

# 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 středoškolská učitelé už po generace opakují, že Máchova 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 nejpodnětnějších teoretiků druhé poloviny 20. století pámbů zaplať. Nicméně v tomto případě jde o nálepkou 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 zpozdilec, který se probudil a vykřikuje jen jinými slovy cosi, co už se běžně ví.<sup>1</sup>

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 vnášejí 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 obeznáměn 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.<sup>2</sup>

V Barthesově pojetí je koncept smrti autora především odmítnutím konceptu konečného smyslu. Zmizení autora v tradičním pojetí (jako osobnosti/génia/autentického bodu původu) vyhlašuje 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 selský rozum upozorňují, že u čtenáře empirického ke ztracení — už z důvodu fungování paměti, založené i na zapomínání — pochopitelně docházet bude. Barthes zde koncipuje subjekt čtenáře do značné míry paralelně, jako koncipuje jen o pár let později Julia Kristeva mluvicí 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 dopracovááno do systematizujících konsekvencí. Metafory balzakovského kastráta i věčných kopistů Bouvarda a Pécucheta, imitující „gesto vždy předešlé a nikdy původní“, nesou

stojnou persvazivní silu 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 široké pohřební ceremonie, která nechce říkat, co bude potom.

Jeli Barthesova „Smrt autora“ návrhem a domyšlením určitých propozic *Nulového stupně rukopisu*, lze vidět i esej „Efekt reálného“ v souvislosti s jeho ranou prací *Mytologie* (Mythologies, 1957). V ní dle interpretace dobových mytologizačních diskurzů i závěrečný esej „Mýtus dnes“ řešily problematiku cíleně konstruovaného významu, který ohraňuje tok označovaného do podoby emblematických významů. V „Efektu reálného“ se Barthes vrací k tématu fikčního diskurzu, jenž se dovolává zakotvení ve sféře 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 „nesignifikantní označení“: v narativních popisech nachází prvky, které nejsou strukturálními funkcemi „výpňky“, 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 funkčnímu estetickému omezení, ale omezením referenčním. Tyto prvky jsou vytvořeny s potřebou „autentifikovat reálno“.

Barthes zavazuje opozici „pravděpodobné“ (přijatelné, odsouhlasitelné většinou, protože obecně) a „reálné“ (nepostulativní, jedinečlivými prvky, funkčními vazbami mezi jednotlivými prvky, „konkrétní detail“ se vyznačuje „spokolením“ 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 dvojitou 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 Barthesovy dnešek, v němž se vyprázdněný znak vzdalil nekonečné svěmu 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 soubor kulturu. Třetí efekt reálného, jak ji přinesl rozvoj počítačové produkované kinematografie, odstranila vskutku významotvornou funkci označovaného. Jak pádně upozornil Karel Thein,<sup>3</sup> nová Godzilla devadesátých let je vskutku jen abnormálně velkou ještěrkou: prostor pro dynamický a mnohovrstevný akt označování. Tam, kde ve starší japonské verzi byla ještěrka, Spielbergovi dinosaury jsou obdoba jenom dinosaury, ničím víc: z kina si neseme dojem, že byli jako živi. A dopad nejhorší: James Bond v novém *Casino Royale* je pouze akčním hrdinou, zapocenyým chlápkem, který se tupe dovolává identifikace, aniž by v sobě nesl formu označovaného. Zde referenční úplnost dokázala to, co nedokázal žádný z padouchů: zabít Bonda jako film.

<sup>3</sup> Takto vyznívá např. závěr hesla Intentional Fallacy ve stále oblíbenější webové encyklopedii *Wikipedia*. 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 odůvodněnou autorské záměrnosti v esej *Smrt autora* z roku 1968.“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Intentional\_Fallacy, 16. 11. 2006, přel. P. A. Bílek].

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

## Smrt autora

Roland Barthes

Ve své novele *Sarrasine*, která pojednává o kastrátovi přivlečeném za ženu, píše Balzac tuto větu: „Byla to žena s chvílemi náhlého strachu, bezdůvodných rozmárů, pudových zmatků, bezdůvodné smělosti, vzdorovitosti a libezné citové jemnosti.“ 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 intrasistives*), tedy bez zřetelů na jakoukoliv jinou funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušování (*déconstruction*), hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní. Nicméně vnímání tohoto fenoménu bylo různé, v kmenových společnostech nemá vyprávění nikdy na starost jedna osoba, ale prostředník, šaman či recitátor, u kterého můžeme popřipadně obdivovat jeho „performanci“ (tedy ovládnání narativního kódu), ale nikdy ne jeho „génia“. Autor je moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua, nebo, jak se vzneseněji říká, „lidské bytosti“. Je tedy logické, že v oblasti literatury je to právě pozitivismus — ono shrnutí a završení 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 tyransky 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 Gogho pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neřestí. 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 světuje.

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. Francii to byl určitě Mallarmé, kdo jako první viděl a předpověděl v celé její šíři nutnost nahradit řeč (*langage*) samotou, 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 zaměňovat s okleštěným 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 čtenářů). Valéry, cele zapleten v psychologii já, Mallarmého teorii hodně zmínil, ale doveden zálibou v klasicismu k lekcím rétoriky nepřestával zpochybňovat a zesměšňovat Autora, zdůrazňoval jazykovou pova-

jeho jediná moc je míst psaní, stavitel je jedno proti druhému a nikdy na žádné z nich neklesá důraz. Chce-li se vyjádřit, měl by alespoň vědět, že ona niterná „věc“, kterou má v úmyslu „přeložit“, je sama o sobě pouhým předem připraveným slovníkem, jehož slova se dají vyložit jen dalšími slovy a tak donekonečna. Příkladem je dobrodružství — jež se příhodilo mladému Thomasovi de Quincey, který byl tak sběhý v řečtině, že do tohoto mrtvého jazyka mohl překládat myšlenky a obrazy naprosto moderní —, o němž vypráví Baudelaire: „Ybudoval si slovní zásobu vždy připravenou k použití a mnohem rozmanitější a rozsáhlejší, než je slovní zásoba získaná cvičením jazyka na čistě literárních tématech.“<sup>1</sup> Skriptor nastupuje po Autorovi v sobě již nenosí vášně, nálady, city, dojmy, ale tento nesmírný slovník, ze kterého čerpá psaní, jež se nemůže nikdy zastavit: život vždy jen imituje knihu a tato kniha není sama o sobě ničím jiným než tkanivem znaků, ztracenou, nekonečně vzdálenou imitací.

Jakmile je Autor jednou odsunut, nárok „dešifrovat“ text se stává naprosto zbytečným. Dát textu Autora znanou vnútřní mu pojistku, opatřit jej posledním označováním, uzavřít psaní. Tato koncepce se velmi dobře hodí kritice, která si chce dát za hlavní úkol objevit v díle Autora (či jeho hypostaze: společnost, historii, ducha, svobodu); jakmile se najde Autor; text je „vysvětlen“, kritika zvrhne. Není tedy nic překvapivého na tom, že vláda Autora byla historicky také vládou Kritika, ale ani na tom, že kritika (být i nová) je dnes otrřena spolu s Autorem. V mnohosti psaní je vlastně vše k rozmatání a nic k dešifrování; struktura může být sledována, „párána“ (jak se říká o utklájcím oku punčochy) a všech svých obměnách a řadách, je však bezradná. Prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit; psaní skýtá bez přestání smysl, ale vždy jen proto, aby se hned rozplynul: psaní vykonává systematické osvobozování se od smyslu. Přesně tak literatura (od nynějška by bylo lepší říkat psaní), odmítající přidělit textu (a světu jako textu) „tajemství“, tedy nějaký systematický smysl, uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teo-logická a která je dočista revoluční, neboť odmítnout ustanovit smysl znamená konec konců odmítnout Boha a jeho hypostaze, rozum, vědu a zákon.

Vrátme se však k Balzacově větě. Nikdo (tedy žádná „osoba“) ji neříká: jejím zdrojem a hlasem nejsou skutečná místa psaní, nýbrž četba. Vysvětlit by to mohl jiný, velmi výstižný příklad: nedávno výzkumy (J.-P. Vernanta) osvětlily konstitutivně ambivalentní povahu řecké tragédie. Text je zde utkáán z dvojznačných slov, kterou chápe každá z postav jednostranně (toto věčné nedorozumění je právě ono „tragično“); přesto je zde však někdo, kdo chápe každé slovo v jeho duplicitě a navíc ještě rozumí, dá-li se to tak říci, hluchotě postav, které mluví před ním: ten někdo je právě čtenář (nebo v tomto případě posluchač). Tak se odkrývá celé bytí psaní: text je utvořen z mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přítomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto místem není autor, jak se až do dneška tvrdilo, ale čtenář. Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují — aniž by se nějak z nich ztratila — všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno. Jednota textu není v jeho původu, ale v jeho určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze někým, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaní vytvořeno. A proto je směšné slyšet, jak je nové psaní odsuzováno ve jménu humanismu, který ze sebe pokyřtecky činí obhajující čtenářovy právy. Čtenářem se nikdy klasická kritika nezabývala; pro ni není v literatuře jiný člověk než ten, který píše. Přesáváme nyní naivně důvěřovat tomuto druhu antifikací, kterými si dobrá společnost stěžuje na to, co zamítá, ignoruje, duší nebo ničí; víme, že pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit jeho mýtus: zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora.

Manteia, 1968

1 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Praha, Bradáč 1922, s. 70, přel. J. Krečar. — Pozn. překl.  
2 Charles Baudelaire, *Umělecké úvahy*, Praha, Garamond 2001, přel. P. Himmel. — Pozn. překl.

hu a „riskantnost“ jeho aktivity a domáhal se ve všech svých prozaičských knihách esenciálně verbálního postavení literatury, vedle kterého se mu jakékoli učení se k nitru spisovatele jevilo jako pustá pověřivost. Sám Proust, navzdory zdánlivě psychologické povaze svých *analýz*, si dal očividně za úkol svým extrémním zlemňováním nemilosrdně rozmatat vztah spisovatele a jeho postav: udělal z vyprávěče ne toho, kdo cítí či vidí, ani toho, kdo píše, ale toho, kdo *bude psát* (mladík z románu — ale kolik, je mu vlastně let a kdo je to? — chce psát, ale nemůže a román končí, když se psaní konečně stane možným). Proust tak daroval modernímu psaní jeho epopej: místo aby vložil svůj život do románu, jak se tak často říká, radikálním zvratem udělal právě ze svého života dílo, jehož modelem mu bylo jeho vlastní kniha, a tím způsobem, aby nám bylo zřejmé, že to není Charles, kdo napodobuje Montesquieuho, ale že Montesquieu, ve své anekdotické, historické realitě je pouhým druhotným fragmentem, odvozeným z Charlese. Konečně i surrealismus, abychom zůstali v prehistorie modernosti, patrně nemohl přičítat řeči svrchované místo (tedy řeči jako systému), jelikož to, o co toto huť usilovalo, bylo romantické, plněné rozvrácení (*subversion*) kódů — ostatně iluzorní, neboť kód se nedá zničit, může být pouze „rozebrán“. Když se ale bez ustání dovolával prudekého šílení očekávaných smyslů (ono slavné surrealistické „vytržení“), když dával ruce za úkol zapřísahovat co možná nejrychleji to, co ani samotná hlava netuší (automatické psaní), a když přijímal princip a zkušenost společného psaní, podílel se surrealismus na deskralizaci obrazu Autora. Nakonec mimo literaturu samotnou (podobná rozlišení se po pravdě řečeno stávají přezítkem) i lingvistika dodala k destrukci Autora cenný analytický nástroj a ukázala, že výpověď je ve své podstatě prázdny proces, který funguje bezvadně i bez toho, že by jej bylo nutné zaplnit osobou mluvěcí: lingvisticky není Autor ničím víc než tím, kdo píše, stejně jako *jd* není nikým jiným, než tím, kdo říká *jd*. Řeč zná „subjekt“, ne „osoba“, a tento subjekt, prázdny mimo výpověď samu, která jej definuje, stačí na „udržení“ řeči, tedy na její vyčerpání.

Oddělování Autora (spolu s Brechtem bychom mohli mluvit o opravdovém „odčizení“; autor se vytváří jako figurina na kraj literární scény) není jen historickým faktem či aktem psaní: proměňuje od základu moderní text (nebo — což je totéž — text je od nynějška tvořen a čten tak, aby v něm ve všech jeho rovinách autor chyběl). Především čas již není týž. Autor, věříme-li v něj, je vždy pokládán za minulost své vlastní knihy; kniha a autor se stávají na stejnou linii, rozdělení na *před a po*. O Autorovi se předpokládá, že knihu „žije“, tedy že existuje ještě před ní, myslí, trpí a žije pro ni; je se svým dílem ve stejném vztahu antecedence jako otec ke svému potomkovi. S moderním skriptorem (scripteur) je tomu přesně naopak: rodí se ve stejné chvíli jako jeho text; není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán *tedy a teď*. Z toho vyplývá, že *psát* již nemůže označovat operaci zaznamenávání, konstatování, reprezentace či, jak by řekl klasik, „vyřčení“, ale to, co lingvisté v návaznosti na oxfordskou filozofii nazývají performativem — zřídka se vyskytující slovesnou formou (určenou vylučně první osobě a přítomnému času), ve které je jediným obsahem (vyjádřením) výpovědi akt, kterým se sama pronášá: něco jako královské *Prohlášení* či *Zprávy* divných básníků. Moderní spisovatel, který pohtěl autora, již nemůže na základě patosu svých předchůdců uvěřit, že jeho ruka je příliš pomalá pro jeho myšlenky či vášně, a že proto nutně musí toto zpoždění zděrazňovat a „pracovat“ donekonečna na své formě; pro něj naopak ruka, zbavena veškerého hlasu a nesená pouhým gestem zápisu (a ne výrazu), vyznačuje prostor bez původu — nebo alespoň prostor, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ.

Tedy již víme, že text není tvořen řadou slov vjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl „zprávou“ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kdo se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů. Stejně jako Bouvard a Pécuchet, tyto věční klopěté, vznešení a komičtí zároveci, jejichž trapnost přeseň ukazuje pravdu psaní, může spisovatel (*écrivain*) pouze imitovat gesto vždy předěšlé, a nikdy původní;