

ROLAND BARTHES

KRITIKA A PRAVDA

STUDIE

Takzvaná „nová kritika“ není včerejšího data. Od osvobození (jak bylo normální) probíhala vlivem styku s novými filozofiemi určitá revize naší klasické literatury nejrůznorodějšími kritiky a v rozličných monografiích, které nakonec obsáhly souhrn našich autorů od Montaigna k Proustovi. Není nic divného, že se země takto periodicky chápe předmětů své minulosti a znovu je popisuje, aby zjistila, *co se z nich dá udělat*: jsou to, měly by to být pravidelné procedury zhodnocování.

A nyní najednou bylo toto hnutí obviněno ze lži¹⁾ a nad jeho díly (alespoň některými) se vyslovují klatby, jež s odporem obvykle definují každou avantgardu: objevuje se, že jsou to díla intelektuálně prázdná, slovně sofistická, morálně nebezpečná a že za svůj úspěch vděčí jedině snobismu. Je spodivem, že tato pře přichází tak pozdě. Proč dnes? Jde o nějakou bezvýznamnou reakci, o útočný návrat jakéhosi tmářství anebo naopak o první odboj proti novým formám projevu, které se připravují a které byly předvídaný?

1) R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Nová kritika anebo nová lež), J. J. Pauvert, sbírka „Libertés“, Paris 1965, 149 str. — Útoky Raymonda Picarda směřují především proti knize *Sur Racine* (O Racinovi), Seuil, 1963.

Na útocích podniknutých nedávno proti nové kritice je nápadný jejich bezprostředně a jakoby přirozeně kolektivní charakter.²⁾ Cosi primitivního a obnaženého se tu dalo do pohybu. Člověk by měl málem dojem, že se účastní nějakého obřadu vyvržení, který vykonává jakási archaická obec nad nebezpečným jedincem. Z toho vyplývá i zvláštní *popravčí*³⁾ slovník. Byla touha *zranit, roztrhnout, ztlouct, zavraždit* nového kritika, vláčet ho na *soud*, na *praníř*, na *popraviště*.⁴⁾ NePOCHYBNĚ se tu řálo do čehosi životně důležitého, neboť kat byl nejen chválen pro svůj talent, nýbrž se mu *děkovalo*, gratulovalo jako vykonavateli spravedlnosti po předchozí čistce: nejprve se mu přislíbila nesmrtel-

2) Jistá skupina recenzentů podpořila bez rozboru, bez odstínů a rozlišování hanopis R. Picarda. Zznamenejme tuto čestnou tabuli staré kritiky (neboť je nová kritika): *Les Beaux Arts* (Bruxelles, 23. prosince 1965), *Carrefour* (29. prosince 1965), *La Croix* (10. prosince 1965), *Le Figaro* (3. listopadu 1965), *Le XX^e siècle* (listopad 1965), *Midi libre* (18. listopadu 1965), *Le Monde* (23. října 1965), k čemuž je třeba připojit některé dopisy čtenářů (13., 20., 27. listopadu 1965), *La Nation française* (28. října 1965), *Pariscopes* (27. října 1965), *La Revue Parlementaire* (15. listopadu 1965), *Europe — Action* (leden 1966); a nesmí se zapomenout na Académie française (Odpověď Marcela Acharda Thierry Maulnierovi, *Le Monde*, 21. ledna 1966).

3) „To je poprava“ (*La Croix*).

4) Toto jsou některé z oněch půvabně ofenzivních obrazů: „Výzbroj směšnosti“ (*Le Monde*). „Dobře mířená rána“, „splasknutí protivných měchů“ (*Le XX^e siècle*). „Nálož vražedných úštěpků“ (*Le Monde*). „Intelektuální taškárství“ (R. Picard, op. cit.). „Pearl Harbour nové kritiky“ (*Revue de Paris*, leden 1966). „Barthes na praníř“ (*L'Orient*, Beyruth, 16. ledna 1966). „Zakroutit krkem nové kritice a definitivně zlikvidovat několik lhářů, z nichž Roland Barthes, vydáváný za vůdce, byl načisto stát“ (*Pariscopes*).

nost, dnes je objímán.⁵⁾ „Poprava“ nové kritiky se zkrátka jeví jako úkol veřejné hygieny, jehož bylo třeba se odvážit a jehož zdar přináší úlevu.

Protože vycházejí z jedné určité skupiny, jsou tyto útoky svým způsobem ideologicky poznamenány, noří se do oné nejasné oblasti kultury, kde soud i jazyk⁶⁾ proniká cosi nezmařitelně politického, nezávislého na volbách okamžiku. Za Druhého císařství by nová kritika bývala byla rovněž souzena: což nezraňuje rozum, jednající proti „základním pravidlům vědeckého anebo i jen jednoduše utříděného myšlení“? Což nešokuje morálku tím, že všude vnáší „neodbytnou, bezuzdnou, cynickou sexualitu?“ Což nediskredituje naše národní instituce v očích ciziny?⁷⁾ Jedním slovem, není „nebezpečná“?⁸⁾ Jakmile se toto slovo aplikuje na myšlení, jazyk, umění, okamžitě vyjeví každou zpátečnickou mysl. Taková mysl žije skutečně ve strachu (odtud jednota destruktivních obrazů); obává se každé novoty a vždycky ji vydává za „prázdnou“ (obvykle je to asi tak vše, co

5) „Já se osobně domnívám, že práce p. Barthese zestárnou rychleji než práce p. Picarda.“ (E. Guillon, *Le Monde*, 28. března 1964); „Chtěl bych obejmout p. Raymonda Picarda za to, že napsal... pamflet (sic).“ (Jean Cau, *Pariscopes*.)

6) „Raymond Picard tu odpovídá pokrokáři Rolandu Barthesovi... Picard zostra odbývá všechny ty, kdo klasickou analýzu nahrazují veledojmem ze slovního třštění, ony maniačky dešifrovatelství, kteří se domnívají, že u všech lidí stejně jako u nich ovládá uvažování kabala, Pentateuch nebo Nostradamus. Vynikající sbírka „Libertés“, řízená Jean-François Revelem (Diderot, Celse, Rougier, Russell), vydráždí ještě mnohé, nás však jistě ne.“ (*Europe — Action*, leden 1966.)

7) R. Picard, op. cit., str. 58, 30, 84.

8) Tamtéž, str. 85, 148.

dokáže o novém říci). Jenomže tento tradiční strach se dnes ještě komplikuje strachem opačným, strachem z anachronismu; a tak se podezření vůči novému doprovází několika poklonami „požadavkům současnosti“ nebo potřebě „znovu přemyslet problém kritiky“, krásným řečnickým gestem se odmrští „marný návrat k minulosti“.⁹⁾ Návrat zpět se dnes stává hanbou, docela jako kapitalismus.¹⁰⁾ Z toho plyne zvláštní druh útoku: po určité dobu se předstírá, že se přijímají moderní díla, o nichž se musí mluvit, protože se o nich mluví; a potom, když se dosáhlo určité míry, přejde se ke kolektivní popravě. Takové procesy, vedené uzavřenými skupinami, nejsou nic mimořádného; dostavují se ve chvíli určitého porušení rovnováhy. Proč však dnes je na pořadu Kritika?

Na celé operaci není ani tak významné to, že se proti sobě staví staré a nové, jako to, že s nezastíranou reakcí se stíhá klatbou určitá řeč o knize. Nepřipouští se, aby jazyk mluvil o jazyce. Zdvojená řeč je předmětem zvláštní bdělosti ze strany institucí, které obvykle udržují řeč v jediném úzkém kódu: ve „státě literárním“ musí být kritika „spravována“ podobně jako policie; osvobodit onu by bylo stejně „nebezpečné“ jako zpopularizovat tuto: znamenalo by to uvést v pochyb-

nost moc moci, jazyk jazyka. Vytvoří-li se druhý rukopis z prvního rukopisu díla, otevírá se cesta nepředvídatelných zastavení, nekonečná hra zrcadel, a takové vymknutí je právě nebezpečné. Pokud měla kritika tradiční funkci soudit, nemohla být jiná než konformistická, to jest konformní se zájmy soudců. Jenomže pravá „kritika“ institucí a jazyků nespočívá v tom, že je „soudí“, nýbrž v tom, že je rozlišuje, odděluje a zdvojuje. Aby se kritika stala podvratnou, nemusí soudit, stačí, mluví-li o jistém jazyce, místo aby ho sama užívala. Nové kritice se nevytýká tolik, že je „nová“, ale spíš to, že je plně „kritikou“, že znovu rozděluje úlohy autora a komentátora a tím podkopává řád jazyků. Přesvědčí nás o tom pohled na právo, jímž se nové kritice oponuje a jež má zastínit její „popravení“.

9) E. Guittou, *Le Monde*, 13. listopadu 1965. — R. Picard, op. cit., str. 149. — J. Piatier, *Le Monde*, 23. října 1965.

10) 500 stoupenců J. L. Tixier-Vignancourta vyslovuje v jednom manifestu vůli „pokračovat v činnosti na základě bojové organizace a nacionalistické ideologie... která by bylo schopna účinně čelit marxismu i kapitalistické technokracii“. (*Le Monde*, 30. až 31. ledna 1966.)

KRITICKÉ PRAVDĚPODOBNO

Aristoteles zavedl techniku řeči vymyšlené na existenci jistého *pravděpodobna*, které se naskládalo v myslích lidí díky tradici, Mudrcům, většině, běžnému mínění atd. Pravděpodobné je to, co v díle či projevu neodporuje žádné z uvedených autorit. Pravděpodobné neodpovídá nutně tomu, co bylo (to je věcí historie), ani tomu, co by mělo být (to je věcí vědy), ale pouze tomu, co obecnost pokládá za možné a co se může úplně lišit od historické skutečnosti anebo vědecké možnosti. Aristoteles tím založil určitou estetiku publika; kdybychom ji aplikovali dnes na masová díla, podařilo by se nám možná rekonstruovat pravděpodobno naší doby; tato díla totiž nikdy neodporují tomu, co obecnost pokládá za možné, byť to bylo jakkoli nemožné historicky nebo vědecky.

Stará kritika souvisí s tím, co by bylo možné představit si jako kritiku mas, jen kdyby naše společnost začala konzumovat kritický komentář tak, jako konzumuje film, román nebo šanson; v rámci kulturní obce disponuje stará kritika publikem, vládne na literárních stránkách některých velkých listů a pohybuje se uvnitř jisté intelektuální logiky, kde nelze odporovat tomu, co

přichází z tradice, z Mudrců, z běžného mínění atd. Zkrátka existuje kritické pravděpodobno.

Toto pravděpodobno se nevyslovuje v nějakých zásadních prohlášeních. Protože se *rozumí samo sebou*, zůstává mimo veškerou metodu, neboť metoda je právě naopak aktem pochyby, který klade otázky náhodě či přírodě. Pravděpodobno lze nejlépe postihnout v jeho údivech a rozhořčeních nad „výstřednostmi“ nové kritiky: všechno se mu zdá „absurdní“, „prapodivné“, „úchylné“, „patologické“, „šílené“, „úděsné“.¹¹⁾ Kritické pravděpodobno má velmi rádo „evidence“. Tyto evidence jsou však velmi normativní. Postupem obvyklé záměny má neuvěřitelné původ v zakázaném, to jest v nebezpečném: rozpory se stanou úchytkami, úchytky chybami, chyby hříchy,¹²⁾ hříchy chorobami, choroby nestvůrnostmi. A protože tento normativní systém

11) Některé výrazy, aplikované R. Picardem na novou kritiku: „lež“, „odvážlivé a prapodivné“ (str. 11), „pedanticky“ (39), „šílená extrapolace“ (40), „nevázaný způsob, nepřesná, sporná a prapodivná tvrzení“ (47), „patologický charakter tohoto jazyka“ (50), „absurdnosti“ (52), „intelektuální taškárství“ (54), „kníha, která má čím popudit“ (57), „výstřelek samolibé nestálosti“, „repertoár paralogismů“ (59), „šílená tvrzení“ (71), „úděsné řádky“ (73), „výstřední doktrína“ (73), „směšná a jalová srozumitelnost“ (75), „libovolné, nestálé, absurdní výsledky“ (92), „absurdity a bizarnosti“ (146), „hňupství“ (147). Málem jsem připojil: „pracně nepřesné“, „mýlky“, „samolibost úsměv vyvolávající“, „formální činštiny“, „zchytralosti rozpustilého mandarína“ atd., ale to není od R. Picarda, to je v pastiši na Sainte-Beuva od Prousta a v projevu M. de Norpoise, kterým se „popravuje“ Bergotte...

12) Jeden čtenář v Le Monde prohlašuje bizarně náboženským jazykem, že jistá kniha nové kritiky „je obtížena hříchy proti objektivnosti.“ (27. listopadu 1965.)

je velice úzký, stačí kapka a přeteče: vynoří se pravidla, jež hoví hlediskům pravděpodobna a která nelze přestoupit bez přistání v jakési kritické *anti-přirozenosti* a bez pádu do takzvané „teratologie“.¹³⁾ Která pravidla má kritické pravděpodobno v roce 1965?

13) R. Picard, op. cit., str. 88.

To je to první, co se nám hučí do uší: *objektivita*. Co to však je objektivita ve vztahu k literární kritice? Která kvalita díla „existuje mimo nás“?¹⁴⁾ Toto *vnější*, tak drahocenné, protože má omezovat kritikovu výstřednost a na němž bychom se měli snadno dohodnout, neboť nepodléhá změnám našeho myšlení, nuže toto vnější ustavičně dostává jiné definice: kdysi to byl rozum, přirozenost, vkus atd., nedávno ještě autorův život, „zákony žánru“, historie. A dnes dostáváme definici už zase jinou. Říká se nám, že literární dílo v sobě chová „evidence“, které se dají postihnout, opřeme-li se o „jistoty jazyka, implikace psychologické souvislosti, imperativy struktury žánru“.¹⁵⁾

Tady se mísí několik fantomatických modelů. První z nich je řádu slovníkářského: Corneille, Racine, Molière se mají číst s příručkou *Français classique* od Cayroua v ruce. Ano, nepochybně; kdo to kdy popíral? Jenomže až budete znát smysl slov, co s ním uděláte? To, co se nazývá (kéž by se tak dělo ironicky) „jis-

14) „Objektivita: pojem moderní filozofie. Vlastnost toho, co je objektivní; existence předmětů mimo nás.“ (Littré.)

15) R. Picard, op. cit., str. 69.

totami jazyka“, jsou jen jistoty francouzštiny, jistoty slovníku. Naneštěstí (anebo našťestí) idiom je vždy jen materiálem pro jazyk druhý, který nepopírá jazyk první a který je na rozdíl od tohoto pln nejistot: jakému ověřovacímu nástroji, jakému slovníku podrobíte pak tento druhý, hluboký, široký, symbolický jazyk, jímž je vytvořeno dílo a jenž je výslovně jazykem mnoha smyslů?¹⁶⁾ Totéž platí i o „psychologické souvislosti“. Podle jakého klíče ji hodláte číst? Je několik způsobů, jak pojmenovat lidské chování a pojmenovali-li jste je, je zas několik způsobů, jak popsat jeho souvislosti: implikace psychologie psychoanalytické se liší od psychologie behavioristické, atd. Jako poslední útočiště zbývá psychologie „běžná“, kterou může uzнат každý a která proto poskytuje ohromný pocit bezpečnosti; smůla však je v tom, že tato psychologie se dělá na základě toho, co jsme se o Racinovi, Corneillovi atd. na-

16) Ačkoli nelpím na zvláštní obhajobě knihy *O Racinovi*, nemohu připustit, aby se ještě opakovalo jako u Jacqueline Piatierové v *Le Monde* (23. října 1965), že tvrdím o Racinově jazyce nemsly. Jestliže jsem si například všiml, nakolik je v slovese dýchání (*respirer*) dechu (*respiration*) (R. Picard, op. cit., str. 53), tedy jsem to nedělal proto, že bych neznal jeho dobový smysl (oddechnouti si, *se détenir*), který jsem ostatně sám uvedl (*Sur Racine*, str. 57), nýbrž proto, že slovníkový smysl neodporuje smyslu symbolickému, který v tomto případě docela zlomyslně je smyslem první. Zde a mnohde jinde, kde hanopis R. Picarda, slepě následovaný jeho stoupenci, se chápe věci při zemi, poprosím, aby za mne odpověděl Proust slovy, jež adresoval Paulu Soudayovi, který ho obžaloval z chyb ve francouzštině: „Má kniha možná neprozrazuje žádný talent; nicméně předpokládá, implikuje dost kultury, aby nebylo morální pravděpodobnosti, že bych spáchal tak hrubé chyby, o jakých vy mluvíte.“ (Výběr z dopisů, *Choix de Lettres*, Plon, 1965, str. 196.)

učili ve škole — což je totéž jako ověřovat si autora získaným obrazem, který už o něm máme: krásná tautologie! Říci o postavách (z *Andromachy*), že to jsou „šilení jedinci, zběsilost jejichž vášně...“¹⁷⁾ atd., je vyhýbání se absurdnosti za cenu banality a ještě to nijak nechrání před omylem. Pokud jde o „strukturu žánru“, rádi bychom o ní věděli víc: už sto let se diskutuje kolem slova „struktura“; existuje několik strukturalismů: genetický, fenomenologický atd.; a také je strukturalismus „školský“, který spočívá v tom, že se stanoví „plán“ díla. O který strukturalismus vlastně jde? Jak nalézt strukturu bez opory nějakého metodologického modelu? Třeba by to bylo možné u tragédie, jejíž kánon známe díky klasickým teoretikům; jaká je však „struktura“ románu, která by měla oponovat „výsřednostem“ nové kritiky?

Tyto evidentnosti jsou tedy jen věcí výběru. Ona první, vzata doslova, je směšná a naprosto nevhodná; nikdo nikdy nepopíral a nebude popírat, že projev v díle má doslovný smysl, o němž nás podle potřeby poučuje filologie; je ale otázka, zda máme či nemáme právo číst v tomto doslovném projevu smysly jiné, které nijak nepopírají smysl doslovný; na tuto otázku nám neodpoví slovník, nýbrž zásadní rozhodnutí o symbolické povaze jazyka. A podobně tomu je i s ostatními „evidentnostmi“: tyto evidentnosti už jsou interpretacemi, neboť předpokládají předchozí výběr psychologického nebo strukturálního modelu; takový kód — neboť tu jde o kód — se může měnit; veškerá objektiv-

17) R. Picard, op. cit., str. 30.

nost kritika bude tedy tkvět ne ve výběru kódu, nýbrž v důslednoti, s níž se zvolený¹⁸⁾ model aplikuje na dílo. To ostatně není málo; nová kritika neříkala nikdy nic jiného a vždy zakládala objektivnost svých popisů na jejich koherenci, a proto nebylo nutné vytáhnout proti ní do boje. Kritické pravděpodobno si obyčejně volí kód doslovnosti; je to volba jako každá jiná. Podívejme se, jakou má cenu.

Hlásá se, že se má „*slovům zachovat jejich význam*“, prostě že slovo má jen jeden smysl: ten správný. Toto pravidlo mylně vede k podezřelosti obrazu, anebo — což je ještě horší — k jeho obecnému zbanalizování: jednou se obraz jednoduše zakáže (nesmí se říci, že Titus vraždí Bérénice, protože Bérénice nezemřela zavražděna);¹⁹⁾ podruhé se zesměšní tím, že se víceméně ironicky dělá, jako by se bral doslova (to, co spojuje slunečního Nerona a slzy Junoniny, se zredukuje na činnost „*slunce, které vysušuje bažinu*“²⁰⁾ anebo na obrat „*vypůjčený z astrologie*“;²¹⁾ potřetí se zase vyžaduje, aby se v obrazu vidělo jedině dobové klišé (v *dýchati* [respi-er] se nesmí vnímat žádný dech, protože v 17. století *dýchati* znamená *oddechnouti si*). Dochází se tak k prapodivným návodům k četbě: při četbě básníků si nesmíte nic *vybavovat*: je zakázáno pozvednout oči kamkoli od tak prostých a konkrétních slov — ať je jejich dobové upotřebení jakékoli —, jako je třeba přistav, serail, slzy. Povedeme-li to do krajnosti, slova nemají už žádnou

18) O této nové objektivitě viz níže na str. 95.

19) R. Picard, op. cit., str. 45.

20) Tamtéž, str. 17.

21) *Revue parlementaire*, 15. listopadu 1965.

hodnotu odkazovou, nýbrž jedině hodnotu trhovní; slouží ke sdělení, jako při nejobyčejnějším prodeji, a ne k napovědění. Jazyk zkrátka poskytuje jedinou jistotu: jistotu banality, a proto se zvolí vždycky tato.

Další oběť doslovnosti: postava coby předmět přemrštěné a směšné důvěřivosti; postava nikdy nemá právo mýlit se sama o sobě, o svých citech: kritické pravděpodobno nezná kategorii alibi (Orestes a Titus si nemohou nic nalhávat) a omámení (Erifyle miluje Achilla a nikdy ji jistě nenapadne, že je jím posedlá).²²⁾ Tato překvapivá jasnost bytosti a jejich vztahů se netýká výhradně jen fikce; vždyť kritickému pravděpodobno je jasný i sám život: vztahy mezi lidmi v knize i ve světě ovládá táž banalita. Prý není vůbec zajímavé vidět v Racinově díle divadlo „*podrobení*“, protože to je běžná situace;²³⁾ rovněž je zbytečné zdůrazňovat vztah síly, který racinovská tragédie uvádí na scénu, protože na moci se zakládá, jak se připomíná, veškerá společnost. To skutečně znamená nahlížet přítomnost síly v lidských vztazích s notnou dávkou lhostejnosti. Literatura je méně blazeovaná a vždy komentovala *nesnesitelnou* povahu banálních situací, neboť literatura je právě onou řečí, jež z běžného vztahu vytváří vztah zásadní a ze zásadního vztah skandální. Kritické pravděpodobno všechno zarovná: co je banální v životě, to se nemá probouzet; a co není banální v díle, má se naopak zbanalizovat: podivná estetika, která odsuzuje život k mlčení a dílo k bezvýznamnosti.

22) R. Picard, op. cit., str. 33.

23) Tamtéž, str. 22.

Přistupující k dalším pravidlům kritického pravděpodobna, musíme sestoupit níž, dotýkat se směšných soudů, vplouvat do zastaralých sporů a debatující se starými kritiky dneška debatovat se starými kritiky předvěčejška, jako je Nisard nebo Népomucène Lemerrier.

Jak pojmenovat soubor klateb, na němž se podílí stejně morálka i estetika a do kterého klasická kritika vkládá všechny hodnoty, jež nemůže odkázat vědě? Dejme tomuto systému zákazů název „vkus“.²⁴⁾ O čem zakazuje vkus mluvit? O předmětech. Přenesen do projevu racionálního, platí předmět za triviální: je to neslušnost, která nemá svůj původ v předmětech samých, nýbrž v míchání abstraktního a konkrétního (nikdy se nesmějí směřovat žánry); vypadá směšně, že by se mohlo v souvislosti s *literaturou* mluvit o *špenátu*.²⁵⁾ to, co šokuje, je vzdálenost mezi předmětem a kódovaným jazykem kritiky. Dochází se přitom k podivnému měnění míst: zatímco několik znamenitých stránek staré kritiky je zcela abstraktních²⁶⁾ a naopak

24) R. Picard, op. cit., str. 32.

25) Tamtéž, str. 110 a 135.

díla nové kritiky jsou abstraktní velice málo, protože pojednávají o podstatách a předmětech, pokládá se právě tato nová kritika za nelidsky abstraktní. Opět tu kritické pravděpodobno nazývá „konkrétním“ jen to, co je obyčejné. Obyčejné řídí vkus pravděpodobna; kritika se podle něho nemá zakládat ani na předmětech (jsou příliš prozaické),²⁷⁾ ani na ideách (jsou příliš abstraktní), nýbrž jedině na hodnotách.

V této souvislosti je *vkus* nesmírně užitečný: jakožto společný služebník morálky i estetiky umožňuje pohodlné kroužení mezi Krásou a Dobrem, diskrétně sjednocenými v pouhé měřítko. Leč toto měřítko má cenu prchavého přeludu: začne-li se kritikovi vyčítat nadbytek sexuality, je třeba chápat, že každá sexualita je nadbytečná; jen na chvíli si představte, že by klasičtí hrdinové mohli mít (anebo nemít) sexus, už to znamená, že „vnášíme všude“ „neodbytnou, bezuzdnou, cynickou“ sexualitu.²⁸⁾ Že sexualita může mít precizní (a nikoli panikařskou) úlohu při vytváření postav, to se nezkoumá; že navíc tato úloha se mění podle toho, zda se jde ve stopách Freudových či Adlerových, to starého kritika ani na okamžik nenapadne: co vůbec ví o Freudovi kromě toho, co si přečetl ve sbírce *Que sais-je?*

Vkus je klatbou řeči. Odsuzuje-li se psychoanalýza, tedy ne proto, že myslí, ale proto, že mluví; kdyby bylo možné ji odkázat na čistě lékařskou praxi a kdyby nemocný (který nemocen není) mohl být připoután

26) Viz Předmluvy R. Picarda k Racinovým tragédiím, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, díl I, 1956.

27) Ve skutečnosti příliš symbolické.

28) R. Picard, op. cit., str. 30.

k lůžku, uvažovalo by se o psychoanalýze asi tolik jako o akupunktuře. Jenomže ona vztahuje svůj projev i k bytosti svrchovaně posvátné (chtěli by, aby jí byl), ke spisovateli. Snad by se to dalo ještě připustit u spisovatele moderního, ale u klasika! U Racina, u nejjasnějšího z básníků, u nejcudnějšího z milovníků!²⁹⁾

Představa staré kritiky o psychoanalýze je skutečně neuvěřitelně zastaralá. Zakládá se na archaickém roztržení lidského těla. Člověk u staré kritiky je složen ze dvou anatomických krajin. Jedna je řekněme vyšší-zevní: hlava, umělecká tvorba, vznešené vzezření, to, co se dá ukázat, to, co se má vidět; a druhá je nižší-vnitřní: sexus (nesluší se ho uvádět), instinkty, „náhlé popudy“, „*cosi organického*“, „*anonymní automatismy*“, „*temný svět anarchických napětí*“³⁰⁾ na jedné straně člověk primitivní, bezprostřední, na druhé autor vyvinutý, ovládnutý. S rozhořčením se říká, že psychoanalýza zbytečně navazuje spojení mezi vysokým a nízkým, mezi vnějším a vnitřkem; a navíc ještě prý připisuje zvláštní výsady tomu „nízkému“, skrytému, jež se pak stává, jak nás přesvědčují, „výkladovým“ principem zjevného „vysokého“. A tím jste ovšem vystavování nebezpečí, že už nerozeznáte „kameny“ od „diamantů“.³¹⁾ Jak napravit

29) „I.ze nad tímto jasným Racinem stavět nějaký nový temný způsob, jak soudit a sesadit génia?“ (*Revue parlementaire*, 15. listopadu 1965.)

30) R. Picard, op. cit., str. 135-136.

31) A protože mluvíme o kamenech, ocitujme tuto perlu: „Chťt za každou cenu vysлідit vždycky u autora nějakou posedlost může vést k tomu, že se bude dolovat z hlubin, kde lze najít vše a kde se vystavujeme nebezpečí, že kámen budeme považovat za diamant.“ (*Midi libre*, 18. listopadu 1965.)

tak dětinskou představu? Rádi bychom znovu vysvětlili staré kritice, že psychoanalýza neredukuje svůj předmět na „podvědomí“³²⁾, a že tudíž psychoanalytická kritika (diskutovatelná z mnoha jiných důvodů, mimo jiné psychoanalytických) přinejmenším nemůže být obviněna z toho, že by měla „nebezpečně pasivistickou koncepci“³³⁾ o literatuře, protože naopak psychoanalýza pokládá autora za subjekt jisté práce (nezapomeňte, že toto slovo patří psychoanalytickému jazyku); že jde o předsudek, jestliže se připisuje vyšší hodnota „myšlení vědomému“ a za automaticky bezcenné se považuje „bezprostřední a elementární“; že jsou načisto hloupé všechny tyto esteticko-morální protiklady mezi člověkem organickým, impulzivním, automatickým, nedokonalým, surovým, temným atd. a literaturou uvědomělou, jasnou, vznešenou, proslulou díky ustavičné vyjadřovací kázni, totiž z toho důvodu, že psychoanalytický člověk není geometricky dělitelný a že jeho topologie nespočívá, jak říká Jacques Lacan, na *uvnitř a vně*,³⁴⁾ tím méně na *nahoře a dole*, nýbrž je to spíš topologie pohyblivého líce a rubu, v níž jazyk ustavičně mění jejich role a otáčí rovinami kolem něčeho, co není. K čemu by to ale bylo? Nevědomost staré kritiky, pokud jde o psychoanalýzu, má intenzitu a neústupnost mýtu (pročež nakonec má do sebe něco fascinujícího): to už nejde o odmítnutí, to jde o určitou dispozici, která se neochvějně nese pokoleními: „*Neodbytnost mi vytane na mysl, když pozoruji literaturu za posledních padesát let ve Francii, v níž se provo-*

32) R. Picard, op. cit., str. 122-123.

33) Tamtéž, str. 142.

34) R. Picard, op. cit., str. 128.

lává primát instinktu, podvědomí, intuice, vůle v onom německém smyslu, tj. v opozici k rozumu.“ To nenapsal Raymond Picard v r. 1965, ale Julien Benda v r. 1927.³⁵⁾

35) Pochvalně citováno v *Midi libre* (18. listopadu 1965). Bylo by na místě udělat malou studii o současném potomstvu Julienu Bendy.

A konečně poslední kritérium kritického pravděpodobna. Jak se dalo očekávat, týká se samotného jazyka. Určité jazyky jsou kritikovi zakazovány jakožto „žargony“. Je mu ukládán jediný jazyk: „jasnost“.³⁶⁾

Už hezky dlouho prožívá naše francouzská společnost „jasnost“, a to ne jako prostou kvalitu slovního sdělení, jako pohyblivou vlastnost aplikovatelnou na různé jazyky, ale jako zvláštní samostatnou řeč: psát se má v určitém posvátném idiomu, jenž je příbuzný francouzskému jazyku, asi tak, jako se psávaly hieroglyfy, sanskrť nebo středověká latina.³⁷⁾ Tento idiom, pojmenovaný „francouzskou jasností“, byl původně jazykem politickým, který se zrodil v době, kdy vyšší třídy se dožadovaly — podle dobře známého ideologického procesu —, aby zvláštnost jejich rukopisu se

36) Vzdávám se toho, abych citoval všechna obvinění z „temného žargonu“, jichž se mi dostalo.

37) Raymond Queneau to všechno řekl příslušným stylem: „Tato algebra ‚njutonovského!‘ racionalismu, toto esperanto, jež umožnilo dohadování pruskému Bedřichovi a ruské Kateřině, tento argot diplomatů, jezuitů a euklidovských geometrů zůstává domněle prototypem, ideálem a měřítkem veškerého francouzského jazyka.“ (*Bâtons, chiffres et lettres*, Høle, cifry a literatura, Gallimard, Idées, 1965, str. 50.)

stala jazykem univerzálním, a předstíraly, že „logika“ francouzštiny je logikou absolutní: nazývalo se to duchem jazyka: duchem francouzštiny je uvádět nejprve podmět, potom činnost, potom její předmět, zcela prý ve shodě s „přirozeným“ modelem. Tento mýtus byl vědecky zbořen díky moderní lingvistice:³⁸⁾ francouzština není ani logičtější, ani méně logická než kterýkoli jiný jazyk.³⁹⁾

Jsou známa všechna zmrzačení, jež klasické instituce přivodily našemu jazyku. Je spodivem, že Francouzi se stále pyšní tím, že měli svého Racina (člověka o 2000 slovech) a že si nestýskají, že neměli svého Shakespeara. Se směšnou vášnivostí bojují ještě dnes za svůj „francouzský jazyk“: neomylnické články, hromobití nad cizími invazemi, ortel smrti nad některými slovy pokládány za nežádoucí. Stále se musí očišťovat, vyřezávat, zakazovat, vyřazovat, ochraňovat. Kdybychom napodobili onen téměř lékařský způsob, jímž stará kritika posuzuje jazyky, které jí nevyhovují (kvalifikuje je jako „patologické“), řekli bychom, že tu jde o jakousi národní nemoc, a pojmenovali bychom ji *vyplachováním jazyka*. Přenecháme etno+psychiatrům úvahy o smyslu celé této věci a všimneme si jen, jak dalece je takový slovní malthuzianismus neblahý. „*U Papuánců,*“ říká zeměpisec Baron, „*je jazyk velice chudý;*

38) Viz Charles Bally, *Obecná lingvistika a francouzská lingvistika*, 4. vyd., Francke, Berne 1965.

39) Nesmějí se směšovat požadavky klasicismu, které ve francouzské syntaxi vidí nejlepší výraz všeobecné logiky, a pronikavé názory Port-Royalu o problémech logiky v jazyce vůbec (dnes přijímané N. Chomskym).

každý kmen má svůj jazyk a jejich slovník se stále ochuzuje, protože po každém úmrtí se na znamení smutku zruší několik slov.“⁴⁰⁾ V tomto směru spějeme k Papuáncům: s úctou balzamujeme jazyk mrtvých spisovatelů a odmítáme slova, nové smysly, které vcházejí do světa idejí: znamení smutku tu postihuje ne smrt, ale zrození.

Jazykové klatby jsou součástí drobné války intelektuálních kast. Stará kritika je jednou z takových kast a doporučovaná „francouzská jasnost“ je jedním ze žargonů. Je to zvláštní idiom, psaný určitou skupinou spisovatelů, kritiků a kronikářů, a v podstatě napodobující ani ne tak naše klasické spisovatele, jako spíš klasicismus našich spisovatelů. Pro tento minulostní žargon nejsou příznačná žádná přesná pravidla úsudku nebo třeba asketický nedostatek obrazů, jako tomu je u formálního jazyka logiky (pouze zde by se dalo mluvit o „jasnosti“), ale je pro něj příznačné určité seskupení stereotypů, často pokřivených a až bombasticky přetížených,⁴¹⁾ záliba v kulatých větách a ovšem odmítání některých slov, která se odmršťují s hrůzou či ironií jakožto vetřelci, již přicházejí z cizích světů a jsou tudíž podezřelí. Setkáváte se tu opět s oním konzervativním postojem, že se nemůže nic měnit na oddělení a rozdělení slovníků: v této honbě za zlatem jazyka je každé disciplíně (pojem vskutku

40) E. Baron, *Géographie* (Classe de Philosophie, Éd. de l'Ecole, str. 83).

41) Příklad: „Božská hudba! Káci všechny předsudky, všechna zaujetí zrozená nad leckterým předchozím dílem, kde Orfeus zlomil svou lyru atd.“ Což pravděpodobně má říci, že nové Paměti (Mémoires) Mauriacovy jsou lepší než staré. (J. Piatier, *Le Monde*, 6. listopadu 1965.)

zcela nezávazný) přiřčeno malé území jazyka, ložisko terminologie, z něhož se nesmí vykročit (například filozofie má právo na svůj žargon). Území přidělené kritice je však podivně zvláštní: na jedné straně je také jen úzce omezené, protože se tam nesmějí zavádět cizí slova (jako by koncepční potřeby kritika byly velice omezené), na druhé straně však má mít vážnost jazyka univerzálního. Taková univerzálnost, což je *obyčejnost*, je podvod: protože spočívá v nesmírném množství návyků a odmítnutí, je to jen další zvláštní jazyk: je to všeobecný jazyk majitelů.

Tento lingvistický narcismus lze vyjádřit i jinak: „žargon“ je jazyk druhého; druhý je ten, kde nejsem já; a z toho plyne rozčilující charakter jeho jazyka. Jakmile nějaký jazyk vychází z jiného společenství, než je naše vlastní, pokládáme jej za zbytečný, prázdný, ztřeštěný,⁴²⁾ zasvěcený ne důvodům vážným, ale maličerným a nízkým (snobismus, samolibost): proto jazyk „neo-kritiky“ připadá „archo-kritikovi“ stejně cizí jako jidiš (přírovnání ostatně podezřelé),⁴³⁾ na což by se dalo odpovědět, že jidiš se také lze naučit.⁴⁴⁾ „Proč neříci věci jednodušeji?“ Kolikrát už jsme slyšeli tuhle větu? A kolikrát už bychom bývali měli právo ji odmítnout? Ponechme stranou zdravý a radostně ezoterický

42) M. de Nerpois, zakladatel staré kritiky, říká o jazyce Bergottové: „Je nesmysl sestavovat vedle sebe zvukná slova a teprve potom se starat o jejich obsah.“ (M. Proust, *A La recherche du temps perdu*, Hledání ztraceného času, Pléiade, kniha I., str. 474.)

43) R. M. Albérès, *Arts*, 15. prosince 1965. (Anketa o kritice.) Zdá se, že z tohoto jidiš je vyňat jazyk žumálů a Univerzity. Pan Albérès je žumalista a profesor.

44) Ve škole orientálních jazyků.

charakter některých jazyků lidových⁴⁵⁾ a ptejme se: je si stará kritika opravdu jista, že také ona nemá svůj vlastní galimatiáš? Kdybych já byl starým kritikem, neměl bych trochu práva žádat od svých kolegů, aby raději napsali „*pan Piroué píše pěknou franštinou*“ než „*je třeba vzdát chválu peru pana Piroué za to, že nás často vzruší nebývalým nebo šťastným výrazem*“ anebo aby skromně pojmenovali „rozhořčením“ „*každé hnutí srdce, jež rozohní pero a nabije je vražednými úštěpkami*“.⁴⁶⁾ Co si myslet o tomto spisovatelském peru, které se rozohňuje a které jednou příjemně vzrušuje a podruhé vraždí? Na mou věru, tento jazyk není jasný, pokud ho nevyznáváte.

Literární jazyk staré kritiky nás skutečně nechává chladnými. Víme, že tato kritika nemůže psát jinak, ledaže by jinak myslela. Neboť psát už vlastně znamená organizovat svět, to už je myslet (naučit se nějaký jazyk znamená naučit se, jak se v tom jazyce myslí). Je tedy zbytečné (od čehož však kritické pravděpodobno nechce ustoupit) žádat na druhém, aby se *pře-psal*, není-li odhodlán se *pře-myslet*. V žargonu nové kritiky se vidí pouze formální výstřednosti nalepené na obsahové jalovosti: je opravdu možné „zredukovat“ jazyk, jestliže se potlačí systém, který jej vytváří, to jest ona spojení, jež tvoří smysl slov; pak se dá všechno „přeložit“ do dobré franštiny Chrysalovy: proč nezredukovat

45) Program práce pro francouzské reprezentanty: najít novou strukturu mlýna, pracovat na skládání, znovu promyslet problém autů. (Jde o ragby — pozn. překl.)

46) P. H. Simon, *Le Monde*, 1. prosince 1965 a J. Piatier, *Le Monde*, 23. října 1965.

freudovské „nad-já“ na „morální vědomí“ klasické psychologie? *Jak to? Jde tedy je o to?* Ano, potlačí-li se všechno ostatní. V literatuře neexistuje rewriting, protože spisovatel nemá k dispozici nějaký před-jazyk, pro který by si vybíral vyjádření mezi množstvím ověřených kódů (což ovšem neznamená, že nemá vyjádření neúnavně hledat). Existuje jasnost rukopisu, ale tato jasnost má víc společného s *Nuit de l'Encrier*, o níž mluvil Mallarmé, než s moderními napodobeninami Voltaira nebo Nizarda. Jasnost není jen nějaká vlastnost rukopisu, je to rukopis sám, od onoho okamžiku, kdy se jako rukopis ustavil, je to pocit štěstí z rukopisu, je to veškerá touha, která je do rukopisu uložena. Pro spisovatele jsou jistě velice vážným problémem hranice jeho ohlasu: sám si tyto hranice volí, a přihodí-li se, že se spisovatel rozhodne pro hranice úzké, je to proto, že psát neznamená navazovat snadný vztah s průměrem všech možných čtenářů, nýbrž navázat obtížný vztah s vlastním jazykem: spisovatel má více zá vazků k řeči, která je jeho pravdou, než ke kritikovi z *Nation française* nebo z *Le Monde*. „Žargon“ není nástrojem vnějšího zdání, jak se to naznačuje se zbytečnou zlomyslností;⁴⁷⁾ „žargon“ je imaginací (dráždí stejně jako ona), je to přiblížení onoho metaforického jazyka, jaký bude jednoho dne intelektuální projev potřebovat.

Obhajují zde právo na jazyk, a ne svůj vlastní „žargon“. Mohl bych o něm ostatně vůbec mluvit? Je vrcholně obtížné (je to obtíž identity) představit si, že by

47) R. Picard, op. cit., str. 52.

člověk mohl být majitelem určité řeči a že by musel obhajovat její existenci. Byl jsem *před* svým jazykem? Kdo by to byl, onen *já*, onen majitel toho, co způsobuje, že existuji? Což mohu prožívat jazyk jako pouhou vlastnost své osoby? Lze věřit, že mluvím-li, je to proto, že jsem? Mimo literaturu se třeba takové iluze dají udržet; ale právě literatura to nedovoluje. Klatba, kterou vrháte na ostatní jazyky, je pouze cesta, jak sami sebe vyloučíte z literatury: dnes už není možné, nemělo by být možné jako za časů Saint-Marc Girardina⁴⁸⁾ být policajtem umění a osobovat si právo mluvit o něm.

48) Varoval mládež proti „iluzím a morálním zmatkům“, které se šíří „z knih století“.

Tak tedy vypadá kritické pravděpodobno v r. 1965; o knize se má mluvit s „objektivitou“, „vkusem“ a „jasností“. Tato pravidla nejsou dnešního data: dvě poslední pocházejí ze století klasicismu, první ze století pozitivismu. Vytvářejí určitý soubor matných norem napůl estetických (s původem v klasické Kráse) a napůl rozumových (s původem ve „zdravém rozumu“): zavádí se uklidňující kroužení mezi uměním a vědou, což zbavuje povinnosti zakotvit úplně buď v jednom, či v druhém.

Tato dvojsmyslnost dochází výrazu v posledním tvrzení staré kritiky, v němž tkví jakoby vyvrcholení její závěti a jež se tudíž devotně přejímá. Jde o tvrzení, že se musí respektovat „specifičnost“ literatury.⁴⁹⁾ Nasažuje se jako malý válečný stroj proti nové kritice a obviňuje ji z lhostejnosti „o literatuře k tomu, co je literární“, a že hubí „literaturu jako samostatnou realitu“; toto tvrzení ustavičně opakované, ale nikdy nevysvětlené, má nezvratnou sílu tautologie: *literatura je literatura*; zároveň se lze také rozhořčit nad nevděčností nové kritiky, že nemá citu pro to, kolik je v literatuře Umění, Emoce,

49) R. Picard, op. cit., str. 117.

Krásy, Lidskosti podle předpisu pravděpodobna, a lze také předstírat, že se kritika vyzývá, aby se stala znovu vědou, která by konečně zkoumala literární předmět „o sobě“ a nebyla už ničím povinna ostatním vědám historickým a antropologickým; taková „obnova“ je ostatně hodně zatuchlá; přibližně týmiž slovy vyčítal Brunetière Tainovi, že ponechával příliš stranou „literární podstatu“, tj. „vlastní zákony žánru“.

Úsilí o stanovení struktury literárních děl je významný počín a řada badatelů se jím zabývá různými metodami, o čemž se stará kritika ani slůvkem nezmíní. Je to docela normální, neboť ona chce zkoumat struktury, ale nedělat přitom „strukturalismus“ (toto slovo dráždí a mělo by se „vymýtit“ z francouzského jazyka). Četba díla se jistě má dít na úrovni díla; nevidíme však možnost, jak se nad jednou danými formami vyhnout setkání s obsahy, které přicházejí z historie nebo z *psychy*, prostě z onoho „ostatního“, o němž stará kritika nechce za žádnou cenu ani slyšet; a kromě toho strukturální analýza stojí mnohem víc práce, než si kdo myslí, protože nemá-li to být jen roztočilé plánování o plánu díla, nelze ji dělat bez logických modelů: specifická literatura lze postulovat jedině uvnitř obecné teorie znaků: aby člověk měl právo hájit imanentní četbu díla, musí vědět, co to je logika, historie, psychoanalýza; aby zkrátka mohl vrátit dílo literatuře, musí z ní nejprve vykročit ven a dovolávat se kultury antropologické. Pochybujeme, že stará kritika je k tomu připravena. U ní jde o obhajobu specifická, zdá se, čistě estetického: chce v díle chránit hodnotu absolutní, nedotčenou ničím nedůstojným „ostatním“, jako

historií nebo hlubinami *psychy*: žádá dílo nikoliv konstituované, nýbrž čisté, a chrání je před veškerým kompromisem se světem, před veškerou mezaliancí s touhou. Model tohoto cudného strukturalismu je docela jednoduše morální.

„O bozích říkej, že jsou bohové,“ doporučoval Demetrius Faléřský. Závěrečný imperativ kritického pravděpodobna je podobný: *o literatuře řekněte, že je literaturou*. Tautologie není neoprávněná: nejdříve se dělá, jako by se věřilo, že je možné mluvit o literatuře, učinit z ní předmět řeči; avšak pak najednou ta řeč zklame, protože o předmětu se nedá říci nic jiného, než že je sám sebou. Kritické pravděpodobno také skutečně dochází k mlčení anebo k jeho náhražce, k tlachání: už r. 1921 nazýval Roman Jakobson literární historii roztočilou *causerií*. Kritické pravděpodobno, paralyzováno zákazy, jež doprovázejí „úctu“ k dílu (a tou se rozumí výhradně vjem doslovného), stěží může vůbec mluvit: onen tenoučkový pramínek slov, ponechaných mu po všech cenzurách, může jedině potvrzovat právo institucí na mrtvé autory. Co se potom týče zdvojení díla jinou řečí, k tomu se zbavilo prostředků, protože na sebe nebere jeho riziko.

Koneckonců mlčení je také způsob loučení. A proto vezměme na vědomí místo rozloučení ztroskotání této kritiky. Protože jejím předmětem je literatura, byla by měla usilovat o stanovení podmínek, za nichž je dílo možné, načrtnout ne-li už vědu, tedy alespoň techniku literární operace; ona však přenechala péči — a starost — o toto šetření spisovatelům samým (a ti se toho naštěstí nezřekli, počínaje Mallarméem až po Blanchota):

spisovatelé nikde nepřestali uznávat jazyk jako samu podstatu literatury a po svém tak kráčeli vpřed k *objektivní* pravdě svého umění. Bývalo by se snad mohlo připustit aspoň takové uvolnění kritiky — jež není vědou a nečiní si na to nároky —, aby nám mohla sdělit smysl, který moderní lidé mohou vkládat do minulých děl. Či snad někdo věří tomu, že nás zajímá Racine „jako takový“, doslovný? Řeknete vážně, co nám může říkat divadlo „*vášnivé, leč cudné*“? Co to dnes znamená, řeknuli se „*princ hrdý a ušlechtilý*“?⁵⁰⁾ Jaký podivný jazyk! Hovoří se nám o „*mužném*“ hrdinovi (ale přitom není dovolena žádná narážka na jeho sex); kdyby se ten výraz přenesl do nějaké parodie, byl by k smíchu; což se ostatně také přihází, čteme-li jej v Listu Sofokla Racinovi, který Gisele, přítelkyně Albertiny, sepsala pro svou závěrečnou zkoušku („*povahy jsou mužné*“).⁵¹⁾ Dělalys však Gisele a Andrée něco jiného než starou kritiku, když při tomtéž Racinovi hovořily o „*tragickém žánru*“, „*zápletce*“ (setkáváme se tu se „*zákony žánru*“), o „*dobře stavěných povahách*“ (ejhle *souvislost psychologických implikací*), kdy zaznamenaly, že *Athalie* není „*zamílovaná tragédie*“ (jako když se nám připomíná, že *Andromache* není vlastenecké drama) atd. Kritický slovník, ve jménu kterého jsme stíháni, je slovník dívčiny, jež se připravovala ke zkouškám před třemi čtvrtěmi století.⁵²⁾ Avšak od té doby byli Marx, Freud, Nietzsche. Lucien Febvre, Merleau-Ponty jinde zase reklamovali právo na ustavičné *předělávání* dějin historie, dějin filo-

50) R. Picard, op. cit., str. 34 a 32.

51) M. Proust, *Hledání ztraceného času*, Pléiade, kniha I., str. 912.

zofie tak, aby minulý předmět vždy byl předmětem totálních. Proč se nepozvedne nějaký analogický hlas, aby zajistil totéž právo i pro literaturu?

Toto mlčení, toto ztroskotání se dá ne-li vysvětlit, tedy alespoň pojmenovat i jinak. Starý kritik je obětí určité dispozice, kterou analytikové jazyka dobře znají a kterou nazývají *asymbolií*:⁵³⁾ není schopen vnímat a užívat symbolů, to jest koexistence smyslů; obecná symbolická funkce, jež lidem dovoluje vytvářet ideje, obrazy a díla, vykročí-li z úzce racionálního jazyka, tato funkce je u starého kritika narušena, omezena anebo zcenzurována.

O literárním díle se jistě dá mluvit bez jakýchkoli odkazů k symbolu. To úplně záleží na zvoleném stanovisku, jež stačí oznámit. Mám-li pojednat o *Andromache* z hlediska divadelních příjmů, nemusím hovořit o rozsáhlé oblasti dobových literárních institucí,⁵⁴⁾ a mám-li hovořit o škrtech v Proustových rukopisech, není jistě nutné, abych věřil či nevěřil v symbolickou povahu díla: afatik může jistě velmi dobře plést košíky anebo dělat truhlářinu. Ale jakmile si někdo osobuje právo zacházet s dílem jakožto s dílem z hlediska jeho konstituování, není už možné, aby se nevznesl v co nejširší míře požadavky symbolické četby.

52) R. Picard, op. cit., str. 30. Já jsem samozřejmě nikdy nedělal z *Andromachy* vlastenecké drama; takové žánrové rozlišování mi není vhod — a to se mi právě vyčítá. Já jsem mluvil o postavě Otce v *Andromache*, toť vše.

53) H. Hécacaen a R. Angelergues, *Patologie jazyka*, Larousse, 1965, str. 32.

54) Stov. *O Racinovi*, Historie nebo Literatura?, Seuil, 1963, str. 147n.

A to udělala nová kritika. Každý ví, že až dosud pracovala stále otevřeně, vycházejíc ze symbolické povahy děl a z toho, co Bachelard nazývá zradami obrazu. A přece v současném sporu nikdo ani na chvíli nemyslel na to, že by mohlo jít o symboly, a že tedy to, o čem by se mělo diskutovat, jsou svoboda a hranice jisté vysloveně symbolické kritiky: potvrzovala se totalitní práva doslovnosti, ale nikdy se nemluvilo o tom, že by symbol mohl mít také svá práva a že to nejsou jen nějaké zbytečky svobody, kterou mu přenechá doslovnost. Vylučuje doslovnost symbol, anebo ho naopak umožňuje? Má dílo význam doslovný, anebo symbolický — anebo, jak řekl Rimbaud, „doslovně a ve všech smyslech“?⁵⁵⁾ To mělo být jádrem debaty. Všechny analýzy v knize O Racinovi vyplývají z určité symbolické logiky, což bylo uvedeno v předmluvě knihy. Měla se buď v celku popřít existence nebo možnost této logiky (což by mělo výhodu takzvaného „povýšení debaty“), anebo se mělo ukázat, že autor knihy O Racinovi špatně aplikoval její pravidla — což by býval ochotně uznal, zejména proto, že to bylo dva roky po uveřejnění a šest let po napsání. Je to podivný způsob četby, jestliže se popírají všechny detaily a vůbec se neuvědomuje nic o celkovém záměru, tj. o smyslu. Stará kritika připomíná ony „staromilce“, o nichž mluví Ombredane, kteří jsou poprvé na filmu a nevidí z celé scény nic jiného kromě slepice, která jde po návsi. Je nerozumné dělat z doslovnosti absolutní vládu a potom

55) Rimbaud své matce, která nerozuměla básni *Une Saison en Enfer*: „Chtěl jsem říci to, co to říká, doslovně a ve všech smyslech.“ (*Oeuvres complètes*, Pléaide, str. 656.)

popírat bez předchozího upozornění každý symbol ve jménu principu, který pro něj neplatí. Vytýkali byste snad Čiňanovi (neboť nová kritika je pro vás cizí řečí), že dělá chyby ve franštině, *když mluví čínsky?*

Jaký důvod má tato hluchost vůči symbolům, tato *asymbolie*? Čím je symbol nebezpečný? Je-li množný smysl základem knihy, proč tedy uvádí v nebezpečí řeč o knize? A proč, ptáme se znovu, právě dnes?

ČÁST DRUHÁ

Pro společnost není nic důležitějšího než *utřídění* jejich jazyků. Změnit toto utřídění, změnit místo řeči znamená provést revoluci. Po dvě staletí se francouzský klasicismus definoval rozdělením, hierarchií a stabilitou rukopisů a romantická revoluce sama sebe označila za převrat třídění. A nyní opět už asi sto let, od dob Mallarméových, probíhá významné přesouvání míst v naší literatuře: směšuje se, prostupuje a sjednocuje dvojí funkce rukopisu, funkce básnická a funkce kritická;⁵⁶⁾ nejenže spisovatelé sami dělají kritiku, ale i jejich dílo často vypovídá o podmínkách svého zrodu (Proust) anebo své smrti (Blanchot); projevuje se tendence k tomu, aby všude v literatuře cirkuloval týž jazyk, až mluví i sám o sobě; kniha je obracena na rub už svým původcem; nejsou už básníci a romanopisci: existuje už jen rukopis.⁵⁷⁾

56) Viz Gérard Genette, *Rétorika a školství ve 20. století*, připraveno pro revue *Annales*, 1966.

57) „Poezie, romány, novely jsou podivné starožitnosti, které už nikoho, či téměř nikoho neošálí. Proč dělat básně, povídky? Zbývá jenom rukopis.“ (J. M. G. Le Clézio, předmluva k *Horečce*.)

Zpětným pohybem došlo k tomu, že kritik se opět stává spisovatelem. Chtít být spisovatelem ovšem neznamená přisvojovat si určitý statut, je to intence být. Co na tom záleží, je-li honosnější být romanopiscem, básníkem, esejistou či recenzentem? Spisovatele nelze definovat v pojmech úlohy nebo ceny, nýbrž pouze určitým *vědomím řeči*. Spisovatelem je ten, pro koho jazyk představuje problém, kdo vychutnává jeho hlubiny, a ne jeho užítkovost nebo krásu. Zrodily se kritické knihy, které vybízejí k četbě stejného druhu jako díla čistě literární, i když jejich autoři co do statutu jsou kritikové a ne spisovatelé. Je-li v nové kritice nějaká realita, je uložena zde: není v jednotě metod, tím méně ve snobismu, který ji podporuje, jak se pohodlně říkává; je v osamocení kritického aktu, jenž je zbaven alibi vědy a institucí a uplatňuje se napříště jako akt úplného rukopisu. Spisovatel a kritik byli kdysi oddělováni zašlým mýtem „*vznešeného tvůrce a skromného služebníka, obou důležitých na svých místech*“ a dnes se scházejí ve stejné obtížné situaci, tváří v tvář témuž předmětu: jazyku.

Poznali jsme, že toto poslední přesouvání se nerado vidí. Ještě se za ně musí bojovat, a již je překonává-

no opět novým přeskupením, které se vynořuje na horizontu: není to už jen kritika, která otvírá tento „přesun rukopisu“,⁵⁸⁾ jímž možná bude charakterizováno naše století, nýbrž intelektuální projev vůbec. Ignác z Loyoly, zakladatel řádu, který pro rétoriku udělal nejvíce, zanechal už před čtyřmi staletími ve svých Duchovních cvičeních model projevu dramatizovaného, opřeneho o jinou sílu než o sílu sylogismu nebo abstrakce, jak neopomněl s důvtipem poznamenat Georges Bataille.⁵⁹⁾ Od té doby se díky zásahům spisovatelů, jako třeba Sade nebo Nietzsche, pravidelně „zapalují“ (v obou smyslech slova) pravidla intelektuálního výkladu. A zdá se, že dnešnímu sporu jde nezakrytě právě o to. Intelekt přivoluje k jiné logice, proniká do panské oblasti „vnitřní zkušenosti“: hledá se jedna pravda, jež je společná každé řeči, ať je to řeč fiktivní, básnická nebo diskurzivní, protože od nynějška je to pravda řeči vůbec. Když hovoří Jacques Lacan,⁶⁰⁾ nahrazuje v celé řeči tradiční abstrakci pojmů totální expanzí obrazu, takže se už neodděluje příklad od myšlenky a obraz sám je pravdou. Na jiném poli zase Claude Lévi-Strauss v *Le Cru et le Cuit* ruší běžný pojem „rozvedení“, navrhuje novou rétoriku variace a vy-

58) Philippe Sollers, *Dante a přesun rukopisu*, Tel Quel, č. 23, podzim 1965.

59) „Na tomto stupni vidíme, že se dramatizuje druhý smysl slova: k projevu přistupuje vůle nespokojovat se s pouhou výpovědí a nutit k pocitu mrazivého závanu, nahoty... Proto jde o omyl klasicismu, jestliže se Cvičení Svatého Ignáce spojují s metodou diskurzivní...“ (*L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1954, str. 26.)

60) V semináři na Ecole pratique des Hautes Etudes.

zývá tak k formální zodpovědnosti, s níž se málokdy setkáváme v dílech humanitních věd. Zřejmě dochází ke změně diskurzivní řeči, jež se shoduje se změnou, která k sobě přibližuje kritika a spisovatele: vstupujeme do *obecné krize komentáře*, stejně významné, jako byla krize, jež relativně týmž problémem poznamenala přechod ze středověku do renesance.

Této krizi se skutečně nelze vyhnout, jakmile se odhalí — či znovu odhalí — symbolická povaha jazyka, jinými slovy lingvistická povaha symbolu. To se dnes děje souběžnou prací psychoanalýzy a strukturalismu. Klasická buržoazní společnost velmi dlouho pokládala řeč za nástroj nebo dekoraci; my ji dnes pokládáme za znak a za pravdu. Svým způsobem se tedy uvádí v pochybnost všechno, čeho se dotýká jazyk: filozofie, humanitní vědy, literatura.

Tak vypadá spor, do něhož má být dnes znovu začleněna literární kritika, to vše je v sázce, a kritika je toho zčásti předmětem. Jaké jsou vztahy díla a jazyka? Jestliže dílo je symbolické, jakým pravidlům četby podléhá? Může existovat nějaká věda o psaných symbolech? Může jazyk kritika sám být také symbolický?

Intimní deník jakožto žánr byl zkoumán dvěma různými způsoby sociologem Alainem Girardem a spisovatelem Mauricem Blanchotem.⁶¹⁾ Pro jednoho je Deník výrazem řady okolností sociálních, rodinných, profesionálních atd.; pro druhého znamená Deník úzkostný způsob, jak oddálit osudovou samotu rukopisu. Deník tedy má přinejmenším dva smysly a každý z nich je přijatelný, protože je koherentní. Je to banální fakt, jakých by se našlo tisíce v historii kritiky a mezi rozmanitými četbami, jež se inspirovaly tímž dílem: tato fakta přinejmenším dosvědčují to, že dílo má více smyslů. Každá doba může věřit, že třímá kanonický smysl díla, ale stačí jen maličko pokročit v historii a tento jediný smysl se změní ve smysl množný a dílo uzavřené se stane dílem otevřeným.⁶²⁾ Změní se vůbec celá definice díla: dílo přestane být faktem historickým a stane se faktem antropologickým, protože je nevyčerpává žádná historie. Rozmanitost smyslů nevychází z nějakého relativistického

61) Alain Girard, *Le Journal intime*, P. U. F., 1963. — Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 20.

62) Viz *L'Oeuvre ouverte* od Umberta Eca, Seuil, 1965.

názoru na lidské mravy; vyjadřuje ne nějaký sklon společnosti k omylu, nýbrž dispozici díla zůstávat otevřeným. Více smyslů je obsaženo v díle díky jeho struktuře, a ne díky neuduživosti jeho čtenářů. Proto je dílo symbolické: symbol není obraz, symbol je mnohost smyslů.⁶³⁾

Symbol je konstantní. Měnit se může pouze povědomí, které o něm společnost má, a práva, jež mu připisuje. Symbolická svoboda byla uznána a do jisté míry uzákoněna ve středověku, což je vidět z teorie čtyř smyslů;⁶⁴⁾ společnost klasická se naproti tomu do ní vpravovala velmi těžce: buď ji ignorovala, anebo ji cenzurovala — podobně jako ve svých dnešních pozůstatcích: historie svobody symbolů bývá často krutá, a to má přirozeně také svůj smysl: symboly se necenzurují beztrestně. Rozhodně tu jde o problém institucí, a ne o problém struktur: ať si společnosti

63) Víím, že slovo *symbol* má docela jiný smysl v sémiotologii, kde symbolické systémy jsou naopak ty, v nichž „může být stanovena jediná forma, a kde každé jednotce vyjádření odpovídá dvojzvučně jednotka obsahu“, a že naproti tomu v systémech sémiotických (jazyk, sen) se musí „požadovat dvě různé formy, jedna pro vyjádření a druhá pro obsah, bez vzájemné shody“. (N. Ruwet, *La Linguistique générale aujourd'hui*, Arch. europ. de Sociologie V, 1964, str. 287.) — Podle této definice symboly v díle zřejmě patří do oblasti sémiotiky, a ne symboliky. Nicméně prozatím zachovávám slovo *symbol* v onom obecném smyslu, který mu připisuje P. Ricoeur a který postačuje pro následující výklad. („Symbol existuje, jestliže jazyk produkuje znaky druhého stupně, kdy smysl se nespokojuje pojmenováním nějaké věci a pojmenovává jiný smysl, kterého by jinak nebylo možno dosáhnout,“ *De l'Interprétation, essai sur Freud*, Seuil, 1965, str. 25.)

64) Smysl doslovný, alegorický, morální a anagogický. Zřejmě trvá přesun smyslů směrem ke smyslu anagogickému.

myslí a dekretují cokoliv, dílo je přesahuje, přetrvává jako forma, která se postupně naplňuje smysly víceméně nahodilými, historickými: dílo je „věčné“, a to ne proto, že předkládá jediný smysl různým lidem, nýbrž že napovídá různé smysly jedinému člověku, který hovoří stále týmž symbolickým jazykem po mnohá staletí: dílo proponuje, člověk disponuje.

Každý čtenář si to uvědomuje, nedá-li se odstrašit cenzurou doslovnosti: což nemá pocit, že navazuje styk s čímsi za textem, jako by první jazyk díla v něm vzbuzoval další slova a učil ho mluvit druhým jazykem? Nazývá se to *sněním*. I sny mají své aleje, jak říká Bachelard, a tyto aleje jsou před slovem vytyčovány oním druhým jazykem díla. Literatura je výzkum jména: z několika zvuků *Guermantes* vykouzlil Proust celý svět. Spisovatel vždycky v hloubi duše věří, že znaky nejsou libovolné a že jméno je přirozeným vlastnictvím věci: spisovatelé jsou na straně Kratyla, a ne na straně Hermogena. Nuže, máme číst tak, jak se píše: tak „oslovíme“ literaturu („oslovit“ znamená „vyjevit podstatu“); kdyby totiž slova měla jen jediný smysl, smysl slovníkový, kdyby druhý jazyk nepřicházel narušovat a uvolňovat „jistoty jazyka“, nebylo by literatury.⁶⁵⁾ Proto pravidla četby nejsou pravidla doslovnosti, nýbrž pravidla náznaku: jsou to pravidla lingvistická, a ne pravidla filologická.⁶⁶⁾

65) Mallarmé: „Rozumím-li vám, píše Francis Vielé-Griffinovi, opíráte tvůrčí privilegium básníka o nedokonalost nástroje, na který hraje; jazyk hypoteticky adekvátní k vyjádření myšlenky by potlačil existenci literáta, který by se nazýval pan Kdokoliv.“ (cituje J. P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, str. 576.)

Úkolem filologie je stanovit doslovný smysl, ale filologie nemá žádné prostředky, aby uchopila smysly druhé. A naopak lingvistika pracuje tak, aby nezredukovala dvojnáčetnost jazyka, ale aby je pochopila a aby je *nastolila*. Lingvistika se začíná přibližovat k tomu, co spisovatelé už dávno znají pod pojmem *sugese* a *evokace*, a dodává tím kolísání smyslů vědecký statut. R. Jakobson zdůraznil zásadní dvojsmyslnost básnického (literárního) sdělení: tato dvojsmyslnost není závislá na estetickém názoru o „svobodě“ interpretace a tím méně na nějaké morální cenzuře její nebezpečnosti, nýbrž je možné ji formulovat v pojmech kódu: symbolický jazyk, kam spadají literární díla, je svou *strukturou* jazyk množný a jeho kód je vytvořen tak, že každé dílo, každá řeč jím zplozená má množné smysly. Tato dispozice existuje i v jazyce ve vlastním slova smyslu, neboť i on obsahuje daleko více nejistot, než se přiznává — a lingvistika se tím už zabývá.⁶⁷⁾ Dvojsmyslnosti praktického jazyka ovšem nejsou ničím ve srovnání s jazykem literárním. V prvním případě se totiž dají zredukovat situací, v níž se objeví: cokoliv, co je mimo i nejnejasnější věty, třeba kontext, gesto, vzpomínka, nám prozradí, jak máme větě rozu-

66) Nedávno a mnohokrát se vyčítalo nové kritice, že kazí práci vychovatele, který má především *naučit číst*. Stará rétorika zase měla ambice *naučit psát*: dávala pravidla tvorby (napodobování), a ne vnímání. Vskutku si lze klást otázku, zda se neponižuje četba, jestliže se izolují její pravidla. Dobře číst rovná se virtuálně dobře psát, rozumějte psát v symbolech.

67) Srov. A. J. Greimas, *Cours de sémantique*, zejména kapitola VI. o Izotopii projevu (Přednášky Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

mět, jde-li nám o to, abychom *prakticky* využili informací, kterou nám sděluje: okolnosti vyjasní smysl.

U díla není nic takového: dílo nemá takové okolnosti, a možná že to je dokonce onen rys, který nejlépe dílo definuje: dílo není obklopeno, určováno, chráněno či řízeno žádnou situací, není tu žádný praktický život, aby nám pověděl, jaký smysl se mu má dát; dílo má v sobě vždycky něco citátového: dvojsmyslnost je tu úplně ryzí: i při sebevětší rozvlácnosti chová v sobě něco z pythické stručnosti; řeč je ve shodě s prvním kódem (Pythie nemluvila rozvlácně) a zároveň je otevřena mnoha smyslům, neboť byla pronesena mimo veškerou *situaci* — až na samu situaci dvojsmyslnosti: dílo je vždycky v prorocké situaci. Připojím-li *svou* situaci k četbě díla, mohu jistě zredukovat jeho dvojsmyslnost (a to se také obvykle stává); jenomže tato měnící se situace dílo *komponuje*, a nikoliv objevuje: dílo nemůže protestovat proti smyslu, který mu dávám, podrobím-li se i já okovům symbolického kódu, který dílo vytváří, to jest jsem-li ochoten vepsat svou četbu do prostoru symbolů; ovšem nemůže ani potvrdit *autentičnost* tohoto smyslu, protože druhý kód díla je omezující, není předpisující: rýsuje objemy smyslů, ne jejich linie; vytváří dvojsmyslnosti, ne jeden smysl.

Právě tím, že je dílo vyňato z veškeré *situace*, vybízí k průzkumu: ten, kdo dílo píše, i ten, kdo je čte, nachází v něm otázku položenou jazyku, neboť se tu ohledávají základy jazyka, ořezávají jeho hranice. Dílo se stává místem nesmírného, neustálého ohledávání

slov.⁶⁸⁾ Obvykle se prohlašuje, že symbol je jen zvláštní vlastnost imaginace. Symbol má však také funkci kritickou a předmětem jeho kritiky je sám jazyk. Vedle *Kritiky rozumu*, kterou nám přinesla filozofie, si lze představit také *Kritiku jazyka*, a tou je sama literatura.

Je-li pravda, že dílo svou strukturou v sobě chová množný smysl, musí dávat podnět ke dvěma rozdílným projevům: buď je možné zaměřit se na všechny smysly, které pokrývá, nebo na prázdný smysl, který je všechny unese (což je totéž); anebo se lze zaměřit na smysl jediný. Tyto dva projevy se v žádném případě nesmějí směřovat, protože nemají ani shodný předmět, ani shodné sankce. Pro onen obecný projev, jehož předmětem je ne ten či onen smysl, nýbrž mnohost smyslů díla, lze navrhnout označení *věda o literatuře* a pro onen druhý projev, který se vším rizikem na sebe otevřeně bere úsilí dát dílu jeden zvláštní smysl, užít označení *literární kritika*. A protože přiřítání smyslu může být buď psané, nebo mlčenlivé, rozlišíme *čtetbu* díla a jeho *kritiku*: čtetba je bezprostřední; kritika je zprostředkována zprostředkujícím jazykem a tím je kritikův rukopis. *Věda, Kritika, Čtetba* — to je ona trojřič, kterou musíme prozkoumat, abychom kolem díla uvili věnec jazyka.

68) Spisovatelovo ohledávání jazyka: toto téma bylo vytčeno a zpracováno Marthe Robertovou ve vztahu ke Kafkovi (zejména v práci *Kafka*, Gallimard, Bibliothèque idéale, 1960).

Máme historii literatury, ale nemáme vědu o literatuře, protože jsme stále ještě nedokázali plně rozpoznat povahu literárního *předmětu*, který je předmětem psaným. Pouze tehdy, až připustíme, že dílo je vytvářeno rukopisem (a vyvodíme z toho důsledky), bude možná určitá věda o literatuře. Jejím předmětem (bude-li jednoho dne existovat) nesmí být to, aby vnucovala dílu jediný smysl, pro který by měla právo odmrštit všechny smysly jiné: tím by se zkompromitovala (jako se to zatím vždycky stalo). Nebude to věda o obsazích (těch se může zmocnit jen nejstriktnější věda historická), ale bude to věda o *podmínkách* obsahu, to jest o formách: jejím zájmem budou variace smyslů dílem zplozených a *zploditelných*: nebude interpretovat symboly, ale jejich mnohomocnost; zkrátka jejím předmětem nebudou plné smysly díla, nýbrž naopak smysl prázdný, který je všechny unese.

Model této vědy bude zřejmě lingvistický. Když lingvistika nemůže zvládnout všechny věty v nějakém jazyce, stanoví *hypotetický model popisu*, na jehož základě by mohla vysvětlit generování nekonečného množství vět jazyka.⁶⁹⁾ I když bude nutná řada úprav, není důvo-

du, proč by se podobná metoda neaplikovala i na díla literatury: tato díla se podobají ohromným větám odvozeným z obecného jazyka symbolů pomocí řady pravidelných transformací neboli — řečeno ještě obecněji — pomocí určité významové logiky, a ta právě má být popsána. Lingvistika může poskytnout literatuře plodný model, který je principem veškeré vědy, protože vždy musí být k dispozici určitá pravidla, aby se mohly vysvětlit určité výsledky. Předmětem vědy o literatuře nebude otázka, proč ten či onen smysl má být přijat nebo byl přijat (to je věcí historie), ale proč je *přijatelný*, a to nikoli z hlediska filologických pravidel doslovnosti, nýbrž z hlediska lingvistických pravidel symbolu. Přenesen na úroveň vědy o projevu objevuje se tu znovu úkol dnešní lingvistiky, která chce popsat *gramatikálnost* vět, a ne jejich význam. Podobným způsobem se u děl bude usilovat o výklad jejich *acceptability*, a ne jejich smyslu. Souhrn možných smyslů se nebude třídit jakožto nehybný řád, nýbrž jako projevy ohromné „operativní“ (protože umožňuje tvořit díla) dispozice, která je z autora rozšířena na společnost. Obdobně jako je v člověku *schopnost jazyka*, vytčená Humboldtem a Chomským, existuje asi v člověku *schopnost literatury*, jakási energie řeči, která nemá nic společného s „géníem“, protože se nerodí z inspirace nebo vůle osobnosti, nýbrž z pravidel nakupečných daleko za autorem. Nejsou to obrazy, ideje nebo verše, které by tajemný hlas Múzy našeptával spisovatelům, je to velká logika symbolů, jsou to velké prázdné formy, jež umožňují mluvit a jednat.

69) Mám tu ovšem na mysli práce N. Chomského a teze gramatiky transformační.

Vidíme už, jaké oběti by taková věda musela přinést tomu, co tak milujeme nebo zdánlivě milujeme, když mluvíme o literatuře, a tím je *autor*. Jak by však mohla taková věda mluvit o *jednom* autorovi? Věda o literatuře sblíží literární dílo, které je podepsané, s mýtem, který podepsán není.⁷⁰⁾ Panuje obecná tendence, alespoň v současné době, věřit tomu, že spisovatel se může dovolávat smyslu svého díla a že může sám určit tento smysl jako zákonitý; z toho plynou ony zpozdilé otázky kladené kritikem mrtvému autorovi, jaký byl jeho život, jeho záměr, aby on sám nás přesvědčil, jaký má jeho dílo význam: je snaha nechat za každou cenu mluvit mrtvého anebo místo něho jeho dobu, žánr, slovník, zkratka autorovu *současnost*, jež se tak metonymicky stává majitelem spisovatelových práv na jeho tvorbu. A dokonce se i žádá, abychom čekali, až spisovatel zemře, abychom ho mohli zkoumat „s objektivností“; podivná převrácenost: až v momentě, kdy se dílo stane mytickým, má se zkoumat jako přesný fakt.

Význam smrti je v něčem jiném: smrt zneskutečňuje autorův podpis a z díla činí mýtus: pravdivost životních příhod se zbytečně snaží dosáhnout pravdu symbolů.⁷¹⁾ Lidové povědomí to cítí velmi dobře: nejdeme

70) „Mýtus je řeč, která jako by neměla skutečného vysílače, jenž by na sebe bral obsah a reklamoval smysl, a tedy je tajemná.“ (L. Sebağ, *Le Mythe. Code et Message, Temps modernes*, března 1965.)

71) „Smrt způsobuje, že soud potomků o jedinci je spravedlivější než soud jeho současníků. Svým způsobem se člověk vyvíjí až po své smrti...“ (F. Kafka, *Préparatifs de nocte à la campagne*, Gallimard, 1957, str. 366.)

„na dílo od Racina“, ale „na Racina“, jako se chodí „na western“, abychom si podle své chuti a ve svou hodinu ukousli kousek z podstaty velkého mýtu; nechodíme na *Faidru*, ale na „Bermovou ve *Faidře*“, jako bychom četli Sofokla, Freuda, Hölderlina a Kierkegaarda v *Oidipovi* nebo *Antigoně*. A máme pravdu, protože odmítáme, aby mrtvé se zmocňovalo živého, protože osvobozujeme dílo od okovů záměru a objevujeme mytologické chvění smyslů. Smrt stírá spisovatelův podpis a přitom zakládá pravdu díla, jež je záhadou. S „civilizovaným“ dílem se jistě nedá zacházet stejně jako s mýtem v etnologickém smyslu slova, ale rozdíl mezi oběma není ani tak v podepsání poselství, jako spíš v jeho podstatě: naše díla jsou psaná, a to jim klade okovy smyslu, které ústní mýtus nezná: čeká na nás mytologie rukopisu; jejím předmětem nebudou díla *determinovaná*, to jest vepsaná do procesu determinace s původem v člověku (autorovi); jejím předmětem budou díla *proniknutá* velkým mytickým rukopisem, jímž si lidstvo ověřuje své významy, to jest své touhy.

Bude se tedy muset přijmout nové rozdělení předmětů v literární vědě. Autor, dílo, to jsou jen východiska analýzy, jejímž horizontem je jazyk: nemůže být věda o Dantovi, Shakespearovi nebo Racinovi, může být jen věda o projevu. Tato věda bude mít dvě velká pole působnosti podle toho, které znaky bude zkoumat; první obsáhne znaky nižší než věta, jako jsou někdejší figury, fenomény konotace, „sémantické anomálie“⁷²⁾

72) T. Todorov, *Les anomalies sémantiques*, připraveno pro revue *Langages*.

atd.; zkrátka zahrne všechny rysy literárního jazyka celého; druhé odvětví obsáhne znaky vyšší než věta, totiž části projevu, z nichž lze činit závěry o struktuře vyprávění, básnického sdělení, textu diskurzivního atd.⁷³⁾ Vztah drobných a velkých částí projevu je samozřejmě vztah integrační (jako vztah fonémů ke slovům a vztah slov k větě), ovšem tyto části se vytvářejí v nezávislých rovinách popisu. Literární text se při tomto pojetí stane místem *spolehlivých* analýz, i když samozřejmě tyto analýzy ponechávají mimo svůj dosah velké nedotčené pole. Stranou zůstane zhruba všechno to, co zatím pokládáme pro díla za důležité (génies osobnosti, umění, lidskost), ledaže by nás zaujala pravda mýtů a zamilovali bychom si ji.

Objektivita vyhledávaná touto novou vědou o literatuře bude obracet zřetel ne k bezprostřednímu dílu (to patří do historie nebo do filologie), nýbrž k jeho srozumitelnosti. Fonologie, aniž odmítá pokusné zkoumání fonetiky, založila novou objektivitu fonického smyslu (a ne pouze fyzického zvuku) a podobně existuje i objektivita symbolu, která je něco jiného než objektivita nutná ke stanovení doslovnosti. Předmět do-

73) Strukturální analýza vyprávění zavdává v současné době podnět k předběžnému studiu, především v Centre d'Etudes des Communications de Masse na École pratique des Hautes Études, a to na základě prací V. Proppa a Cl. Lévi-Strausse. — O básnickém sdělení viz R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Éd. du Minuit, 1963, kap. II, a Nicolas Ruwet, *L'analyse structurale de la poésie* (Linguistics 2, prosinec 1963) a *Analyse structurale d'un poème français* (Linguistics 3, leden 1964). Srov. rovněž Cl. Lévi-Strauss a R. Jakobson, *Les Chats de Baudelaire* (L'Homme, II, 1962, str. 2) a Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

dává okovy substancí, a ne pravidla významů: „gramatika“ díla není gramatikou idiomu, kterým je dílo napsáno; a objektivita nové vědy se vztahuje k této druhé gramatice, a ne k oné první. Vědu o literatuře nebude zajímat to, že dílo existovalo, ale to, že dílo bylo a dosud je chápáno: zdrojem její „objektivity“ bude srozumitelnost díla.

Budeme se muset rozloučit s představou, že věda o literatuře nás poučí, jaký smysl musíme rozhodně dílu přiřknout: *nedá* a ani *neobjeví* žádný smysl, zato popíše, podle jaké logiky byly smysly zplozeny, takže mohou být *přijaty* symbolickou logikou lidí, jako když „lingvistické citění“ Francouzů *přijímá* věty francouzštiny. Budeme muset urazit ještě dlouhou cestu, než budeme mít k dispozici lingvistiku projevu, to jest skutečnou vědu o literatuře, která by odpovídala slovní povaze svého předmětu. Lingvistika nám sice může pomoci, ale nemůže sama rozhodnout otázky, které se jí kladou nad oněmi novými předměty, jimiž jsou určité části projevu a dvojí smysly. Bude potřebovat pomoc zejména od historie, jež ji poučí o někdy i velice dlouhém trvání druhých kódů (např. kódu rétorického), a také od antropologie, která pomůže přirovnáními a postupnými integracemi popsat obecnou logiku významových prvků.

Kritika není věda. Věda pojednává o smyslech, kritika je produkuje. Kritika zaujímá, jak už bylo řečeno, přechodné místo mezi vědou a četbou; poskytuje jazyk čisté řeči, která čte, a poskytuje řeč (jednu z mnohých) mytickému jazyku, který vytváří dílo a který je zkoumán vědou. Vztah kritiky k dílu je vztahem smyslu k formě. Kritik si nemůže osobovat právo „překládat“ dílo, aby bylo jasnější, neboť není nic jasnějšího, než je dílo. Kritik může jen „zplodit“ určitý smysl tím, že ho odvodí z oné formy, kterou je dílo. Když kritik čte slova „dcera Mínoa a Pasifaé“, není jeho úkolem určit, že jde o Faidru (to velice dobře provedou filologové); jeho úkolem je pochopit onu síť smyslů, v níž podle určitých logických požadavků, ke kterým se ještě vrátíme, zaujímá své místo téma podsvětí a téma slunce. Kritik zdvojuje smysl, nad prvním jazykem díla rozvlíní jazyk druhý, to jest koherentnost znaků. Jde zkrátka o určitou anamorfózu; přitom ovšem musí být jasné, že dílo se nikdy nepropůjčuje k tomu, aby bylo pouhým odleskem (není to zrcadlový předmět na způsob jablka nebo krabice), a že kromě toho anamorfóza sama je přeměna *řízená*, podrobená optickým okovům:

musí přeměnit *všechno*, o čem přemýšlí; musí přeměnit podle určitých zákonů; musí přeměňovat vždy ve stejném smyslu. A to jsou také trojí okovy kritiky.

Kritik nemůže říkat „cokoliv“.⁷⁴⁾ Kontrolou jeho slov však není morální strach z „třeštění“; už proto ne, že přenechává jiným nepěknou starost o nezvratné rozřešení, co je rozum a co nerozum, a to prosím ve století, kdy tento rozdíl je sporný;⁷⁵⁾ a dále proto ne, že právo na „třeštění“ si literatura vydobyla přinejmenším od dob Lautréamontových a že kritika by docela dobře mohla začít třeštit podle básnických motivů, pokud by to vyhlásila; a konečně proto, že třeštění dneška je někdy pravdou zítřka: neměl by snad Boileau nad Tainem nebo Brunetière nad Georges Blinem pocit, že „třeští“? Jestliže kritik lpí na tom, aby něco (ne cokoliv) řekl, je to proto, že připisuje řeči (autorově i své vlastní) určitou významovou funkci a že následkem toho anamorfóza, kterou vtiskuje dílu (nikdo na světě se tomu nemůže vyhnout) je určována formálními okovy smyslu: smysl se nedá tvořit jakkoli (pochybujete-li, zkuste to): kritikovou sankcí není smysl díla, ale smysl toho, co o něm říká.

První povinností je uvědomit si, že v díle je všechno významové; gramatika není dobrá, nevysvětluje-li *všechny* věty; systém smyslů není úplný, nedají-li se do něho zařadit na srozumitelné místo *všechna slova*: jediný řádek navíc — a popis není dobrý. Toto pravidlo vy-

74) Výtka vznesená proti nové kritice R. Picardem (op. cit., str. 66).

75) Musí se připomínat, že bláznovství má svou historii — a že dosud neskončila? (Michel Foucault, *Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'âge classique*, Plon, 1961.)

čerpateľnosti, lingvistům velmi dobře známé, má docela jiný dosah než statistická kontrola, k níž je kritik někdy vybízen.⁷⁶⁾ Zarytá představa, převzatá opět z domnělého vzoru věd fyzikálních, kritikovi našeptává, že v díle může zachytit jen prvky často se vyskytující, opakující se, a že bez nich se proviňuje „nesprávným zevšeobecněním“ a „úchylnými extrapolacemi“; říká se mu, že se situacemi, které se vyskytují jen ve dvou třech Racinových tragédiích, nemůže zacházet jako s „obecnými“. Nezbyvá nám než znovu opakovat,⁷⁷⁾ že po strukturální stránce se smysl díla vůbec nerodí opakováním, nýbrž rozlišností, což znamená, že pojem ojedinělý, byl-li pojat do systému výluk a vztahů, má významu stejně tolik jako pojem zhusta se vyskytující: slovo *baobab* nemá ve franštině ani víc, ani méně smyslu než slovo *ami*. Podrobné účtování významových jednotek je svým způsobem zajímavé a jedno odvětví lingvistiky se jím také zabývá: osvětluje však *informaci*, a ne významovost. Kritika to může jedině zavést do slepé uličky; má-li totiž být důležitost nějaké notace nebo stupeň přesvědčivosti některého rysu definován počtem výskytů, musí se napřed metodicky stanovit tento počet: na základě kolika tragédií mám právo „zevšeobecnit“ racinovskou situaci? Bude jich pět, šest, deset? Musím být nad „průměrem“, abych mohl zaznamenat určitý rys a aby se vynořil jeho smysl? Co mám dělat s pojmy ojedinělými? Mám se jich

76) R. Picard, op. cit., str. 64.

77) Srov. Roland Barthes, *A propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-logique* (Informations sur les Sciences sociales, Unesco, sv. 1, č. 4, prosinec 1962, str. 116).

zbavit s cudným označením „výjimek“ a „odchylek“? To je jedna absurdnost za druhou, a díky sémantice je možné se jim vyhnout. Vždyť „zevšeobecnování“ neznamená operaci kvantitativní (vyvozování pravdivosti rysu na základě počtu vyskytnuvších se případů), nýbrž kvalitativní (včleňování všech pojmů, i ojedinělých, do obecného souhrnu vztahů). Jediný obraz sám o sobě jistě není ještě obraznost,⁷⁸⁾ ale obraznost nemůže být popsána bez tohoto jednoho obrazu, byť byl sebekřehčí a sebeopuštěnější, nemůže být bez toho, co je v tom obraze nezníčitelného. „Zevšeobecnování“ v kritickém jazyce se vztahují k celé rozloze vztahů (notace je jednou jejich částí), a ne k materiálním případům notace: pojem může být v celém díle formulován jen jedinkrát, a přece v něm může být přítomen „všude“ a „stále“ v řadě transformací, jež právě určují fakt struktury.⁷⁹⁾

I tyto transformace mají své okovy: jsou to okovy symbolické logiky. Proti „třeštění“ nové kritiky se uvádějí „základní pravidla vědeckého anebo i jen prostě utříděného myšlení“;⁸⁰⁾ to je hloupost; existuje logika významu. Je pravda, že ji dobře neznáme, a není ani jasné, do které oblasti „vědění“ patří; přesto se jí můžeme přiblížit, jak se o to pokoušejí psychoanalýza a strukturalismus; víme alespoň, že o symbolech se nedá říkat jen tak cokoli; máme alespoň k dispozici — byť jen provizorně — určité modely, kterými se dá vysvětlit, jakými procedurami se vytvářejí řetězy symbolů.

78) R. Picard, op. cit., str. 43.

79) Tamtéž, str. 19.

80) R. Picard, op. cit., str. 58.

Tyto modely by měly ozbrojovat proti údivu (i ten je k údivu), který stará kritika pocítuje nad spojováním představ zadušení a jedu, ledu a ohně.⁸¹⁾ Tyto formy transformací byly vytčeny psychoanalýzou stejně jako rétorikou.⁸²⁾ Je to například záměna ve vlastním slova smyslu (metafora), výpustka (elipsa), zhuštění (homonymie), přesun (metonymie), popření (antifráze). Kritik se pak snaží vyhledávat takovéto řízené (a ne aleatorní) přeměny, které se vztahují i k velmi rozvětveným řetězům (*pták, let, květina, ohňostroj, motýl, tanečnice* u Mallarméa)⁸³⁾ a připouštějí vzdálená, leč legální spojení (*velká klidná řeka a podzimní strom*); z toho plyne, že dílo vůbec není čteno nějakým „ztřeštěným“ způsobem, nýbrž že do něho vniká čím dále tím širší jednota. Že jde o snadná spojení? Nejsou jiná než v poezii samé.

Kniha je svět. Kritik se ocitá před knihou ve stejných podmínkách řeči, v jakých se ocitá spisovatel tvář v tvář světu. A tím přicházíme k třetím okovům kritiky. Jak u spisovatele, tak i u kritika je anamorfóza ukládaná do díla vždycky řízená: musí pokračovat ve stále stejném smyslu. Jaký je to smysl? Je to ona „subjektivita“, jež se stala holí na nového kritika? „Subjektivní“ kritikou se obvykle rozumí projev, který je zcela vydán na milost nějakého *subjektu* a vůbec nebere zřetel na *objekt* a který je podezírán (aby byl ještě víc zahrnut výčitkami), že se spokojuje pouze s anarchistic-

81) Tamtéž, str. 15 a 23.

82) Srov. E. Benveniste, *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne* (La Psychanalyse, 1, 1956, str. 3-39).

83) J. P. Richard, op. cit., str. 304.

kým a povídacím vyjádřením individuálních pocitů. Na to by se dalo namítnout, že systemizovaná, to jest *kultivovaná* (spjatá s kulturou) subjektivita, kterou svírají nesmírné okovy vyrostlé přímo ze symbolů díla, má možná větší naději, že se přiblíží k literárnímu objektu, než nevzdělaná objektivita, která je i sama k sobě slepá a která se zajišťuje doslovností anebo přirozeností. Ve skutečnosti ale není problém uložen zde: kritika není věda: v kritice se do opozice k subjektu nemá stavět objekt, nýbrž predikát. Jinými slovy předmět, s nímž se kritik střetává, není dílo, nýbrž jeho vlastní jazyk. Jaký může být vztah kritika k jazyku? To je oblast, kde by se měla hledat definice kritikovy „subjektivit“.

Klasická kritika přináší naivní víru, že subjekt je cosi „plného“ a že vztahy subjektu k jazyku jsou vztahem obsahu k vyjádření. Zřetel k symbolickému projevu vede myslím k víře obrácené: subjekt není individuální plnost, kterou bychom měli či neměli právo evakuovat do jazyka (podle zvoleného literárního „žánru“), ale naopak je to prázdnota, kolem které spisovatel splétá ustavičně transformovanou řeč (začleněnou do řetězu transformací), takže každý rukopis, *ktejž nelže*, vypovídá ne vnitřní vlastnosti subjektu, ale jeho absenci.⁸⁴⁾

Jazyk není predikát subjektu buď nevyslovitelného, nebo k jehož vyslovení by měl sloužit, jazyk je subjekt.⁸⁵⁾ Domnívám se (a myslím, že nejsem sám), že to

84) Slyšíme tu ozvěnu, byť deformovanou, výkladů doktora Lacana v jeho semináři a Ecole pratique des Hautes etudes.

je právě ona skutečnost, která nejlépe definuje literaturu: kdyby šlo pouze o to, vymáčkout (jako citron) stejně plné objekty a subjekty do „obrazů“, k čemu by byla literatura? Stačil by i nepoctivý projev. To, čím vítězí symbol, je nezbytnost neúnavně označovat *nic* v onom *já*, kterým jsem. Když kritik připojuje svůj jazyk k jazyku autora a svoje symboly k symbolům díla, „nedeformuje“ předmět, aby se jím vyjádřil, nedělá z něho predikát své vlastní osoby; v podobě znaku zachyceného a rozmanitého reprodukuje jen znak děl samých, jejichž ustavičně zpytovaným poselstvím není ta či ona „subjektivita“, nýbrž směs subjektu a jazyka, takže kritik i dílo vždycky řeknou: *já jsem literatura*, a prostřednictvím jejich souběžných hlasů literatura vždycky vyjádří jen nepřítomnost subjektu.

Kritika je hluboká (nebo lépe řečeno: *profilovaná*) četba; objevuje v díle jistou srozumitelnost, a tím je ovšem dešifruje a podílí se na nějaké jeho interpretaci. Avšak to, co odhaluje, nemůže být označované — un signifié — (neboť to stále ustupuje až tam, kde už není subjektu), je to jen zřetězení symbolů, homologie vztahů: a tak smysl, který kritika plným právem připiše dílu, je nakonec jen další rozkvět symbolů, jež dílo vytvářejí. Když kritik z mallarméovského ptáka a vějíře vyvodí obecný „smysl“ pohybu *tam a zpět*, čehosi *virtuálního*,⁸⁶⁾ nevyslovuje nějakou poslední pravdu obra-

85) „*Subjektivní je jen ono nevyslovitelné*,” říká R. Picard (op. cit., str. 13). To je poněkud rychle odklizení vztahů mezi subjektem a jazykem, které pro jiné „myslitele“, než je R. Picard, představují mimořádně obtížný problém.

86) J. P. Richard, op. cit., kap. VI, III.

zu, nýbrž jen nový obraz, který je také jen navržen. Kritika není překlad, kritika je perifráze. Nemůže si činit nároky na odhalení „obsahu“ díla, neboť tímto obsahem je sám subjekt, to jest absence: každá metafora je znak bez obsahu a symbolický proces štědrě vyslovuje tuto odlehlost zaznamenaného jevu — signifié: kritik může jen pokračovat v metaforách díla, a nemůže je redukovat: kdyby v díle bylo cosi „zahrabaného“ a „objektivního“ označovaného, byl by symbol jen eufemismem, literatura přetvářkou a kritika filologií. Je neplodné přetvářet dílo na vyslovenou zřejmost, protože potom okamžitě už o něm není co říci, a není přece funkcí díla, aby zavíralo ústa těm, kdo je čtou; a stejně tak je asi marné hledat v díle, co chce říci, aniž to říká, a předpokládat nějaké konečné tajemství, protože až by se i to odhalilo, rovněž by už nebylo co dodat: ať se říká o díle cokoliv, zbude v něm vždycky jazyk, subjekt, absence, *stejně jako na počátku*.

Měřítkem kritického projevu je jeho oprávněnost. Jako v hudbě (nota vhodná nemusí být ještě nota „pravá“) závisí koneckonců pravda zpěvu na jeho oprávněnosti, přičemž oprávněnost se vytváří někdy unisonem, někdy harmonií, tak i kritik, má-li být pravdivý, musí být oprávněný a musí se snažit vlastním jazykem reprodukovat podle „určité přesné duchovní režie“⁸⁷⁾ symbolické podmínky díla, protože bez toho nemůže dílo „respektovat“. Existují dva způsoby nestejně váhy, jak minout symbol. První způsob je velice rychlý: spočívá v tom, že se symbol popře a že celý významo-

87) S. Mallarmé, Předmluva k *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Oeuvres complètes*, Pléiade, str. 455).

vý profil díla se převede na banálnost mylné doslovnosti anebo se zavře do slepé uličky tautologie. Na zcela opačném pólu je způsob druhý, který spočívá zase v tom, že se symbol interpretuje vědecky: prohlásí se, že dílo se nabízí k rozluštění (tím se uzná jeho symboličnost), ale dešifrování se pak děje pomocí řeči doslovné, která nemá ani hloubku, ani rozlet a která má zastavit nekonečnou metaforu díla, aby si při tomto zastavení přivlastnila svou „pravdu“: k tomuto typu patří symboličtí kritikové s vědeckými ambicemi (sociologickými nebo psychoanalytickými). V obou případech se symbol mine proto, že panuje nerovnost mezi oběma jazyky, jazykem díla a jazykem kritika: je stejně přemrštěné chtít zredukovat symbol jako vzít si do hlavy doslovnost. *Symbol si musí jít pro symbol*, jazyk musí naplno hovořit o jazyce: jen tak bude nakonec respektována doslovnost. Celá tato cesta, která vrátí kritika literatuře, není marná: usnadní boj proti dvěma nebezpečím: řeč o díle se totiž může utopit v nicotném mluvení, tlachání nebo mlčení, anebo v mluvení zvěčňujícím, které coby poslední slovo znehynbní zdánlivě rozluštěný záznam. Řeč kritiky není oprávněná, pokud se neztotožní zodpovědnost „interpretace“ díla se zodpovědností kritika vůči jeho vlastní řeči.

I když si to uvědomuje, zůstává kritik ve srovnání s vědou o literatuře nesmírně ochuzen, neboť nemůže jazykem disponovat ani jako majetkem, ani jako nástrojem: *kritik neví, na čem je ve vztahu k vědě o literatuře*. I kdyby se tato věda definovala čistě jen jako „exponující“ (a ne vysvětlující), stále od ní zůstane

oddělen: kritik totiž exponuje sám jazyk, a ne jeho předmět. Tento rozdíl však není úplně na škodu, protože dovoluje kritikovi, aby rozvinul to, co právě chybí vědě a co lze nazvat jedním slovem: *ironie*. Ironie není nic jiného než otázka, kterou klade jazyk jazyku.⁸⁸⁾ Náš návyk obklopovat symboly horizontem náboženským nebo básnickým nám zabraňuje vnímat ironii symbolů, způsob, jak uvádějí jazyk v pochybnost nápadnými výstřelky jazyka. Vedle chudé ironie voltairovské, která je narcisovským produktem jazyka příliš v sebe sama důvěřujícího, představujeme si jinou ironii, kterou z nedostatku lepšího pojmenování nazveme *barokní*, protože rozehrává formy, a ne podstaty a protože jazyk košatí, a nikoliv ořezává.⁸⁹⁾ Proč by měla být kritice zakázána ironie? Možná, že je to jediná seriózní řeč, která jí byla ponechána do té doby, než bude řádně stanoven statut vědy a jazyka — což, zdá se, dosud není. Ironie je kritikovi dána bezprostředně: nejde o to, vidět pravdu, jak říká Kafka, ale být

88) Vzhledem k tomu, že panuje *jistý* vztah mezi kritikem a romanopiscem, neliší se kritikova ironie (nad jeho vlastním jazykem jakožto předmětem tvorby) ničím podstatným od ironie či humoru, který podle Lukacse, René Girarda a L. Goldmanna charakterizuje způsob, jímž romanopisec převyšuje vědomí svých hrdinů. (Srov. L. Goldmann, *Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman*, Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1963, č. 2, str. 229.) — Netřeba poznamenávat, že tato ironie je pro odpůrce nové kritiky nepostižitelná.

89) Gongorismus v nadhistorickém smyslu slova vždy obsahuje nějaký reflexivní prvek; od oratoria k prosté hře je mnoho tónů, jimiž výstřední figura vždycky do sebo obsáhne úvalu o jazyce, jehož vážná stránka je tu podrobena zkoušce. Srov. Severo Sarduy, *Sur Gongora*, Tel Quel.

pravdou,⁹⁰⁾ takže potom máme na kritikovi právo žádat nikoliv: *učňte, abych věřil vašim slovům*, nýbrž: *učňte, abych věřil vašemu rozhodnutí promluvit*.

90) „Každý nemůže vidět pravdu, ale každý může být pravdou...” (F. Kafka), citováno Marthe Robertovou v op. cit., str. 80.

Zbývá nám ještě jedna iluze, které se musíme vzdát: kritik ničím nemůže nahradit čtenáře. Kritik se marně sám honosí tím — což se na něm někdy i žádá —, že propůjčuje svůj mnohdy úctyhodný hlas četbě druhých, že je také jen čtenářem, jehož ostatní čtenáři pověřili vyjádřením vlastních pocitů se zřetelem k jeho vědění a úsudku, že zkrátka ztělesňuje práva kolektivu na dílo. Proč je to marné? Protože i když budeme kritika definovat jako čtenáře, který píše, znamená to, že tento čtenář se na své cestě setkává s problematickým prostředníkem: rukopisem.

Psát je jeden způsob, jak rozkouskovat svět (knihu) a zase jej složit. Připomeňme si onen jako vždy hluboký a subtilní postup, jímž středověk řešil vztah mezi knihou (antickým pokladem) a těmi, kdo měli za úkol převést tuto absolutní látku (absolutně respektovanou) do nové řeči. My dnes máme jen historika a kritika (a to nás ještě přesvědčují, že se mají sloučit); středověk naproti tomu měl kolem knihy různé činitele čtyři: *scriptor* opisoval, aniž co přidával; *kompilátor* nikdy nepřipojoval nic ze svého; *komentátor* zasahoval do opsaného textu, aby ho učinil srozumitelnějším;

a konečně *auctor* uváděl své vlastní myšlenky, ale vždy se přitom opíral o jiné autority. Tento systém byl zaveden za jediným účelem, aby se zachovala „věrnost“ starému textu, jediné uznané Knize (lze si vůbec představit větší „úctu“, než jakou měl středověk pro Aristotela nebo Prisciana?), a přece tento systém vydal „interpretaci“ Antiky, kterou nový věk spěchal umlčet a která by se naší „objektivní“ kritice jevila dokonale „ztrřestěná“. Kritická vize začíná vlastně už u *kompilátora*: k textu nemusím přidávat nic ze svého, a přece jej mohu „deformovat“: stačí ho citovat, to jest rozkoukovat: okamžitě se vynoří nová srozumitelnost; tato srozumitelnost bude možná více, možná méně přijata, ale bude už v každém případě existovat. Kritik je sice jen *komentátorem*, ale zato jím je úplná (a to stačí, aby byl odhalen): je jednak vysílatelem, jenž znovu uvádí minulou látku (která toho má často zapotřebí: nedluží koneckonců Racine něco Georgesovi Pouletovi, Verlaine Jean-Pierre Richardovi?);⁹¹⁾ jednak je operátorem, jenž rozmísťuje prvky díla tak, aby mu vtiskl jistou srozumitelnost, to jest jistý odstup.

Další rozdíl mezi čtenářem a kritikem: zatímco o čtenáři nevíme, jak *mluví* s knihou, kritik musí zaujmout určitý „tón“ a tento tón je nakonec vždy jen kladný. Kritik může pochybovat a tisíckrát se ve svém nitru trápit nad problémy, jež nemůže postřehnout ani ta *nejbdělejší cenzura*, ale nakonec se musí uchýlit k rukopisu plnému, to jest potvrzujícímu. Je směšné

91) Georges Poulet, *Notes sur le temps racinien*, Études sur le temps humain, Plon, 1950. — J. P. Richard, *Fadeur de Verlaine*, Poésie et profondeur, Seuil, 1955.

chtít obcházet akt určitého nastolení, který je základem každého rukopisu, nějakými protesty skromnosti, pochyb či opatrnosti: nemohou před ničím ochránit. Rukopis *prohlašuje*, a to jej činí rukopisem. Jak by mohla být kritika poctivě tázací, práci či pochybovací, když je rukopisem a když psát znamená právě potkávat apofantické nebezpečí, nevyhnutelnou alternativu pravdivého-mylného? Je-li v rukopise dogmatismus, je jím zaangažovanost, a ne jistota nebo uspokojení: v rukopise trvá akt, zbytek aktu.

Tento „dotek“ textu nikoli očima, ale rukopisem vytváří mezi kritikem a čtenářem propast, jež je totožná s propastí, kterou každý význam klade mezi břeh označujícího a břeh označovaného. Nikdo na světě neví nic o smyslu, který je dílu připisován četbou, podobně jako neví nic o zaznamenaném jevu; je to asi proto, že tento smysl, jsa touhou, dlí mimo kód jazyka. Jedině četba miluje dílo, chová k němu vztah touhy. Číst dílo znamená toužit po něm, toužit stát se tím dílem, odmítat zdvojení díla jakoukoli jinou řečí kromě vlastní řeči díla: jediný komentář, který čistý čtenář může udělat, je napodobení (viz například Prousta, milovníka četby a napodobování). Přejít od četby ke kritice znamená pak změnit touhu, přestane se toužit po díle a místo toho se touží po vlastním jazyce. Tím se však i dílo opět vrací zpět k touze po rukopise, z níž samo povstalo. A tak se točí řeč kolem knihy: *číst, psát*: celá literatura přechází od jedné touhy k druhé. Kolik spisovatelů psalo jen proto, že četlo? Kolik kritiků četlo jen proto, aby psalo? Oni všichni přiblížili k sobě oba břehy knihy, obě tváře znaku, aby z nich vzešla je-

diná řeč. Kritika je jen jedním okamžikem této historie, do níž vstupujeme a která nás povede k jednotě — k pravdě rukopisu.

POZNÁMKA O AUTOROVI

Roland Barthes (1915 — 1980) vystudoval klasickou literaturu na pařížské Sorbonně; své první články o literatuře publikoval již koncem čtyřicátých let, zejména v literární příloze časopisu *Combat*. Později pracoval jako lektor francouzštiny na univerzitách v cizině (Rumunsko, Egypt). Od počátku padesátých let se věnuje soustavněji kritické činnosti, podílí se na založení časopisu *Théâtre populaire*, do něhož hojně přispívá studii o Brechtovi. V této době také publikuje své první práce *Le degré zéro de l'écriture* (Nulový stupeň rukopisu, 1953), tematický esej o Micheletovi *Michelet par lui-même* (Michelet sám o sobě, 1954) a *Mythologies* (Mytologie, 1957). Od šedesátých let přednáší na École Pratique des Hautes Études, kde vybudoval a dlouhou dobu vedl seminář o sémiologii. V této době se začíná hlouběji zabývat strukturální metodou jednak v literární kritice — esej *Sur Racine* (O Racinovi, 1963), *Essais critiques* (Kritické eseje, 1964) —, jednak v obecnější rovině nauky o znacích, sémiologie — *Éléments de*

sémiologie (Základy sémiologie, 1964), *Système de la mode* (Systém módy, 1967).

V šedesátých letech je strukturalismus ve Francii považován za významné hnutí, paradoxně však především jeho odpůrci. Nejznámějším případem je Sartrův útok proti Michelu Foucaultovi, proti jeho knize Slova a věci, v revue *L'Arc*, č. 30 z roku 1966. Sartre vytýká Foucaultovi, že se vzdává dialektického výkladu historie ve prospěch nejisté, arbitrární analýzy synchronních, nedějinných struktur. Sartre odmítá ze svého stanoviska historického materialismu připustit pojmy jako transformace struktury, stejně jako nepřipouští, že by Lacana, Lévi-Strausse a Foucaulta spojovala jen podobnost či blízkost jejich metodologických východisek, a nikoli strukturalistická ideologie. Roland Barthes byl se svou knihou *O Racinovi oběti* podobného útoku ze strany sorbonnského profesora Raymonda Picarda. Barthes se proti tomuto útoku brání knihou *Critique et vérité* (Kritika a pravda, 1966). Nejde tu však jen o obhajobu tzv. „nové kritiky“ — tento esej je vlastně Barthesovou přelomovou knihou, ve které poprvé přesně a výstižně zformuloval svá teoretická východiska a načrtl směry nového výzkumu.

Ještě v témže roce otiskuje v osmém čísle časopisu *Communications* práci *Introduction à l'analyse structurale des récits* (Úvod do strukturální analýzy vyprávě-

ní), v níž rozvíjí postuláty z *Kritiky a pravdy* při konkrétní analýze struktur narativních modelů. Využívá při tom poznatků ze svých sémiologických zkoumání a také metod strukturální lingvistiky.

Od této chvíle bude Barthes stále opouštět již dosažené pozice, které ho počínaly omezovat, aby — jak sám řekl — „začal mluvit jinak“. Již další kniha *S/Z* (1970) je takovou provokativní změnou pozice. Barthes si pro svou analýzu zvolil Balzacův realistický text, který rozřezává na jednotky čtení, „lexie“, jež kombinuje a nechává vstupovat do překvapivých vztahů. Nabourává tak tradiční představu o realistickém textu, referujícím o skutečnosti, a ukazuje, že každé skutečné dílo si svou realitu tvoří samo. Textová analýza zde odkrývá kódy, které produkují tyto významy. A Barthes postupuje dále. Následující práce jako *L'empire des signes* (Říše znaků, 1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971) či *Le plaisir du texte* (Rádost textu, 1975) dále posouvají hranice Barthesovy analýzy směrem k otevřenému, pluralitnímu systému variací a kombinací. Velké pole možností se mu kupříkladu otevírá v strukturální analýze filmu — *Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photographes de S. M. Eisenstein* (Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna, 1970).

V roce 1977 dosahuje konečně cíle, po němž touží snad každý francouzský intelektuál. Je jmenován pro-

fosorem na pařížské Collège de France na katedře literární sémiologie, založené speciálně pro něj. Jeho nástupní přednáška *Leçon* (Čtení) vychází rok nato v nakladatelství Seuil.

Dílo Rolanda Barthes se zastavilo na vrcholu svého rozvoje. Umírá v roce 1980 na následky zranění, které utrpěl při autonehodě. Jako tečka za jeho životem vychází téhož roku geniální esej *La Chambre claire* (Světlá komora).

Č. P.

OBSAH

NULOVÝ STUPEŇ RUKOPISU	7
Úvod	9
První část	13
I/ Co je rukopis	15
II/ Politické rukopisy	23
III/ Rukopis románu	31
IV/ Existuje básnický rukopis?	40
Druhá část	49
I/ Triumf a zánik buržoazního rukopisu	51
II/ Řemeslo stylu	57
III/ Rukopis a revoluce	61
IV/ Rukopis a mlčení	67
V/ Rukopis a mluvená řeč	71
VI/ Utopie řeči	75
ZÁKLADY SÉMIOLOGIE	81
Úvod	83
I/ Jazyk a mluva	
I/1/ V lingvistice	89
I/2/ Sémiologické perspektivy	99
II/ Označované a označující	
II/1/ Znak	111
II/2/ Označované	119
II/3/ Označující	124
II/4/ Označování (pojmenování)	126
II/5/ Hodnota	133

ROLAND BARTHES

KRITIKA A PRAVDA

Z francouzských originálů

Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris 1953,

Éléments de sémiologie, Seuil, Paris 1964

a *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966 přeložili

Josef Čermák, Josef Dubský a Julie Štěpánková
Poznámku o autorovi napsal Čestmír Pelikán

Obálku navrhl a edici STUDIE

graficky upravil Petr Cempírek

Technická spolupráce Jiří Císlar

Edici STUDIE řídí Čestmír Pelikán

Odpovědná redaktorka

Dagmar Magincová

Vytiskla tiskárna BBS Vimperk

Vydalo nakladatelství Dauphin,

jako 4. svazek edice STUDIE,

Praha – Liberec 1997

Nakladatelství Dauphin

Bieblova 17, 150 00 Praha 5, tel.: 02/90 01 20 90

Distribuce MAŤA

Lublaňská 34, 120 00 Praha 2, tel.: 02/29 19 25

edice
STUDIE

Roland Barthes

Kritika a pravda

Gaston Bachelard

Plamen svíce

Maurice Merleau-Ponty

Oko a duch

Felix Vodička

Struktura vývoje

Ivan Vojtěch

Rozpravy 1983 – 1993

Michel Foucault

Psychologie a duševní nemoc

Emmanuel Lévinas

Čas a Jiné / Le temps et l'autre

Ludwig Wittgenstein

O jistotě

Michel Foucault

Dohlížet a trestat

Robert Musil

Eseje

Erich Auerbach

Mimesis