

Dva Barthesovy manifesty z roku 1968

Petr A. Bílek

Tak jako se v područí emblematických redukcí nevyhnutelně ocitají autoři beletrie, ocitají se v nich i známí teoretici; tak jako středoškolští učitelé už po generace opakují, že Mácha oslavil májovou přírodu a Božena Němcová oslavila život prostého lidu, tak se zdá, že už i takový Roland Barthes získal svůj reduktivní přídomek: vyhlásil smrt autora.

Nic proti tomu, neboť za jakékoli povědomí o jednom z nejpodněnějších teoretiků druhé poloviny 20. století pámbů zaplat. Nicméně v tomto případě jde o nálepku dosti zkreslující. Smrt autora ve smyslu nezájmu o jeho biografii jako klíč k dílu vyhlásili, byť bez manifestů, už ruští formalisté. Předpoklad koncentrace k textu samému jako autonomnímu a od autorské intence oddělenému znaku je v pozadí všech strukturálních, fenomenologických, sémiotických i většiny hermeneutických přístupů, etablovaných dávno předtím, než Roland Barthes (1905—1980) v roce 1968 publikoval svůj esej „La mort de l'auteur“. Barthes v tomto pojetí vypadá jako zpozdílec, který se probudil a vykřikuje jen jinými slovy cosí, co už se běžně ví.¹

Barthesův esej je přece jen o něčem jiném. Barthes již své pojetí autora a autorství vyložil v rané knize *Nulový stupeň rukopisu* (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953), kde mluví o nevyhnutelném odcizení původnosti, o nemožnosti díla zachytit autentický stav myslí jeho autora. V průběhu strukturálně-sémiotického období, které následuje v Barthesově vývoji, jej zajímají zcela jiné entity než autor a autorství. V letech 1967—1968 ale jako by se toto téma do jeho díla vracelo. Někdo jej vysvětluje radikalizací studentského hnutí ve Francii, které prý vneslo zpět pocit smysluplnosti pojetí subjektu a jeho aktivní, tvůrčí role v dějinách, jinde se poukazuje na vliv Lacanův jako produktivní znovuoživení Freudových psychoanalytických konceptů, které nutně vnáší do hry i otázku autora. Při četbě „Smrti autora“ je však evidentní, že Barthes reaguje i na dobově produktivní teorii komunikace, jež i literatuře podsouvá představu o fázi „šifrování“ sdělení (geneze textu) a následném „dešifrování“ (recepce), v němž odhalíme to „poslední označované“ — Autora. Je obeznámen s anglofonní teorií řečových aktů, z níž

si vypůjčuje tezi o performativech utvářených řečí, a nikoli bodem původu — autorským „já“. A evidentně reflektuje i fenomenologické pojetí Maurice Blanchota, v němž je aspekt smrti — i autorské — trvale obsažen.²

V Barthesově pojetí je koncept smrti autora především odmítnutím konceptu konečného smyslu. Zmizení autora v tradičním pojetí (jako osobnosti/génia/autentického bodu původu) vyhledává ostatně o rok později i Michel Foucault: rozdíl však spočívá v tom, že Foucault jej „pozitivně“ nahrazuje pojetím autora jako funkce, jako konstrukt, který nám umožňuje řadit k sobě určité soubory textů na základě totožného označení jejich autorství. Barthes naopak akcentuje faktor absence, prázdnoty: „nikdo“ v poli psaní je prostorem pro pluralitu čtení, jež nicméně nesměřuje k dosažení smyslu (odhalení „tajemství“ textu), ale k užívání si textu osvobozeného od smyslu: Barthes již zde nastiňuje teze, které rozvede v textech *Od díla k textu* (*De l'oeuvre au texte*, 1971) a *Rozkoš z textu* (*Le plaisir du texte*, 1973). Pojetím textu utvořeného z mnoha psaní z různých dob i kultur, jež vstupují do afirmativních i polemických dialogů, vytváří prostor pro kategorii čtenáře: čtenáře ideálního, neboť se do něho zapisují všechny citace, „aniž by se některá z nich ztratila“. Kognitivní vědy, ale i seiský rozum upozorňují, že u čtenáře empirického ke ztracení — už z důvodu fungování paměti, založené i na zapominání — pochopitelně docházet bude. Barthes zde koncipuje subjekt čtenáře do značné míry paralelně, jako koncipuje jen o pár let později Julia Kristeva mluvící subjekt: neosobní, nebiografický konglomerát textových stop. Zrození čtenáře ze smrti Autora, jež Barthes deklaruje v samém závěru eseje, se pochopitelně ocitá v prostoru jiných dobových konceptů: Ecova „otevřeného díla“, implicitního čtenáře kostnické školy, psychoanalyticky koncipovaného empirického čtenáře Normana Hollanda. Funguje v nich však autonomně právě proto, že zůstává v metaforické rovině, aniž by bylo dopracováno do systematizujících konsekvencí. Metafory balzakovského kastráta i věčných kopistů Bouvarda a Pécucheta, imitující „gesto vždy předešlé a nikdy původní“, nesou

úvod — P. A. Bílek

stejnou persvazivní sílu jako Barthesova vlastní argumentace. Propozice silného vztahu osobnosti a díla, stojící v popředí kritiky personalistické i v pozadí uvažování strukturalistického či novokritického, je uložena do hrobu pohřbená ceremonií, která nechce fiktivní, co bude potom.

Je-li Barthesova „Smrt autora“ návratem a domyšlením určitých propozic *Nalového stupně rukopisu*, lze vidět i esej „Efekt reálného“ v souvislosti s jeho ranou prací *Mytologie* (*Mythologies*, 1957). V ní dlejší interpretace dobových mytologizačních diskurzů i závěrečný esej „Mýtus dnes“ řešily problematiku cíleně konstruovaného významu, který ohraničuje tok označovaného do podoby emblematických významů. V „Efektu reálného“ se Barthes vrací k tématu fikčního reálného. V *Mytologiích* se zabýval uměle vytvořenými významy, jež sugerují reálné efekty: prádlo bude opravdu bílé, konzument nápoje bude svěží, politik bude energický a rozhodný. V úryvcích z Flauberta a Micheleta nachází Barthes jistě „nesignifikanční označení“: v narativních popisech nachází prvky, které nejsou strukturálními funkcemi „výplňky“, ale jsou „zbytečnými detaily“, „přepychem vyprávění“. Tyto prvky nejsou do zobrazeného světa vneseny z důvodů obecných kulturních pravidel reprezentace, tj. konstruování fikčního světa podle jistých narativních či rétorických pravidel. Nepodléhají funkčně estetickým omezením, ale omezením referenčním. Tyto prvky jsou vytvořeny s potřebou „autentifikovat reálno“. Barthes zvažuje opozici „pravděpodobné“ (přijatelné, odsouhlasitelné většinou, protože obecné) a „reálné“ (nepostulativní, jedinečné). Pravděpodobné je vytvářeno pevnými strukturami, funkčními vazbami mezi jednotlivými prvky. „Konkrétní detail“ se vyznačuje „spolením“ referentu a označujícího, čímž je eliminován prostor pro označované. Vzniká tak „referenční iluze“: eliminací denotačního prostoru v rámci konkrétního označovaného vzniká prostor pro označované konotační; výraz říká „já jsem reálno“. Realismus v protikla-

du ke klasické literatuře si osvojil efekt reálného, eliminoval ze znaku označované, jehož forma se váže k formám jiných označovaných; ale paradoxně tím moderní realismus vytvořil prostor pro nové pravděpodobno, jež se dovolává souhlasu tím, že je podloženo jediným referentem. Znak si vystačí s dvojčenkou výrazu a objektu, k němuž odkazuje, aniž by potřeboval označované jako mentální obraz. Realismus sblíží výraz a referenční, mimetický objekt: nabízí úplnost, v níž nic nechybí. A opakem je Barthesovi dnešek, v němž se vyprázdňovaný znak vzdálil nekonaně svému objektu natolik, že estetika reprezentace přestává fungovat.

Barthesovy teze z „Efektu reálného“ se ukázaly jako produktivní hned v několika oblastech. Lze je přiřadit k metahistorickému obratu v metodologii psaní historie (Hayden White a jeho škola). Lze je domýšlet pro konstruování hranice mezi „zlatým věkem románu“ jako triumfu klasické literatury a jeho zánikem v 19. století (románové úvahy Milana Kundery). Ale lze je domýšlet i na současnou kulturu. Tyranie efektu reálného, jak ji přinesl rozvoj počítačově produkované kinematografie, odstranila vskutku významotvornou funkci označovaného. Jak pěkně upozornil Karel Thein,² nová Godzilla devadesátých let je vskutku jen abnormálně velkou ještěrkou: její „reálná“ sugestivita vyprázdňuje znak jako prostor pro dynamický a mnohostranný akt označování. Tam, kde ve starší japonské verzi byl vnímán namaskovaný herec hrající ještěrku, a tudíž upozorňující na svoji znakovost, na to, že nedokonalost označení je prostorem pro přiřazování označovaných (abnormalita, zneužití vědy a další abstraktní denotace), tam je v nové verzi jen dokonalý referent: velká ještěrka. Spielbergovi dinosaurů jsou obdobně jenom dinosauri, ničím víc: z kina si neseme dojem, že byli jako živí. A dopad nejhorší: James Bond v novém *Casino Royale* je pouze akčním hrdinou, zapomeným chlápěkem, který se tupě dovolává identifikace, aniž by v sobě nesl formu označovaného. Zde referenční úplnost dokázala to, co nedokázal žádný z padouchů: zabit Bonda jako film.

¹ Takto vyznívá např. závěr hesla *Intentional Fallacy* ve stále oblíbenější webové encyklopedii *Wikipedii*. Po charakterizaci základních tezí článku W. K. Wimsatta a Monroea Beardsleyho z roku 1946 (přepřec. 1954), kteří autorský záměr pro novokritické pojetí literatury charakterizují jako zcela neproduktivní kategorii, následuje závěrečná věta hesla: „Roland Barthes vyjádřil podobně odmnutí autorské záměrnosti v esejí „Smrt autora“ z roku 1968.“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Intentional_fallacy, 16. 11. 2006, přel. P. A. Bialek].

² Z *Česky dostupných Blanchotových textů srov. především „Literatura a právo na smrt“, Česká literatura 52, 2004, č. 2, s. 194—231.*
³ Karel Thein, „Smutek přibíh. Godzilla a proměny lidstvi v současném filmu“, *Respekt 9, 1998, č. 43, s. 18.*

Smrt autora

Roland Barthes

Ve své novele *Sarrasine*, která pojednává o kastrátovi převlečeném za ženu, píše Balzac tuto větu: „Byla to žena s chvílemi náhlého strachu, bezdůvodných rozmarů, pudových zmatků, bezdůvodné směrlosti, vzdorovitosti a libežné citové jemnosti.“¹ Kdo takto mluví? Je to hrdina novely, který neví, že pod ženským zevnějškem se ve skutečnosti skrývá kastrát? Je to Balzac osobně, díky své vlastní zkušenosti znalý filozofie ženy? Je to autor Balzac hlásající „literární“ ideje ženství? Jedná se o univerzální moudrost? Romantickou psychologii? Dozvědět se to zůstane navždy nemožné z prostého důvodu: psaní je destrukcí každého hlasu (*voix*) i počátku (*origine*). Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.

Nepochybně tomu tak bylo vždy: jakmile je nějaká událost (*fait*) vyprávěna ne již za účelem působit přímo na realitu, ale bezpředmětně (*à fins intrasitives*), tedy bez zřetele na jakoukoli jinou funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušeni (*décrochage*), hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní. Nicméně vnímání tohoto fenoménu bylo různé; v kmenových společenstvích nemá vyprávění nikdy na starost jedna osoba, ale prostředník, šaman či recitátor, u kterého můžeme od slůvku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua, nebo, jak se vznešeněji říká, „lidské bytosti“. Je tedy logické, že v oblasti literatury je to právě pozitivismus — ono shrnutí a zavržení kapitalistické ideologie —, který přikládal největší důležitost „osobě“ autora. Autor stále ještě převládá v učebnicích dějin literatury, biografických spisovatelů, časopiseckých rozhovorech a v samotném vědomí literátů, usilujících propojit prostřednictvím vlastního intimního deníku svou osobnost a dílo. Obraz literatury, který můžeme najít v běžné kultuře, je tyranský zaměřen na autora, jeho osobnost, jeho historii, jeho záliby a vášně; kritice stále ještě záleží na tom, aby prohlásila, že Baudelaireovo dílo je krachem Baudelaire člověka, že dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neštěstí. Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorii fikce šlo o hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje.

Přestože je říše Autora stále velmi mocná (nová kritika neudělala nic menšího, než že jí ještě upevnila), rozumí se samo sebou, že se jí někteří autoři již dlouho snaží odtáhnout. Ve Francii to byl určitě Mallarmé, kdo jako první viděl a předpověděl v celé její šíři nutnost nahradit řeč (*langage*) samou toho, kdo byl až dosud pokládán za jejího majitele. Pro něj, stejně jako pro nás, je to řeč, která mluví, ne autor: Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost — kterou bychom nikdy neměli zaměřovat s odštěpující objektivitou realistického romanopisce — onoho bodu, ve kterém jedná, „performuje“ pouze řeč, a ne „já“: celá Mallarmého poetika sestává z vymazání autora ve prospěch psaní (což, jak uvidíme, znamená navrácení jeho místa čtenáři). Valéry, cele zapleten v psychologii Já, Mallarmého teorií hodně zmírnil, ale doveden zálibou v klasicismu k lekcím rétoriky nepřestával zpochybňovat a zesměšňovat Autora, zdůrazňoval jazykovou pova-

