv opravdovější. Jeho apel na skutečnou, a pokud ne celospolečenskou, tak alespoň v akademickém prostředí pěstovanou počítačovou a mediální gramotnost však přesahuje jeho pojetí humanitních věd jako studia kódů a jejich přenosů – je to apel na snahu rozumět světu, ve kterém žijeme, na odmítnutí uživatelských a spotřebitelským rolí, které nám naše závislost na technologiích připisuje. Kinematografickou douškou budiž v tomto ohledu prostá výzva k odvrácení pozornosti od mihotajících se stínů na filmovém plátně a obeznámení se s jejich zdroji.

-ms-

Doporučená četba:

- — Benjamin, Walter. Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Sestavila Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.
- — Flusser, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002.
- — Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology*. Cambridge: Polity, 2012.
- — Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

Miroslav Petříček
——— Doslov: Úvod
do společenských věd

Ještě dřív, než se začneme věnovat něčemu takovému, jako je „úvod do společenských věd“, je zjevně namístě předběžné zamyšlení. Takové, které má formu otázky: Proč vlastně takové úvodní zamyšlení a proč v souvislosti s filmem a audiovizí? Jistě, má poskytnout, jak se velmi často říká, „obecný rozhled“, ale odhlédneme-li od pedagogické posedlosti, která vymyslela taková spojení slov, jako je „všeobecný rozhled“, „obecná orientace“ či „základní znalosti“, trvá stále otázka, co všechno by velmi neurčitý požadavek „všeobecného rozhledu“ mohl ještě znamenat. Pokud se posuneme od trivialit k něčemu rozumnějšímu, může mít snaha o získání „rozhledu“ přece jen své dobré oprávnění: *rozhled* je *výhled* za určitý horizont, který nás omezuje.

Jenže právě takovým *omezujícím* horizontem se mohou stát i hranice oboru, v němž se pohybujeme: tyto hranice sice tvoří jeho definici, a tedy by bez nich žádný obor ani neexistoval, ale současně jej nějak limitují, něčemu brání – brání právě výhledu a rozhledu. A když se rozhlédneme, okamžitě vidíme: neexistuje obor, který by se na svých okrajích nedotýkal jiných; jinak řečeno, *neexistuje obor, jenž by na svých hranicích nekomunikoval s jinými obory.*

Mimochodem řečeno: právě film a obecně audiovizuální tvorba jsou výmluvným příkladem takové komunikace, dokládají, jak obtížné je mluvit o nich, aniž přitom přesahujeme hranice, jimiž jsou definovány. Odlišujeme například hraný a dokumentární film, ale je skutečně možné obojí od sebe jasně oddělit, aby hraný film nekomunikoval s filmem dokumentárním? A dokážeme rozlišit filmovou fikci od filmové non-fikce (a tedy přesně ukázat, v čem dokumentární film není „fiktivní“)? A uvažujeme-li přesto o dokumentárním filmu jako žánru, můžeme o něm mluvit, aniž bychom nechali stranou jednu sociologii, jindy historii a jindy třeba psychologii? V těchto otázkách je možné pokračovat: Je pro nás, pro diváky, hraný film srozumitelný bez toho, čemu nás naučila zkušenost s literaturou? A v jakém smyslu je hraný film (který zjevně není totéž, co kamerou zachycené divadelní představení),

jehož dominantou jsou obrazy, vyprávěním, jehož modelem jsou texty? A sám obor, pojmenovaný jako „audiovize“: Je to obor, který se zabývá určitým technickým „médiem“ plus produkcí, která v tomto médiu vzniká, anebo je označení „audiovize“ zkratkou nějakého jiného modelu společnosti, ať už jí říkáme postindustriální, anebo postgutenbergovská, model společnosti, která střídá tu, jejíž struktura byla svázána se strukturou „textů“ a v nich zakotveného způsobu rozumní světa?

To vše jsou otázky bez odpovědí – a přesto již samy tyto otázky ukazují něco důležitého: všechny prozrazují snahu *vyhlédnout a rozhlédnout se*. A tedy ukazují rovněž něco podstatného: pokud se v „teoretických oborech“ odehrává něco skutečně zajímavého, pak k tomu většinou dochází nikoli uvnitř těchto oborů samých, nýbrž spíše na jejich neurčitých okrajích, tedy právě tam, kde různé obory nerozlišitelně přecházejí do sebe navzájem; v této nerozlišitelnosti ztrácejí své jistoty, a proto je třeba hledat a namáhat se: ztrácíme zde sice oporu v jasných definicích, jimiž každý obor oplývá, ale současně s tím se také uvolňujeme z jeho sevření; na okrajích jsme méně omezeni daným oborem než v samém jeho středu.

Smysl „úvodu do společenských věd“ bychom tedy měli chápat tak, že jeho cílem by měla být právě tato *mezidisciplinární komunikace*.

Klademe-li například otázku, zda existuje něco takového jako „poetika filmu“, „speciální narativita filmu“, anebo mají-li audiovizuální díla nějakou zvláštní strukturu, kterou se odlišují od jiných, potom již sama formulace těchto otázek naznačuje, že kompetenci pro jejich zodpovídání nemá žádný obor sám o sobě: literární věda sice pracuje s pojmem „poetika“ (i když tento pojem vznikl už u Aristotela a v jiném kontextu, neboť tehdy ještě neexistovala ani literární věda, ani estetika), ale poetika filmu je zjevně něco odlišného. Jinak řečeno: určitý obor přejímá pojem od jiného oboru a tento pojem se v jeho poli nutně proměňuje – a v této proměněné podobě se pak dokonce může vracet nazpět jako cosi „nového“.

Mezioborová komunikace je tento proces neustálého proměňování a přeměňování pojmů, principů, perspektiv. Je to proces překládání jazyků, jimiž se obory vyjadřují a do nichž jsou také uvězněny; právě proto v tomto pohybu překládání (v němž se jazyky transformují jeden druhým) čili proměňující komunikace mohou vycházet najevo nejrůznější „předsudky“, které se v hranicích určitého oboru mohly až dosud zdát zcela nespornými a nezpochybnitelnými jistotami.

Právě proto nemá smysl podávat v rámci nějakého všeobecného přehledového úvodu do humanitních nauk cosi jako zkrácený obsah příslušné disciplíny. Již proto ne, že smysl společenských nauk spočívá především v neustálém překonávání jejich uzavřenosti; jsou to totiž obory, které se rozvíjejí nikoli shromažďováním, akumulací nových a nových poznatků, nýbrž *setrvalou revizí svých základů*. Kuhnova kniha o „struktuře vědeckých revolucí“ je ovšem svědectvím o tom, že v určité míře platí dnes cosi podobného i ve vědách zvaných exaktní, tedy v přírodovědě.

To vše však kromě jiného znamená, že společenské vědy jsou vědami a ještě i něčím jiným: není možné – abych uvedl jejich nejnápadnější a současně nejproblematictější charakteristiku – věnovat se jim bez určité dávky „imaginace“. Pojmy, s nimiž nakonec každá dobře definovaná věda pracuje, jsou velmi abstraktní, a proto jsou i přesné – ve smyslu vědecké exaktnosti (to znamená maximální jednoznačnosti v rámci daného oboru); avšak pojmy by nevznikly, kdyby při jejich vzniku nehrála svou roli představivost: pojmy „idea“ či „příroda“ (fysis), které vznikly ve starém Řecku, jsou toho zřejmým příkladem („idea“ je cosi, co vidíme ve smyslu nahlížení, aniž bychom mohli kdy ideu spatřit tělesnými očima; příroda jakožto fysis je proces vznikání a zanikání, růstu a proměňování, který máme před očima všude kolem sebe); a třeba tak frekventované „moderní“ pojmy, jako jsou „struktura“, „systém“ či „text“, mají svým základem naprosto běžné smyslově vnímatelné představy: určitý útvar sešikovaného vojska, stavební konstrukce, tkaní tkaniva. To jsou nejen ilustrace předchozího tvrzení, to je

zároveň důležitý bod, který se týká právě již zmíněné „mezioborové komunikace“. A proto se u něj ještě na okamžik zastavím.

Poznávání, vědění v nejširším slova smyslu zdá se (právě to je ovšem ona zřejmost, která patří k „uzavřenosti“ určitého oboru) cosi jako stále větší „věrnost faktům“: zkoumající se snaží co možná nejbezprostřednějším způsobem uchopit to, co zkoumá, a to – ještě dříve, než se pustí do konstrukce teoretického výkladu – co možná nejpresnějším popisem zkoumaného. Jenže co vlastně znamená „výstižný popis“, popis, který je tak věrný, že ukazuje věc, o které mluví, aniž bychom ji museli mít před očima; čteme-li takový popis, nejen nám věc jakoby okamžitě vyvstane před očima, ale vidíme i to, čeho jsme si předtím nevšimli, ač věc sama není zcela neznámá? Popis, který je, jak se také jinak říká, „adekvátní“, tj. jakoby přiléhá k věci samé, a proto je pravdivý? Zkoumáme-li takový popis, nezřídka si všimneme, že právě popis, který pokládáme za výstižný, se tu a tam uchyluje k tomu, co poetika nazývá „figury řeči“, tj. k „obraznému“, a nikoli doslovnému způsobu vyjadřování. Bývá to někdy pramen sporů: mnozí si myslí, že výstižný popis může být jen takový, z něhož je všechna nepřímost eliminována, a tedy zaujímají velmi podezřavý vztah k takovým „figurám“ (metafora, metonymie, přirovnání atd.), ale jakkoli se takový argument zdá nasnadě, naše zkušenost se mu spontánně vzpírá. A tento náš odpor k takovému purismu má své důvody: jestliže se „obrazným“, tedy nepřímým způsobem označování, *odchylujeme* od doslovnosti, pak toto odchýlení není libovolné, je to spíše *odchýlení směrem k nějakému jinému významu*, pojmu či myšlence, odchýlení, které je nutné právě proto, že doslovný popis není adekvátní. Odchýlení je překročením určitého významového pole, je to *vyhlížení* za hranice významu, které je nutné k tomu, abychom mluvili přesně, a současně je podmínkou toho, abychom věděli více, než víme. Jedním (tím, k čemu odchylka míří) vysvětlujeme druhé (to, od čeho se „figurou řeči“, nepřímým způsobem označování odchylujeme). Je to v malém právě onen pohyb, který je vlastní každé „mezioborové komunikaci“.

Cítíme, že určitá odchylka je nutná, jsme donuceni přetvářet vlastní jazyk. Jsme donuceni, ale to proto, že jsme se svobodně vystavili situaci, která nás k takové proměně nutí. Pohyb na okraje oborů je takové vystavování se nutnosti, která nás donutí opustit určité hranice – anebo alespoň vyhlédnout za ně, abychom získali širší rozhled.

Žijeme s technologiemi, s jejich produkty, s technickými objekty, s lokomotivami a počítači, což stále modifikuje svět, v němž žijeme, který tedy – jak si právě proto uvědomujeme – není žádná danost: takzvaná příroda je propletena s lidským konáním, s lidskými dějinami, které samozřejmě nezahrnují jen politické události, nýbrž i technologickou evoluci, přetvářející přírodu, stejně jako uměleckou tvorbu či myšlení, modifikující vztah ke světu a chápání světa. Východiskem každého uvažování o současném světě musí být tato „komplexnost“, tj. provázanost vztahů, vzájemná podmíněnost nejrůznějších oblastí, jejich vzájemná závislost na sobě, podmíněnost jednoho druhým. Což je do jisté míry nová situace, vyvolává paradoxy, vedoucí k procesům de-kontextualizace a re-kontextualizace. Příklad asi nejnápadnější: Nemůžeme nikdy začít od začátku, do složitého systému vztahů vstupujeme vždy zprostředka, ocitáme se v něm – jednou odtud, jindy odjinud, a patrně se tím vždy trochu mění i náš pohled, jemuž se tato složitost ukazuje. To je ovšem jen jiný způsob, jak vyjádřit to, co již dlouho zná exaktní věda, totiž, že pozorovaný objekt nelze izolovat od pozorovatele. Například systémová teorie Niklase Luhmanna, která vychází právě z této situace, velmi přesně charakterizuje náš svět jako složitý či „komplexní“ systém, a proto tvrdí:

„Obecná životní situace člověka je charakterizována nesmírně komplexním a nahodilým světem. Svět je složitý v tom smyslu, že zahrnuje více možností jednání a prožívání, než kolik je jich kdy možné aktualizovat. Je kontingentní v tom smyslu, že tyto možnosti se v něm rýsují jako cosi, co by mohlo být i jinak anebo se stát jiným. Nejdůležitějším nástrojem, jak do tohoto světa

může člověk vnést nějaký řád, je smysl a komunikace, v níž se lidé navzájem dorozumívají o tom, že mají na mysli a budou mít na mysli totéž. Skrze strukturovanou řeč nabývá komunikace takového stupně účinnosti, že dává člověku schopnost v tomto světě přežívat a provádět v něm své volby. Vedle jazykové komunikace však existují i jiné jako nástroje interpretace mluveného slova a jako samostatné sdělování smyslu, (...) tedy neverbální způsoby komunikace.¹

To tedy znamená, že řekneme-li slovo „systém“, říkáme vlastně dvojí: systém a jeho okolí, protože žádný systém nemůže existovat bez svého okolí, které však vzniká tak, že operace určitého systému vymezují hranice, odlišující tento systém od toho, co k němu jako jeho okolí již nepřísluší, tedy hranice, za nimiž již tento systém „neoperuje“: živá bytost závislá na přísunu energie ze svého prostředí či okolí, avšak energii samu svým životem nevytváří (vytváří ovšem složité systémy, s nimiž v komunikaci a které prostředkují tento přísun energie – nicméně člověk není totéž, co jeho zahrada, a ta je modifikovanou přírodou, v níž vládou přírodní zákony, nikoli zákonitosti regulující život). Logicky vzato: nelze mluvit o „systému“, není-li vymezen proti něčemu, čím není, systém znamená autonomii, v níž platí podmínky vlastní tomuto systému, jiné než podmínky platné v jeho okolí či prostředí.

Avšak hranice, která odděluje autonomní systém od jeho okolí, tento systém neizoluje – systém funguje jen tehdy, jsou-li v jeho okolí splněny předpoklady pro jeho fungování (živá bytost určitého typu potřebuje prostředí s určitými specifickými vlastnostmi). Událost v prostředí zasahuje do systému.

Dále je ale zřejmé: prostředí není něco, co by existovalo o sobě – je to vždy prostředí/okolí určitého/nějakého systému, pro který je (jeho) vnějškem (všechno to, co není tento systém, to, co zbývá), a jako takové je prostředí vymezeno vzhledem k systému: systém je systém jasných hranic, zatímco prostředím/okolím je

1 ——— Luhmann, Niklas. *Liebe: Eine Übung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, s. 12.

obklopen ze všech stran jako horizonty, protože se neustále vzdalují (čím více je systém složitější, tím dále jsou horizonty jeho okolí: naším „prostředím“ je kosmos, rychlost světla, cesta průzkumného vozidla Curiosity na Mars, objevení obyvatelných planet desítek či stovek světelných let vzdálených atd.). Avšak – a to souvisí s růstem složitosti systému samého – okolí/prostředí se jeví jako okolí systémů (společnost jako systém vzhledem k ekonomickým procesům, změnám klimatu, kulturním antagonismům atd.).

To vše určuje vztah systému k jeho okolí/prostředí – má-li „rozumět“, pak provádí masivní redukce (okolí je cosi jako „paušální“ označení všeho toho, co není systém), systém reaguje složitěji a diferencovaněji na své vlastní události než na události v prostředí/okolí. Ale právě to je vlastní problém.

Chybí ještě jeden velmi důležitý „ohled“.

Rámcem každého uvažování o systému a jeho okolí je pojem *smyslu* (intuitivně: smysl je cosi „systematického“, protože v čistém chaosu nelze hledat smysl).

Zde definice systémové teorie: smysl je simultánní přítomnost aktuálního a možného.

Chce se tím říci: cosi má smysl, to znamená vystupuje proti horizontu dalších možností (smyslu); každá aktualizace (konkretizace) „potencializuje“ další možnosti (daného smyslu). Dává-li něco smysl, pak vždy spolu s reálným nastupuje možné, spolu s aktuálním potenciální; prožívám-li cosi jako smysl, tj. aktualizuji-li jej (konkretizuji, rozumím), pak tento smysl současně odkazuje k dalším možnostem, jež aktualizovány nebyly, ač být aktualizovány mohly – odkazuje k nim, jsou s ním.

Proč taková definice? Protože takto, to jest v dimenzi smyslu, může komunikace navazovat na komunikaci, myšlenka na myšlenku; vždy se otevírá cosi jako „přebytek“ možností další komunikace/dalšího myšlení. Je-li tu smysl, pak všechno dává smysl (i negace smyslu). Lze říci: systém vnímá sebe sama skrze smysl právě jako systém. A současně smysl garantuje otevřenost i souvislost (přebytek možností dalšího rozvíjení smyslu). Přitom

ale aktuální smysl nějak umožňuje *kontrolu* nad tím vším, co ve smyslu nad-bývá; možnosti, které daný smysl nabízí, můžeme aktualizovat jen selektivně; přitom se ovšem nevztahujeme pouze k aktualizovanému. Jinak řečeno: ve smyslu je jakoby zde celá složitost světa. Neboť smysl redukuje a současně uchovává komplexnost.

Možná tedy smyslem smyslu není být smyslem *něčeho* (po způsobu významu: význam této věci spočívá v tom a tom), nýbrž být smyslem *pro* (po způsobu oka, ucha, hmatu, čichu a chuti). A možná, že takto by bylo možné spojit to, co je od sebe většinou odtržené, ačkoli se vzájemně určuje: smysl jako smyslový orgán, tedy smysl, jehož pramenem je *smyslová* zkušenost, vnímání na jedné straně, a smysl jako produkt diskurzivních operací, jimž je smyslovost podrobena proto, aby ze sebe vydala něco očištěného, na straně druhé. Avšak: je také možné, že smysl není vůbec nic abstraktního, nýbrž že je to cosi jako elementární zkušenost.

Například nesmyslná otázka je taková, která nenaznačuje žádný směr, v němž by bylo možné hledat na ni přiměřenou odpověď. Což je v podstatě stejná situace, jako když se ocitneme před nerozřešitelným problémem, anebo když zabloudíme. A bylo by možné ukázat, že tyto situace se téměř v ničem neliší od zdánlivě odlišných, například takových, v nichž je zcela lhostejné, jakým směrem budeme postupovat (maximum informativnosti je rovno chaosu). Kdybychom žili ve světě, v němž bychom vše, s čím se setkáváme, okamžitě rozpoznali a identifikovali, bylo by to stejné, jako když bloudíme. Nesmyslnost je stejně apatická jako hektická. Rozdíly, umožňující dát přednost určitému směru před jiným, vznikají teprve tehdy, objeví-li se smysl.

A odtud je pak možné hledat i smysl smyslu: je tam, kde zahlédneme – ale nikoli hned, v první chvíli, okamžitě – cosi, co se vymyká jednostejnosti a nerozlišenosti. V tomto smyslu je smysl stále ještě spjat s *vnímavostí*. Není-li mi něco lhostejné, je to proto, že jsem si toho povšiml, protože něčím upoutalo mou pozornost (emergence smyslu, událost smyslu). A to, čím mne upoutalo,

je právě smysl. Není ani skrytý, ani zjevný: je nějak na rubu toho, co mne začalo přitahovat, jakmile cítím, že jsem přitahován. Smysl je zavinut v nápadném, ale stejně tak i v nápadně nenápadném, pokud jsem zaujat rozdílem ne-nápadného proti lhostejnému. Smysl je tam, kde se nerozhodují: jakmile smysl cítím či vnímám, nemohu než se snažit dostat se z líce na rub, jinak řečeno: smysl explikovat. A přitom se do smyslu stále víc zaplétám, takže nakonec jsem i já sám úplně jiný než na začátku. A to je jediný důkaz toho, že se zde vynořil smysl.

