

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Bakalářská práce

Dalibor Lošťák

Modernita jako monstrozita:
Sociologická výpověď moderního autorského mýtu

Modernity as Monstrosity:
Sociological Testimony of the Modern Auctorial Myth

2011

Mgr. Blanka Činátlová - Vaňková Ph.D.

Obor: Kulturologie

Forma studia: Prezenční

Rok: 2010/2011

Autor práce: Dalibor Lošťák

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová - Vaňková Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Barbara Storchová Ph.D.

Hodnocení:

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat Vlastě Stulíkové a Blance Činátlové za jejich podporu a trpělivost v průběhu psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5.8. 2011

Anotace

Předmětem bakalářské práce je představení metodologie a teorie pro následnou pilotní analytickou komparaci vybraných textů. Zvláštní pozornost bude věnována jazykovým a narativním aspektům zkoumaných textů. Cílem práce je zachytit míru a formu shody či rozdílu mezi sociologií a autorským mýtem. Teoretickým východiskem práce pak je v současnosti často diskutovaný vztah mezi vědou a literaturou, jehož zkoumání se pohybuje na hranici mnoha vědních oborů.

Bibliografický záznam

Lošťák, Dalibor. *Modernita jako monstrozita: Sociologická výpověď moderního autorského mýtu*. Praha, 2011. 44 s. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze.

Abstrakt

Tato práce představuje metodologii a teorii potřebnou pro naratologicky a lingvisticky založenou komparaci vybraných textů, náležejících rozdílným deklarovaným žánrům, avšak dle mínění autora sdílejícím značné množství shodných rysů. Tento teoretický a metodologický aparát pak využívá ke stručné pilotní komparaci konkrétních textů se zřetelem na shody a rozdíly v jazyce a vyprávění oněch textů.

Klíčovým metodologickým nástrojem, jež práce představuje, je konstrukce kontinua vymezeného abstraktními póly „instrumentálního“ a „literárního“ jazyka a jeho vztah k teorii informace. Jako teoretické východisko zkoumání povahy vyprávění vybraných textů práce prezentuje naratologické koncepce zaměřené na vztah vědy, vyprávění a společnosti. Vyústěním pilotní komparace, využívající tohoto teoretického a metodologického aparátu, by mělo být uchopení jejich jazyka a vyprávění ve vztahu k ideálnímu textu a jeho rysům.

Klíčová slova:

sociologie, román, jazyk, vyprávění

Abstract

This paper presents the methodology and theory needed for a narratologically and linguistically oriented comparison of chosen texts that belong to different declared genres, even though they do share a substantial amount of characteristics in the author's opinion. This methodological and linguistic apparatus is then used for a brief pilot study of the specific texts with a special regard to correspondence and difference in the language and narration of these texts.

The key methodological instrument presented in this paper is the construction of the continuum defined by the abstract opposites of „instrumental“ and „literary“ language and then relating of this continuum to the theory of information. The paper presents a narratological approach oriented towards the relation of science, narration and society as a theoretical basis for the study of character of narration in the chosen texts. The outcome of the pilot comparison, based on this theoretical and methodological apparatus, is in the grasping of language and narration in the compared texts with regard to the idea of ideal text and its characteristics.

Keywords:

sociology, novel, language, narration

Obsah

ÚVOD	- 9 -
1 LITERÁRNÍ VĚDA A KLASIFIKACE TEXTŮ	- 10 -
1.1 LITERÁRNÍ JAZYK	- 11 -
1.2 NEJEDNOZNAČNOST A METAFORA	- 13 -
1.3 INSTRUMENTÁLNÍ JAZYK	- 16 -
1.4 INFORMAČNÍ TEORIE	- 17 -
1.5 IDEÁLNÍ TEXT	- 20 -
2 VYPRÁVĚNÍ A SPOLEČNOST, ROMÁN A SOCIOLOGIE	- 21 -
2.1 ROMÁN JAKO VYPRÁVĚNÍ O SPOLEČNOSTI A ČLOVĚKU	- 21 -
2.2 SOCIOLOGIE JAKO VYPRÁVĚNÍ O SPOLEČNOSTI A ČLOVĚKU	- 28 -
3 DŮSLEDKY MODERNITY V ZEMI VOD	- 36 -
ZÁVĚR	- 41 -
ZDROJE:	- 42 -

Úvod

Vztah vědy a umění či konkrétněji literatury a společenských věd patří v současnosti mezi hojně diskutovaná témata, především v důsledku nárůstu vlivu lingvisticky orientovaných výzkumů jak ve vědách o společnosti, tak ve vědě literární. Obrat k jazyku a následný obrat k vyprávění poskytly jednak metodu, jak k tomuto tématu přistupovat a jednak důvod, proč se jím vůbec zabývat. Záměrem této práce je představit a otestovat specifickou interdisciplinární metodologii komparace vybraného románu a sociologického díla, obou v jistém smyslu typických představitelů svého subžánru, za účelem postihnout partikulární shody a rozdíly v jejich jazyce a vnitřní povaze vyprávění a tím přispět k lepšímu pochopení zdroje zmatku, panujícího v pojetí „vědeckých“ a „literárních“ textů.

1 Literární věda a klasifikace textů

Psané slovo provází lidstvo již tisíce let jako nástroj zaznamenávání a kumulace vědění, jež svět dovedlo do stavu, v němž se dnes nachází. V průběhu tohoto monumentálního procesu myšlení, jeho zaznamenávání, interpretace těchto záznamů, jejich integrace do kultury¹ a vzniku dalších idejí, které budou opět zaznamenány, pochopitelně vzniklo astronomické množství textů, jejichž klasifikací a zkoumáním se zabývá literární věda, jejíž počátky nalezneme již v antice².

Během dlouhého vývoje této vědy došlo, tak jako v každém seriózním bádání, k rozvoji celé řady koncepcí sloužících ke klasifikaci a umožňujících jakoukoliv „vědeckou“ diskuzi vůbec, jako jsou žánry, formy či styly. V novověku, kdy rozvoj věd v dnešním slova smyslu propuknul naplno, se literární věda ustálila ve výrazně historizující formě, navíc s důrazem spíše na osobu autora, než na dílo samé. Tímto směrem se odvíjely i interpretační přístupy, které dílo chápaly jako výraz autorovy osobnosti a dobových okolností jeho vzniku. Tento přístup se radikálně proměnil ve dvacátém století, kdy se pod vlivem ruské formalistické školy a soudobé lingvistiky dostal do středu zájmu samotný text, v podstatě oproštěný od svého autora či okolností vzniku. Proces obrody literární vědy (do jejíhož středu se namísto literární historie postavila teorie literatury) dokončili v druhé polovině století myslitelé jako R. Barthes či U. Eco, jejichž práce posunuly soustředění od samotného textu a jeho forem ke čtenáři a zkoumání aktu interpretace a tvorby významu v textu (Luberda, 1998).

J.B.Luberda argumentuje, že tento finální posun bohužel s autorem pohřbil i text, respektive rozlišení mezi různými *druhy* textů. Text je však samozřejmě primárním východiskem čtenářova vytváření významu, zdá se tedy stěží představitelné, že by jeho povaha tento proces neovlivnila. Lubock navrhuje ke klasifikaci textů z tohoto hlediska přistoupit „lingvisticky“, na základě distinkce mezi „literárním“ a „instrumentálním“ jazykem a konstrukce kontinua mezi nimi (ibid.). Tento přístup dokonale vyhovuje i potřebám této práce, proto je třeba jej se svolením autora rozebrat o něco hlouběji.

1 Pro účely tohoto textu pojímám kulturu v nejširším slova smyslu, tedy nejen jako všechny symbolické a materiální projevy společnosti, ale také s důrazem na jedince tuto společnost tvořící a jejich vzájemné vztahy.

2 Např. Aristotelova Poetika, spisy o rétorice apod.

1.1 Literární jazyk

Koncepce literárního a instrumentálního jazyka, jak je prezentuje Luberda, tvoří opačné póly kontinua, jež zahrnuje veškeré diskurzivní žánry. Nelze tedy ztotožňovat daný typ jazyka s určitým žánrem, jako například instrumentální jazyk s vědeckou prací – žánrové distinkce mohou být založeny pouze na míře zastoupení typů (ibid.).

Při snaze o popsání literárního jazyka je se samozřejmě třeba v první řadě vypořádat s otázkou, jak vlastně definovat literaturu. Tato otázka je pochopitelně velmi stará, navzdory tomu ale nebyla nikdy uspokojivě uzavřena. Tak jako např. T. Eagleton si i Luberda vypomáhá přístupem, který je zdánlivě tautologický. Zatímco Eagleton nakonec zdráhavě definuje literaturu jako to, co za literaturu považujeme (Eagleton, 2010, ss. 21-27), Luberda píše, že literární text je takový, který vykazuje tendence k užívání literárního jazyka. Tento přístup, jenž Eagleton zavrhuje kvůli zdánlivé vyprázdňenosti, Luberda obhajuje na základě zvýšení gnoseologického potenciálu definice literárního jazyka, jež na základě tohoto vztahu mezi jazykem a dílem disponuje nejen deskriptivní, ale též preskriptivní funkcí.

Luberdovo pojetí literárního jazyka vychází od koncepce zmnoženého významu, polysémie, jež zaštiťuje různé své realizace. Úroveň užívání polysémie v textu je mírou jeho komplexity, takže komplexnější (a tedy z definice literární) texty jsou charakterizovány převahou metafor a nejednoznačností, přičemž tyto dvě manifestace polysémie a jejich širší konceptuální rámec hrají klíčovou roli pro definici literárního jazyka (Luberda, 1998).

Vztah mezi literaturou a polysémií byl ustanoven či popsán celou řadou literárních kritiků a teoretiků, např. podle U. Eca vedla idea neohraničenost významu literárního textu k zaměření americké literární kritiky na výzkum struktury metafor či různých typů nejednoznačností³, jež nabízí diskurz poezie (Eco, 1979, s.56), zatímco N. K. Hayles přímo tvrdila, že pro kohokoliv angažovaného v literární analýze je zmnožené označování vždy kladem a nikdy záparem a že užití metafor náleží spíše literatuře, příběhu, než pomluvě (Hayles, 1990, s. 60).

3 V originále *ambiguity*, volbu přeložit tento pojem jako „nejednoznačnost“ namísto „dvojznačnost“ osvětluje diskuze pojmu v kapitole 2.2.

Polysémie podle Luberdy vystihuje jednu ze základních koncepcí v přístupu k literárním studiím přinejmenším od vzestupu školy „New Criticism“ v druhé čtvrtině dvacátého století, totiž že dílo funguje na mnoha různých úrovních, řečeno populární metaforou „má hloubku“. Podle Paula Ricoeura takový druh diskurzu operuje současně na primární i sekundární úrovni významu a sémantická definice literatury, tedy ta orientovaná na význam, pak může být odvozena z míry, v jaké diskurz zahrnuje implicitní či naznačené sekundární významy (Ricoeur, 1977, s. 91). U. Eco sice navrhuje hierarchizované pojetí úrovní textu a k popisu „povrchu“ textu užívá pojmu „rovina vyjádření“, shoduje se však se „současnými“ teoriemi v tom smyslu, že za ideální text označuje ten s maximálním počtem rovin (Eco, 1979, ss. 12,13). Polysémie pro obě tato pojetí funguje jako vstupní brána do oněch různých úrovní či rovin, které text rozšiřují mimo jeho zjevný povrch.

Tyto mnohé úrovně částečně přispívají k ustanovení dvou ojedinělých charakteristik specifických pro vysoce polysémické texty: diskontinuitu vyprávění a neuzavřenost. Obě tyto charakteristiky jsou důsledkem stejného „problému“, zmnožování významu. S narůstajícím počtem významů se šance, že všechny budou přispívat k jednotě vyprávění, spíše než by ji tříštili, rapidně snižuje. Když se vyprávění rozpadá (nebo nikdy nebylo plně ustanoveno), mizí také možnost jeho uzavření, neboť to by vyžadovalo identifikovatelný vývoj událostí. Inherentní linearita obvyklého vyprávění jde přímo proti nelinearitě polysémie, která, ať už je chápána jako úrovně skladby, hloubka, či významové systémy, neslouží žádné jedné prefabrikované struktuře, ale mnoha strukturám, závislým na individuálním čtenáři.

Problematiky nejednoznačnosti a neuzavřenosti se dotýkají známé kritické modely Umberta Eca a Rolanda Barthesa. Ecův model, nazvaný „otevřené dílo“ či „otevřený text“, je založen na neuzavřenosti textu, neboli jeho slovy na „protiřečící si mnohost závěrů, poskytující čtenáři svobodu volby“ (Eco, 1992, s. 140). Role jazyka v otevřeném textu je podle Eca určena právě nepřítomností uzavření, jež nahrazuje skrze nejednoznačnost jazyka a nehmataelnosti finálního smyslu díla. Model R. Barthesa, který představil ve své knize *S/Z*, pracuje s distinkcí mezi pisatelnými a čitelnými texty⁴, přičemž pisatelné texty popisuje jako maximálně polysémické a přiřazuje jim následující charakteristiky: „nemají začátek; jsou reverzibilní; lze do nich vstoupit různými vchody, z nichž žádný nemůže být

4 V originále *scriptible a lisible*, překlad dle J. Fulky.

tvrdě označen za hlavní“ (Barthes, 1975, s. 6). Barthes dále tvrdí, že v takovém textu nemůže existovat struktura, gramatika nebo logika vyprávění (ibid., s. 6) a že čistá podoba tohoto typu textu se vyskytuje jen zřídka. Jak Ecův tak Barthesův model vystihují, že přítomnost množství významů, z nichž některé si protiřečí, podkopává tradiční textové struktury (Luberda, 1998).

Literární jazyk náleží spíše psanému textu, než verbální komunikaci či textům odvozeným z původně verbální tradice. R. Barthes osvětluje souvislost mezi verbálností a klasickými literárními texty skrze předpoklad jejich kolektivního užívání a ústního šíření, jež je navzdory přísně kodifikaci v podstatě řadí do oblasti mluvené řeči (Barthes, 1968, s. 49). Důvody pro toto pojetí jsou zřejmé, komplexita polysémického jazyka a snaha nutná k jeho zpracování se neshoduje s dočasností mluveného slova, jež skýtá jen minimum možností se pozastavit nad nejednoznačnostmi a uvědomit si metaforické spojitosti. U. Eco navrhnul ve vztahu k problematice vytyčení hlavních tematických významů v textu další důvod, proč literární jazyk není vhodný pro verbálnost: „... při čtení literárního textu je čtenář nucen se dívat zpět a, obecně vzato, čím komplexnější text je, tím spíš musí být přečten dvakrát, podruhé odzadu“ (Eco, 1984, s. 26). Z toho pochopitelně neplyne, že by verbálnost vylučovala polysémii; pokud je text navíc recitován s nějakou pravidelností (jako např. Homérské eposy), získává větší schopnost obsahovat polysémii, neboť umožňuje posluchačům „nahlédnout zpět“ v textu. Navzdory tomu však ideálním prostorem maximálně polysémického jazyka zůstává psaný text.

Literární jazyk tedy lze prozatím charakterizovat jako neuzavřený, nelineární a vypravěčsky neurčený, zároveň poskytující vstup do „hloubky“ významu (Luberda, 1998). Pro rozbor tvořící centrální část této práce je třeba dále prozkoumat charakter zmíněných klíčovými forem polysémie, nejednoznačnosti a metafory.

1.2 Nejednoznačnost a metafora

Pro ustanovení význačnosti nejednoznačnosti v literární vědě byla klíčová práce Williama Empsona *7 typů nejednoznačnosti* (1930), která však do současnosti již dost zastarala. Empsonovo pojetí nejednoznačnosti jako „jakékoliv verbální odchylky, jakkoliv drobné, která skýtá prostor pro alternativní reakce na stejnou část jazyka“ (Empson, 1966, s. 1), je příliš široká a v některých ohledech jde proti současnému kritickému užití tohoto pojmu. Např. P. Ricoeur tvrdí, že nejednoznačnost charakterizuje situaci, kdy text nabízí

dva možné významy, ale pouze jeden je udržitelný; tyto dva významy jsou v konfliktu, který nutí čtenáře si zvolit, aniž by toto rozhodnutí mohlo být založeno na kontextu.

Skrze toto pojetí se nejednoznačnost odděluje od polysémie, která umožňuje několikeré významy bez vzniku konfliktu či alespoň bez požadavku čtenářského rozhodnutí, umožňujícího další čtení. Navzdory tomu se však pojem nejednoznačnosti nejčastěji užíván jako synonymum pro polysémii, a to zvláště mimo literárně-kritické kruhy. Z toho důvodu není příliš vhodné plně akcentovat Ricoeurovu definici, výhodnější bude chápat nejednoznačnost jako polysémii, s vědomím toho že první jmenovaný pojem se pojí s pocitem nepohodlí plynoucího z nejistoty, zatímco s druhým se žádný lociko-psychologický konflikt nepojí (Luberda, 1998).

Jak napovídá název Emponovy práce, vytváří v ní určitou typologii nejednoznačnosti, avšak ta ani další nepřináší nic použitelného k definici literárního jazyka. Jediná z tohoto hlediska podstatná distinkce je mezi nejednoznačností nalézající se v textu a tou nalézající se svým způsobem „ve čtenáři“. Filosof Max Black vytvořil termín „radikální nejednoznačnost“ pro takový typ nejednoznačnosti, který nedokáže vyřešit ani „expertní čtenář“ (Black, 1990, s.183). Opozitem tohoto typu nejednoznačnosti je tzv. subjektivní nejednoznačnost, která je pouhým zdáním plynoucím z nedostatečné zkušenosti či přípravy čtenáře (ibid., s.181). Tento druhý typ není z hlediska současného přístupu skutečnou nejednoznačností, neboť s ní spojené obtíže se nenacházejí v textu, nýbrž v mysli čtenáře. Radikální nejednoznačnost oproti tomu sídlí v samotném textu a jakákoliv míra dovednosti či vědění ji nedokáže potlačit. Právě tento typ nejednoznačnosti spadá do definice literárního jazyka.

Diskuze povahy a definice metafory probíhá skrze mnoho disciplín a dosud nevedla k žádným absolutním závěrům. Za účelem této práce je třeba metaforu chápat jako realizaci polysémie, což si však alespoň nějaký typ definice vyžaduje. Základem takové definice je pojem jednoduché či „konvenční“ metafory, skrze to, čemu S. Glucksberg a B. Keysar říkají „kanonická“ metafora (Glucksberg&Keysar, 1993, s. 415). Taková metafora je určena konstrukcí S je P, přičemž ono „je“ může být jak implicitní, tak explicitní. Pokud je tato konstrukce čtena doslovně (instrumentálně), výpověď, jež z ní plyne, nesmí „dávat smysl“. Doslovná interpretace výpovědi může být znemožněna řadou způsobů, nejčastěji však z výpovědi plyne očividně chybné tvrzení. John R. Searle k této základní podmínce kanonické metafory přidal další tři: výpověď se vyznačuje „sémantickou nesmyslností“,

narušuje „pravidla řečového aktu“ a/nebo narušuje „konverzační principy komunikace“ (Searle, 1993, s. 103). Ve všech těchto případech shledává čtenář doslovné čtení nedostatečným či přím nepřijatelným. Když výpověď nedává smysl při doslovném čtení, je čtenář nucen vytvářet vztahy (či analogie) mezi S a P, které výpovědi umožní nést obrazný smysl. Ustanovení těchto metaforických vztahů je konečným účelem všech metafor.

Náš každodenní jazyk je plný kanonických metafor, byť mnoho z nich již chápeme jako idiomy. Např. jen málo lidí by věty jako 1/Pavel je vůl či 2/Vybuchl vzteky považovalo za klasický příklad metafory, protože není potřeba rozvažovat potenciální vztahy mezi vztekem a explozí. Je proto třeba rozlišovat mezi metaforami, které jako takové kognitivně zpracováváme a těmi, které nikoliv. Toto rozlišení se obvykle provádí na základě pojmů „živá“ a „mrtvá“ metafora. Max Black však navrhnul namísto těchto dvou kategorií kategorie tři, „vymřelá“, „spící“ a „aktivní“ metafora (Black, 1993, s. 25). Vymřelá metafora je taková, jejíž metaforická povaha již je zcela zapomenutá. Bylo by těžké chápat čistě metaforicky příklad 1/, neboť toto spojení již bylo plně idiomatizováno. Spící metafora odpovídá mrtvé s tím, že ve vhodném kontextu může být metaforická úroveň znovu obnovena, jako u příkladu 2/ např. v kontextu diskuze o spontánní explozi. Konečně aktivní metafora odpovídá metafoře živé, tedy je kognitivně zpracovávána jako taková, příkladem může být např. věta 3/Ondřej je robot, jež vylučuje doslovnou interpretaci. Právě aktivní metafory hrají největší roli pro definici literárního jazyka.

M. Black aktivní metafory dále dělí za pomoci dvou dalších kategorií, „vlivu“ a „rezonance“⁵ (ibid., s. 26). Vliv je míra, v níž je daná metafora *nutná* pro text, ve spojitosti s relativním nedostatkem ekvivalentních náhrad. Ačkoliv tento termín zdánlivě klade důraz na textuální kontext, slouží především k vyjádření důležitosti metafory ve smyslu jejího potenciálu ovlivňovat diskurz, neboť silná metafora si svůj vliv uchová i mimo původní text, jako například slavná věta 4/Svět je divadlo, jež funguje i mimo Shakespearovo drama. Opak vlivné metafory se vyznačuje nahraditelností, volitelností, pouhou dekorativností či ornamentálností ve vztahu k textu (ibid.).

Rezonance metafory popisuje míru, v níž se tato nabízí k „implikativnímu rozvinutí“. Vysoce rezonantní metafora tak poskytuje prostor pro utvoření řady spojení mezi S a P, zatímco minimálně rezonantní metafora nabízí jen o málo víc, než povrchní docenění

5 V originále „emphasis“ a „resonance“.

metaforického vztahu. Příklad 4/ lze označit za velmi rezonantní metaforu, neboť lze nalézt řadu spojení mezi světem a divadlem mimo Hamletovo spojení lidí jako herců. Oproti tomu věta 5/Zapalují se mu lýtka je málo rezonantní, neboť si lze stěží představit její rozvinutí mimo představu, že ten, o kom se mluví, je vášní (oheň) silně puzen k pohybu (lýtka).

Black metafory, které jsou současně vysoce vlivné i rezonantní, označuje jako „silné“, přičemž toto označení se do značné míry shoduje s tím typem metafory, jíž kritici běžně označují jako „poetickou“. Pro účely pozdějšího rozboru je však určující kvalitou rezonance, neboť právě ta je principiálním jádrem polysémie. Ačkoliv všechny aktivní metafory jsou polysémické, čím je metafora rezonantnější, tím víc je také polysémická (Luberda, 1998).

1.3 Instrumentální jazyk

Luberda zprvu přistupuje k definici instrumentálního jazyka skrze jeho pojetí jako negativní meze jazyka literárního. První z předpokladů, jež z tohoto pojetí plynou, je, že instrumentální jazyk je monosémický, tedy že instrumentální text obsahuje či nabízí pouze jediný význam. Z důvodu ideálnosti (a tedy reálné neexistence) tohoto pojetí instrumentálního jazyka je lepší jej chápat jako takový, který se vyhýbá či omezuje přítomnost nejednoznačnosti a silných metafor. Tak jako byla polysémie v nedávné minulosti propojena s literárními texty byl instrumentální jazyk propojen s žánrem vědeckých prací (ibid.).

Instrumentální jazyk však není omezen pouze sférou vědeckých textů, pokusy o monosémické užití jazyka nalezneme v celé řadě textů, z nichž mnohé jsou označovány jako fikční či literární. Například U. Eco užívá novely o Jamesi Bondovi či komixové stripy o Supermanovi jako příklad toho, co označuje jako „uzavřený text“ (Eco, 1979, s. 8). Záměrem takových textů je vést čtenáře předurčenou cestou a v případech uvedených výše vyvolat specifické reakce čtenáře v rozličných bodech vyprávění. Zatímco otevřený text je charakterizován potlačením uzavření, uzavřený text zahrnuje specifické předem určené rozřešení. Uzavřený text může v závislosti na autorovi vzniknout dvěma způsoby. Pokud autor užívá jazyk „nevědomky“, tedy předpokládá, že jeho slova jsou inherentně monosémická, nejspíše vytvoří text, který bude uzavřeným lineárním vyprávěním. Druhou možností je, že autor si je vědom polysémického potenciálu jazyka, ale aktivně se snaží jej

omezit; tento typ autorství je běžnější ve vědě a jiných monosémicky orientovaných diskurzech, zatímco výše jmenovaný spíše náleží takovému fikčnímu žánru, jaký píše Fleming.

Podobně jako staví Eco instrumentální uzavřený text oproti polysémickému textu otevřenému konstruuje i R. Barthes opozici mezi texty „pisatelnými“ a „čitelnými“ (Barthes, 1975, s.4). V Barthesově pojetí však pisatelný text vystupuje jako reálně neexistující ideální typ, neboť všechny texty existující jsou do jisté míry čitelné v tom smyslu, že nesou nějaký autorský záměr a zahrnují určitá daná omezení. Převrácením výše uvedené Barthesovy definice pisatelného textu zjistíme, že ideální čitelný text (monosémický a vysoce strukturovaný) je instrumentální a navíc srovnatelný s Ecovým uzavřeným textem. Barthes navíc v podstatě shodně s Ecem tvrdí, že čitelné texty náleží západnímu systému uzavřenosti, avšak přidává jeden drobný posun, významný pro definici instrumentálního jazyka. Tento posun spočívá v odhalení, že udávaným ideálem západního diskurzu je „uspořádat všechny významy v kruhu kolem srdce označování“ (ibid., s. 7). Označování, nesoucímu autoritu pravdy a objektivitu, se dává přednost před odkazováním⁶, jež je z definice mnohostí významů. Instrumentální jazyk je v západním diskurzu jazykem síly, naopak jazyk literární resignuje na autoritu a chápe se subjektivního. Předtím, než pravdivost tohoto tvrzení ověříme skrze analýzu vybraných textů, zbývá ještě diskutovat distinkci mezi instrumentálním a literárním jazykem z hlediska informační teorie. Pro zatím na základě Barthesova přínosu k tématu lze instrumentální jazyk označit za monosémický a označující.

1.4 Informační teorie

Přístup skrze informační teorie dodává Luberdovu pojetí kontinua mezi instrumentálním a literárním jazykem rozměr „fungování“ textu. Informační teorie (dříve nazývaná spíše teorií komunikace) vyvstala v souvislosti s matematickými studii procesu komunikace v přibližně stejné době, v jaké začal v literárním světě nabírat na vážnosti přístup „New Criticism“. Obdobně jako se „New Criticism“ zaměřil na studium struktury a funkce jazyka v kontextu literatury, informační teorie zkoumají samotné jádro

6 V originálním textu *denotation a connotation*, první užitý termín se vztahuje k přímému, explicitnímu významu slova či výrazu, druhý k významům s tímto slovem či výrazem spojeným či jím vyvolaných.

komunikačního procesu. Vzhledem k tomu, že umění a věda často prokázali souběžné zájmy i zhruba obdobný vývoj, není shodný zájem o bližší zkoumání komunikačních aktů nijak překvapivý (Luberda, 1998).

Pro vstup do informační teorie je třeba definovat její klíčové termíny. V první řadě jde o pojem „entropie“, který dle Haylesové disponuje řadou různých významů v závislosti na kontextu a oboru, jenž s ním pracuje (Hayles, 1990, s. 38). Pojem pochází z fyziky, kde je spojen s druhým zákonem termodynamiky, který vystihuje skutečnost, že tepelná energie uzavřeného systému v čase klesá. Širší přístup k pojmu energie ji chápe jako dezorganizaci. Předpokladem fungování každého systému je jeho uspořádanost a organizace, avšak míra dezorganizace systému v čase roste, což postupně vede k jeho rozkladu. Maximálně entropický stav se pak vyznačuje absolutní nerozlišitelností, všechny prvky „systému“ jsou stálé a vzájemně identické.

Překonání rozdílu mezi pojetím entropie v termodynamice a komunikačních studiích si vyžaduje ztotožnění komunikačních aktů s organizací a informací, v jistém smyslu, s energií. Je však třeba poznamenat, že v rámci informační teorie nelze informaci ztotožnit s významem, jde spíše o míru *potenciálního* významu, z čehož plyne, že vysoce informativní sdělení má širší škálu možných významů, než sdělení informativní minimálně. Ve vztahu k definici literárního jazyka je tato škála možných významů ekvivalentní zmnožení významu, takže polysémii lze definovat jako vysoce informativní sdělení (Luberda, 1998).

Z takové definice plynou některé zdánlivě nelogické závěry: vědecké texty, alespoň z většiny principiálně svou povahou instrumentální, jsou (v tomto smyslu) méně „informativní“, než texty literární. Při bližším pohledu je však důvod tohoto tvrzení nasnadě, monosémický, minimálně informativní text nese (nebo chce nést) jediný význam – účelem vědeckého pojednání může být identifikovat a osvětlit jen jedinou myšlenku. Čistě instrumentální jazyk takřka zaručuje, že daný význam bude plně komunikován. Oproti tomu jazyk literární, charakterický svou polysémií, bude spolu se zamýšleným významem komunikovat i řadu jiných. Je dokonce možné, že vybraný zamýšlený význam se může v textu ztratit, zmizet mezi rozličnými soupeřícími významy, jež text čtenáři nabízí. Instrumentální jazyk sice nekomunikuje mnoho informací, ale je jasné, co se komunikovat pokouší. Literární jazyk komunikuje mnohem větší množství informací, ty však nemají stejnou váhu ani nejsou všechny zamýšlené.

Informační teorie nabízí odlišný způsob, jak nahlížet na polysémii, totiž užití pojmu „šum“ k popisu výskytu zmnoženého významu. Šum odkazuje k něčemu co pojem polysémie přímo nenaznačuje, k nezáměrnosti a nepředvídatelnosti zmnožení významu (ibid.). Přílišná míra šumu může zcela znemožnit efektivní komunikaci primárního zamýšleného významu či jakéhokoliv významu vůbec.

Další významný aspekt informační teorie se vztahuje k pravděpodobnosti⁷. Entropie (dezorganizace) se vztahuje k nepřítomnosti informace ve sdělení – čím pravděpodobnější sdělení je, tím méně informace přenáší, z čehož plyne, že nejpravděpodobnější sdělení je také nejvíce entropické. Na základě této úvahy lze např. Joyceovy Plačky nad Finneganem chápat jako jedno ze zřejmě nejméně pravděpodobných a současně nejvíce informativních „sdělení“, jež byly kdy komunikovány, oproti tomu běžné zdvořilostní „Dobrý den“ jako sdělení maximálně pravděpodobné a v důsledku bezvýznamné (pochopitelně s výjimkou utužování sociálních svazků). V tomto pojetí jsou tedy komplexní texty méně pravděpodobné (či běžné), než texty jednoduché, a literární jazyk je méně „pravděpodobný“, než jazyk instrumentální. Dovedením této myšlenky do konce vyvstává teze, že nejinformativnější sdělení je sdělení zcela náhodné. V jistém smyslu také je, neboť náhodná sekvence příjemce nutí v důsledku absence zřejmého významu hledat nová spojení mezi slovy, aby nějaký význam sám vytvořil. Množství takto naležitelných či utvořitelných významů je však ohromné a neexistuje žádný klíč, který by umožnil jednoduše vybrat ten (či ty) relevantní a smysluplné. Je tedy zřejmé, že maximálně informativní sdělení trpí přemírou významů, je tak „nepravděpodobné“ a nekonvenční, že se nelze chopit jeho jádrového záměru, locusu komunikované myšlenky. V tomto kontextu se označení polysémie jako „šumu“ v informační teorii jeví značně případněji (ibid.).

Je zřejmé, že ačkoliv maximum informací je komunikováno skrze maximálně nepravděpodobné sdělení, rozhodně nemusí jít o žádoucí stav. Vzhledem k tomuto informační teorie matematicky popisuje ideální promluvu jako z padesáti procent pravděpodobnou. Haylesová to laicky popisuje takto: „Maximum informace je předáno, když existuje směska řádu a překvapení, když je sdělení zčásti očekávané a zčásti překvapivé.“ (Hayles, 1990, s. 53). Luberda nabízí jiné pregnantní vyjádření, že totiž „... aby sdělení komunikovalo efektivně, nesmí být natolik nepravděpodobné a neočekávané,

7 V originále *probability*, což oproti mnou zvolenému překladu komunikuje širší význam díky spojení se sématem „možnosti“.

že příjemce neví, jak ho zpracovat, ani nesmí být natolik běžné a očekávané, že nestojí za zpracování.“ (Luberda, 1998).

Ačkoliv určit míru pravděpodobnosti určitého sdělení, ať už celého textu nebo metafory, je z řady různých důvodů prakticky nemožné, takže nelze snadno říct, zda sdělení dostává kritériu padesáti procent, přístup informační teorie přesto nabízí cenné přístupy ke studiu procesu komunikace sdělení a problému relativní hodnoty různých textů v rámci rozličných oborů a žánrů (ibid.).

1.5 Ideální text

Luberdova koncepce kontinua mezi instrumentálním a literárním jazykem ve své na text soustředěné části ústí v popis ideálně komunikovatelného textu. Jestliže totiž ideálně komunikovatelné sdělení je zároveň přiměřeně očekávané a přiměřeně překvapivé, pak ideálně komunikovatelný text musí svou povahou být z poloviny literární a z poloviny instrumentální. Pojetí instrumentálního jazyka užitého v textu jako struktury, základny, na níž je rozložen jazyk literární, umožňuje konstrukci užitečného modelu skladby a fungování ideálního textu. Instrumentální jazyk funguje jako basová linka, na jejímž podkladu hraje jazyk literární, a také poskytuje čtenáři monosémickou linii, jíž se může držet v hloubce polysémického chaosu (ibid.).

Než dojde na analýzu zvolených textů s ohledem na míru a formu, v níž užívají literárního (tedy polysémického, radikálně nejednoznačného, otevřeného, méně pravděpodobného a entropického, více informativního a zašuměného, obsahujícího silné metafory a založeného na odkazování) a instrumentálního (tedy monosémického, jednoznačného, uzavřeného, pravděpodobnějšího a entropičtějšího, méně informativního a zašuměného, obsahujícího konvenční/zaniklé metafory a založeného na označování) jazyka, je třeba ještě představit metodologii nahlížející na text skrze povahu a význam vyprávění.

2 Vyprávění a společnost, román a sociologie

Vyprávění o světě je nespočetné množství. Především je tu podivuhodná pestrost žánrů, které jsou samy rozděleny mezi různé substance; jako by každá z nich byla člověku dobrá k tomu, aby jí svěřil své vyprávění: nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všeho dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, novele, epeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze (připomeňme si Carpacciovu Svatou Uršulu), vitráži, filmu, obrázkových seriálech, novinových zprávách, rozhovoru. Navíc v tomto téměř nekonečném množství forem je vyprávění přítomno ve všech obdobích, na všech místech, ve všech společnostech; vyprávění se rodí se samým počátkem dějin lidstva; není a nikde nebyla žádná lidská společnost bez vyprávění; všechny třídy, všechny lidské skupiny mají svá vyprávění, a ta jsou velmi často přijímána lidmi odlišného, či dokonce protichůdného vzdělání (pozn. je třeba připomenout, že to není případ ani poezie, ani eseje; ty jsou závislé na kulturní úrovni vnímatelů): vyprávění pranic nezáleží na dobré či špatné literatuře: je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám náš život (Barthes, 2002, s. 9).

Barthesův popis vyprávění vhodně otevírá pole k diskuzi jeho povahy a významu v rámci relevantních žánrů pro tuto práci, totiž postmoderní sociologie a autorského mýtu. Vhodné bude nejprve charakterizovat povahu a význam vyprávění pro každý žánr zvlášť, posléze potom porovnat v čem se shodují a v čem zase liší, a to zvlášť se zřetelem na vztah vyprávění a společenské reality.

2.1 Román jako vyprávění o společnosti a člověku

Existuje celá řada přístupů ke konceptualizaci dějin románu a povahy románového vyprávění, pro zodpovězení otázek kladených touto prací je však třeba na román nahlížet jako literární žánr schopný díky svým inherentním vlastnostem (jako rozsah a charakter výpovědi) výjimečně silně rezonovat s vývojem a stavem společnosti. Takový obraz vývoje románu podává Helmut Heisenbüttel ve své práci „Teorie vyprávění“, jež je možná místy zkratkovitým, zato však nanejvýš elegantním a pro diskuzi sociologické povahy románu relevantním přehledem vztahu románu a společnosti, jakkoliv může v rámci tohoto zaměření poněkud zanedbávat jiné přístupy k dějinám a teorii románu.

Epické vyprávění, jež je podle Heisenbüttella nejstarším předkem současného románu, kdysi zobrazovalo reprezentativní frakce sociální struktury, přičemž za nejvýznačnější frakci byla považována ta, jež měla největší proslulost mezi veřejností. Záměrem vyprávění bylo odhalit a posléze velkolepě představit ty vlastnosti, které činily reprezentanty sociální struktury reprezentativními. Tato tvrzení platí od Aeneova vítězství po Parzifalovo království svatého grálu, od bitvy Nibelungů po Tassův *Osvobozený Jeruzalém*. Vyprávění může směřovat za tímto cílem v případě, že se vztahuje k pravdě, jejíž dopad sahá daleko mimo rámec vyprávění samotného, k pravdě absolutní. Tento typ vyprávění se stal bezvýznamným v momentě, kdy se pravda reprezentativní sociální struktury stala neúčinnou a změnila se v pouhou přetvářku. Hierarchie slávy a věhlasu se stala příliš průhlednou, čímž odhalila realitu do té doby existující jen v podobě těch, kteří byli závislí na reprezentantech sociální struktury, konkrétně v anonymních hrách sociální scény. Hierarchie slávy a věhlasu se odmaskovala a proměnila se v hru čirých konvencí či pouhou frašku šašků – pravda se změnila v tragicky ironickou chybu (Heisenbüttel, 1976, s. 863).

Z této proměny pramení dle Heisenbüttelova názoru příběh *Důmyslného rytíře Dona Quijota de la Mancha* z pera Miguela de Cervantese a vůbec celý typ vyprávění, který je dodnes zván román či ve své kompaktnější podobě novela. Román se tedy v tomto pojetí zrodil skrze zobrazení odmaskování reprezentativní sociální struktury. Románové vyprávění spouští toto odmaskování, jež postupovalo dále a hlouběji a zůstalo základem podmanivé síly tohoto typu vyprávění až do dvacátého století. Román této podmanivé síle vděčí za svou vitálnost a také za svůj rozvoj, jenž akceleroval až ke svým možným hranicím. V Cervantesově díle se reprezentativita věhlasu představuje jako tragicky ironické zdání dokonalosti, jehož nárok na pravdu je zpochybňován jinými, robustnějšími realitami. V *Princezce z Cleves* či v románech Antona Ulricha von Braunschweiga tento rozvoj utváří historicky orientované maškarády, které vzápětí nabírají nové účely. V pikareskním románu je reprezentativita veřejného věhlasu stavěna jako reprezentativita opovržení. Toto převrácení se nejvýrazněji projevuje v dílech Danile Defoea, v jehož *Moly Flanders* začíná hierarchie vrahy odsouzenými k smrti (ibid., s. 864).

Heisenbüttel říká, že román jako samostatný žánr začíná skrze odmaskování, převrácení a vyčerpání toho, co bylo až do té doby považováno za jediný subjekt vyprávění, přičemž se v průběhu tohoto procesu osvobozuje od pevně dané formy. V románu získává literární próza pozici, která je naroveň se sevřenými literárními formami.

Nicméně negace a převrácení starého reprezentuje pouze přechod, neboť nad a za odmaskováním veřejné hierarchie objevuje román to, co se bude čím dál více stávat jeho skutečným subjektem: člověka, který až do té doby sloužil pouze jako anonymní vycpávka, člověka sama o sobě, stvoření v němž si celé lidstvo zdá být rovným, hloubku jeho vnitřní povahy, z jejíhož pohledu stupně a hierarchie ustupují do pouhého pozadí. Dnešními slovy bychom možná mohli říct, že román měl už od svého počátku sociální tendence, neboť zachránil bezejmenné hráče od jejich anonymity. To však není tak docela pravdivé, neboť román nezničil reputaci reprezentativní společenské frakce – pouze jejich reprezentativitu dovedl zpět ke stejnému faktoru, na němž založil své objevení těch, kteří byli dříve anonymní, totiž na pravdě lidského srdce, jež k externí hierarchii přidává druhý soubor hodnot, který v těch nejextrémnějších případech umístí chudáka nad vládce (ibid.).

To co se v *Sancho Panzovi* či *Moly Flanders* zprvu jevílo jako pouhý protiklad, odvrácená strana či protějšek se samo stává subjektem. Franz Kafka to se svou proslulou hloubkou vystihl takto:

Sancho Panzovi, který se tím ostatně nikdy nechlubil, se za ta léta podařilo spoustou románů o rytířích a loupežnících natolik od sebe odvrátit pozornost d'ábla, jemuž později říkal Don Quijote, že ten pak prováděl nejtřešnější kousky, které však z nedostatku příslušného objektu, jímž byl původně právě Sancho Panza, nikomu neškodily. Sancho Panza, muž nezávislý, provázel pokojně, snad z jakéhosi pocitu odpovědnosti, Dona Quijota na výpravách a měl z toho velkou a užitečnou švandu až do svého skonání (Kafka, 1991).

Skrze svůj původní impuls k odmaskování román Heisenbüttelovými slovy „postupuje za pouhou pravdu lidského srdce“. Budeme-li se držet Kafkových termínů, byla by totiž dokonce i tato pravda jen novou podobou d'ábla á la Sancho Panza a dějiny románu, brány z tohoto úhlu, se stávají dějinami vyhánění d'áblů, dokud d'ábel není vyhnán takřka tak, že – jako třeba v Kafkových příbězích, Joyceově *Odyseovi* či Proustově *Hledání ztraceného času* – znovu vstoupí do postav příběhu, nyní jako samotný hrdina příběhu, „nezávislý muž“ znovu sjednocený se svým d'áblem, nyní však v nové a zdánlivě absolutní formě izolace, bez jakéhokoliv vodítka jak nalézt cestu z mlžného bezčasí vlastní existence.

Co se původně jevílo jako pouhá historická antiteze se dle Heisenbüttela stává, a to tak brzy, jako v druhé polovině osmnáctého století, tou nejbezprostřednější konverzací

člověka se sebou samým. Bod obratu byl naznačen jednou z nejvýznačnějších prací v celých dějinách románu: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* z pera Laurence Sterna. Převrácení společenského řádu, ironická rekapitulace hierarchického systému, pravda lidského srdce a touha tyto překročit za lepším porozuměním vnitřní podstatě člověka, svobodě intelektu a radikálním osvícením - všechny tyto tendence se sešly v jediném vyprávění.

Nový prvek, jenž dále posouvá impuls k odmaskování, takto vyvstává skrze vyjádření sebe-zkoumání. Narativní prostor, do té doby stále relativně objektivní, je převrácen a stává se subjektivním. Subjektivní je přijímáno jako nové kritérium pro to, co je vyprávětelné, protože co tedy román nyní vypráví? Ani ne tak dobrodružství a podivuhodné události, jako spíše tajnější motivy lidského konání a vbrzku také nemnohé objevy směřující ke středu lidské podstaty. Co je podstatnější v *Lucienu Leuwenovi* či *Madam Bovaryové*, onen vhled do mechaniky lidských tužeb, jenž od časů těchto novel nijak neztratil své ostří, nebo ona imaginativní mozaika příběhu, skládající se z živosti a akce (Heisenbüttel, 1976, s. 865)?

V Heisenbüttelově pojetí se vývoj románu ve vyjádření já nezastavuje u zobrazení lidského psychologického a fenomenologického pozadí a základny, jakmile už byly jednou ustanoveny, nýbrž tento vývoj dále dešifruje a proniká svou vlastní strukturou. Cestu, již naznačily romány devatenáctého století, završila vrcholná díla modernismu z pera Joyce, Prousta, Musila a dalších, kteří v odhalování lidských motivací došli tak daleko a k takové radikalitě, že jej posunuli z oblasti vlastní fikce ke kategorickému odcizení sebe-vědomí.

Toto pozorování do jisté míry zachycuje vnitřní dějiny subjektu, k němuž je román připoután a jež vyprávění ve svých stále nových transformacích pozměnilo. Toto vyprávění však má také řadu dalších stránek. To, co je prezentováno jako pozvolna postupující objevování subjektivních motivací (až k jejich naprostému zničení), se může jako takové jevit jen proto, že se dotýká toho, co je nejvíce při ruce a nejvíce působivé na čtenářovu schopnost udržet orientaci v textu. Vyprávění je totiž vždy závislé na přesnosti pozorování a popisu, na prosté přesnosti vyjádření, na pravděpodobnosti událostí a činů a na přirozenosti chování a všechny tyto rysy za něj mohou být považovány, neboť přímo reflektují to, co je nejbezprostřednější. To, co je považované za umění vypravěče románu, je rozpoznáváno právě skrze přesvědčivost či věrohodnost s níž dokáže vyvolat iluzivní obraz života pro své současníky. Jeho invence spočívá sebrání materiálu, který vnímá ve

světě a v jeho uspořádání skrze jazyk, proměňující argumenty a reakce ve tvrzení, takže se materiál jeví jako by téměř byl sám svět (ibid., s.366).

Na druhou stranu právě zde však leží funkce vyprávění: ve schopnosti románu odrážet život, netknutý a přijatý jako samozřejmý, skrze kterou se lze identifikovat například s Raskolnikovem v Dostojevského *Zločinu a trestu*, Edevardem v Hamsunových *Tulácích* či Paulem Morelem v D.H. Lawrencových *Synech a milencích*. Funkce vyprávění spočívá ve vybavení čtenáře nepřerušovaným pocitem orientace a nepřerušovaným vztahováním se k věcem zatím neokušeným a ležícím v budoucnosti. Obojí se vztahuje ke světu, který vypravěč a čtenář sdílí a který se v procesu vyprávění pokouší změnit. Tato funkce vyprávění však mohla smysluplně fungovat pouze tehdy, pokud v reflektivní iluzi vyprávění bylo možné najít cosi, co dalo světu nějaký druh středu, který by garantoval jeho přirozeným protikladům racionální a organizující souvislost. Tento vnitřní referenční bod byl právě tím, co románové vyprávění právě objevilo, totiž subjekt. Tento subjekt pochopitelně není přítomen ve své fenomenologické izolaci, ale spíše jako fikční obecina, pod jejímž jménem si všichni mohou být rovni a rozlišení pouze skrze variace vrozených dispozic a psychiky. Sebe-odmaskování tohoto subjektu skrze románové vyprávění se potom vyjevuje jako proniknutí teologickými, sociologickými, biologickými a obecně konvenčními omezeními, postupující dále a dále až ke skutečnému základu lidské existence. Vnitřní referenční bod vyprávění (a také světa, který skrze jazyk reflektuje) je však současně představován jako poslední referenční bod, k němuž se sociální a politické koncepce (po francouzské revoluci, po rozchodu s uzavřeným sociálním řádem feudalismu) byly schopny navrátit. Bytostná porovnatelnost jednotlivých lidských bytostí garantovala to, co se mělo rozvinout v demokracii. Koncepce demokracie, ve všech proměnách, jež doposavad prodělal, má v románovém vyprávění podporu toho nejvyššího řádu (ibid., s.367).

Románové vyprávění dle Heisenbüttela nemá přílišný smysl zkoumat z hlediska formy či stylu, neboť prvořadost materiálu určuje formální a také stylistický přístup. Jeho teorie vyprávění je v první řadě založena na jednoduchém pozorování, že jediná věc, která je vyprávěna, je ta, která si být vyprávěna vyžaduje. V dobách, kdy se vyprávění skládalo z pevně stanovené řeči epiky, byly motivace této potřeby spíše veřejné a utvrzující, než osobní. To, že románové vyprávění bylo specificky namířeno proti veřejnému a proti předurčenosti toho, co má být vyprávěno, znamená, že chtělo vyprávět to, k čemu tíhlo. Toto vyprávění čehokoliv skrze své souznění s náladou vypravěče vedlo k silnější a

důslednější stálosti ve vývoji témat, motivů a materiálu, než v jakémkoliv jiném žánru. Vypravěč, který se soustředí na tyto věci konstituující pravdu jeho doby, nemá na výběr – má mnohem méně možností, než kdyby psal poezii, neboť jazyk, který užívá, vyrůstá z materiálu. Stálost, kterou vypravěči vnucuje materiál se současně dotýká i stylu. Jestliže by vypravěči jako Balzac nebo Dostojevskij ve srovnání se standardními literárními zvyklostmi psali špatným či povrchním jazykem (jak se jim ostatně občas vytýká), nešlo by přesto o znak nedostatečné literární kvality. Právě naopak by mohlo jít o garanci výjimečného literárního postavení, pokud tento „špatný“ styl pomohl uvolnit materiál vyprávění z hranic pojmů a jazyka, jež jej obklopují. Postavení vypravěče odpovídá míře, v níž je schopen podávat své vyprávění čistě a umělecká dovednost v užívání jazyka tak má v tomto procesu až druhořadý význam, neboť tato dovednost je ospravedlněna jen pokud je podřízena materiálu. Význam, jež užití jazyka od konce devatenáctého století získalo samo pro sebe by tedy neměl být chápán jako poetické obohacení, nýbrž jako známka slabosti vyprávění. Jednota tvorby vzhledem k jazyku, jež zůstává jednou z kritérií románového vyprávění, není určena takovými faktory jako jsou rétorické figury, metaforická omezení či kontrast v délkách vět, nýbrž stálostí, s níž se materiál vyprávění přeměňuje ve vyprávěcí jazyk, stálostí, s níž prvky slovní zásoby a syntax zachycují co je míněno a ztělesňují to a stálostí, s níž kombinace vět, odstavců a kapitol odpovídají kombinacím materiálu. Území vyprávění disponuje omezeným lingvistickým repertoárem. Lingvistický úkol vypravěče není stylistické a dokonce ani poetické povahy, spočívá totiž v udržení identifikovatelnosti slovní zásoby a syntax v dlouhých úsecích vyprávění a opakovaném stvrzování jejich reciprocit. Jedině tímto způsobem může být materiál vyprávění pohlcen jazykem (ibid., s. 371).

Vyprávění vzestupně rozrůzněných motivací a fenomenologie subjektu (dosahující svého cíle a pokoušející se vytvořit nové koncepce světa) se obrací sama k sobě, neboli ke svému jazyku. Vyprávění určuje svou podstatu skrze rozšíření svého jazykového repertoáru, mění se v produkci a kombinování jazyka. Tento proces nalezneme v posunu od *Odysea* k *Plačkám za Finnegana*, od Mannova *Doktora Fausta* k *Vyvolenému*, od Beckettova *Murphyho* přes *Molloye* k *Jak to je*. Vše, co může být vyprávěno o podstatě, jež se vzbouřila proti reprezentativitě zobrazené epikou, dochází ke konci. Nejde o konec člověka, ale spíše o konec interpretace člověka rozhodující pro určité období. Vyprávění autonomního subjektu vede k individuálnímu oddělení a osamocení, neboť jeho subjekt je redukován na stále menší množství koordinovatelných fenoménů, až skončí odmaskováním pevných mezí vlastní existence. Vyprávění končí například ve zmatené

bezmocnosti Beckettových hrdinů, kteří sledují základy své podstaty náhle proměněné v omezené funkce vnímání a skutečnost prostého přežívání (ibid., s.372).

Jde však o skutečný konec, došlo románové vyprávění do stavu, kdy poslední co zbývá vyprávět je složeno z extrémního úsilí sebe-vědomí prolomit kryt sebe-odcizení, jež tlumí všechnu řeč? Bezesporu nelze dále vyprávět jakoby šlo o záležitost pouhého ožívování subjektivní schopnosti zakoušet ve vztahu k takovým současným událostem, jako je masový teror, koncentrační tábory či atomové bomby. Koneckonců je pro naši dobu charakteristické, že tyto věci vznikly v čase, kdy vůči nim dále nelze postavit onu koordinující podstatu, jež byla schopná dokonalého rozumění ze sebe samé, schopná usouvztažnit se s věcmi a organizovat je za účelem představení člověka jako nezávislého subjektu naplněného duchem naprostého bratrství. Právě tato podstata byla totiž odmaskována jako konglomerát motivů, který nemůže dále být koordinovaný a který se mění v pouhou dokumentaci napůl reálných, mechanických či náhodných základů.

Vyprávění samozřejmě nedospělo k tomuto odmaskování samotné, připojila se řada specializovaných filozofických a vědeckých disciplín, jako Marxova doktrína společenských tříd, Durkheimova sociologie, Freudova psychoanalýza, Bergsonova či Husserlova fenomenologie a další související biologické, medicínské a vědecké disciplíny. Na základě tohoto vědění byly odvozeny další, stále specializovanější metody zkoumání a rozumění, které následně vyvolaly vznik mnoha praktik, od hygieny po policejní ochranu, od lákadel filmu, rádia, televize a reklamy po regulaci profesního života, jež utvořily velké množství organizačních zjednodušení, které nenechají nikoho nezdokumentovaného, nechráněného a neovlivněného. Tato situace zřejmě vyvstává z faktu, že čiré množství lidí (jejich čirá mnohost) se jeví základnější a podstatnější (vzhledem k interpretaci člověka), než organizační schopnost individuálního sebe-vědomí.

Vzhledem k tomu, že identifikační znaky organizačních zkratk vytlačují schopnost zkušenosti radostného i žalostného jedince a také jeho reprezentativní pozici, mění se celá interpretace člověka a ruku v ruce s touto proměnou jde také proměna zdroje materiálu vyprávění. Surovým materiálem může být cokoliv, čeho se organizační zkratky pokoušejí chopit, šlo by tedy mluvit o vyprávění, které je dokumentární či statistické. Jeho jazyk a přístup k vyprávění by pak odkazoval zpět ke klíčovým slovům organizačních zkratk. Vyprávění by se nezaměřilo na subjektivní, vnitřní povahu člověka, ale spíše na jeho sociální okolí, chápané v pozitivním smyslu, tedy jevící se jako historický fakt. Subjektem

vyprávění není co akty dokumentace a administrace způsobují člověku, ani jeho utrpení v této situaci, nýbrž způsob jakým je člověk těmito akty redefinován. To naznačuje snahu orientovat se skrze prostředky popisu, prostředky tohoto vyprávění náleží totiž spíše popisu, než vývoji, nejde o syntaktickou honbu za událostmi (jež dříve nalézala svůj nejvyšší výraz v oněch bezdechých mezerách, jež byly vynechány, aby byly doplněny jak příběh postupoval), ale spíše o popisnou skladbu oblastí, které lze reprodukovat skrze jazyk.

Progresivní metoda a přísně sociální téma tedy nejsou ve vyprávění vzájemně výlučné, spíše jsou vzájemně závislé. Nelze více mluvit o člověku v absolutních termínech, lze o něm mluvit jedině ve zdokumentovaných oblastech jeho sociální srozumitelnosti. Sociální povaha člověka v postmoderní době je však založena na zkratkách dokumentace. Tato dokumentace je nedotknutelná, nelze ji porozumět či interpretovat ve vztahu k lidské podstatě. Namísto toho je třeba vylíčit, jak akty dokumentace přispívají k obnovené interpretaci člověka a jak se člověk jeví, když se nachází v této situaci (ibid., s. 374).

Heisenbüttelův historicko-naratologický exkurz odhaluje vztah mezi společností a románovým vyprávěním. Jakým způsobem však o společnosti vypráví sociologie?

2.2 Sociologie jako vyprávění o společnosti a člověku

Sociologie bývá nejčastěji chápána jako věda popisující společnost a její vývoj na základě adekvátně získaných a matematicky interpretovaných dat, avšak současné naratologické studie obnovily diskuzi o epistemologických problémech této disciplíny. Přístupy založené na zkoumání vyprávění kritizují tradiční snahu sociologie poskytnout univerzální vědění o společenských fenoménech a odhalit neměnné fáze jejich vývoje. Naratologická zkoumání pochopitelně nebyla první, kdo vyvolal diskuzi omezení a potenciálu sociální epistemologie. Tyto problémy existovaly od ustanovení sociologie jako samostatné disciplíny, v debatách o postavení sociologie v dichotomii mezi Geisteswissenschaften a Naturwissenschaften (viz. kritika těchto diskuzí Giddens, 1993; Ricoeur 1973). Naratologické teorie, které se zformovaly na základě spojení literární teorie, lingvistiky a historických studií, však poskytují cenný vhled do povahy sociálního poznání. Soustředí se na způsob, jakým diskurz a textualita strukturují a organizují sociologické závěry a na způsob, jakým jazyková pravidla transformují akademické psaní do specifického žánru, odlišného od literatury, a také zdůrazňují význam zřetele na

historické a současné aspekty. Naratologická zkoumání předpokládají že kontext, sled v němž se sociální jevy odehrávají a jsou popisovány, a časové vlastnosti provedeného zkoumání mají značný vliv na povahu sociologického výzkumu. Tyto vhledy usnadňují únik představě sociologie jako vědy rozvíjející nomologické vědění (Borisenkova, 2009). Jak podotýká Barbara Czerniawska, naratologické přístupy netvrdí, že by se sociologie měla stát fikcí, nýbrž jí skrze zkoumání některých rysů vědění napomáhá ke kritické sebereflexi (Czerniawska, 2004).

Pokus uplatnit naratologická zkoumání pro rozvoj sociologické teorie a výzkumu podnikl Charles Tilly v knize *Big structures, Large Processes, Huge Comparisons* (Tilly, 1984), v níž zpochybňuje jak naratologická zkoumání, tak sociologická vysvětlení. Navrhuje, že sociologové zabývající se příběhy by měli přesunout svůj zájem od studií malých fenoménů, individuálního a lokálního, ke studiu hlavních celospolečenských a komunitních problémů. Tilly také současně trvá na tom, že sociologická analýza by se měla vyhnout „zhoubným postulátům myšlení o společnosti dvacátého století, které se soustředily na velké fenomény jako společnost, sociální změna, diferenciaci a konflikt v bezčasové perspektivě, ignorující jednotlivosti specifické historické zkušenosti“. Namísto toho Tilly navrhuje rozvoj „historicky založených ohromných srovnání rozsáhlých struktur a velkých procesů a propojení jejich možných vysvětlení s jejich kontextem v čase a prostoru (Tilly, 1984, s. 145). Také poznamenává, že „dobře popsany díl jedinečné zkušenosti poskytne silný důkaz platnosti či neplatnosti teorie“ (Tilly, 1984, s. 144). Právě v této fázi epistemologické diskuze nabírají naratologické argumenty na pádosti a významu (Borisenkova, 2009).

Koncepce vyprávění získala epistemologickou hodnotu v rámci naratologie, interdisciplinárního výzkumného pole, ve svém počátku silně ovlivněném pracemi Gerarda Genetta, Clauda Bremona, Tzvetana Todorova a Rolanda Barthesa (Kreiswirth, 1992). Naratologové znovu promysleli klasickou distinkci mezi příběhem/fabulí (chronologickým sledem událostí) a zápletkou (na úrovni na níž mohou události formovat komplexní sekvence celou řadou způsobů skrze svazování, zasazování a spojování), již zavedli strukturalistické/formalistické teorie Vladimira Proppa, Viktora Šklovského, Borise Eichenbauma, Yuri Tynyanova a Romana Jakobsona (Erlich, 1973). Soustředí svou pozornost na komunikační povahu textuality, fungující mezi subjektem, referens jeho promluvy a adresátem. Na základě tohoto bylo vyprávění analyzováno jako specifický

druh textu a zvláštní důraz byl kladen na jeho diachronní, proměnlivé a diskurzivní vlastnosti (Borisenkova, 2009).

Naratologii se dostalo podpory z řad sémiotiků a literárních vědců. Zájem o vyprávění vyvstal v celé řadě různých disciplín: ekonomii, politické vědě, filozofii, antropologii, etnografii a pedagogice. Tento trend byl nazván „narativní obrat v humanitních vědách“ (Kreiswirth, 1992). Koncepce vyprávění se přesunula z pomocné úlohy do pozice dominantní a konstruktivní kategorie, což znamená, že diskuze se nesoustředí pouze na vyprávění jako objekt zkoumání (příběh, přednáška, životopis, divadelní hra nebo film mohou být v rámci určitých přístupů definovány jako vyprávění), ale také na narativní povahu těchto textů. Vyprávění samo o sobě začalo být chápáno jako explanační schéma, stalo se schopným osvětlit fenomény skrze svou vlastní logiku (Borisenkova, 2009).

„Narativní obrat“ měl značný dopad i na sociologii. Smysl koncepce vyprávění se neomezuje jenom na jakýsi druh nositele empirických dat, ačkoliv význam vyprávění jako zdroje sociologických informací nelze podceňovat (Franzosi, 1998), neboť narativní rozhovor zůstává jednou z nejefektivnějších kvalitativních metod. Skutečný přínos k sociologické teorii a epistemologii však mělo přivlastnění určitých narativních rysů centrálními kategoriemi sociologie. Zvláště ovlivněny byly tři kategorie sociologického zkoumání: zkušenost, akce a komunikace (Borisenkova, 2009).

Základní otázka organizace individuální a společenské zkušenosti, jak ji předkládá sociologie, se transformuje v otázku popisu a zobrazení zkušenosti ve vyprávění. V jádru tohoto přístupu leží předpoklad, že způsob, jakým porozumět lidské zkušenosti, spočívá ve zkoumání způsobu, jakým ji člověk vyslovuje a zapisuje či jak je reprezentována jako skupinová vzpomínka určité společenské skupiny. Toto téma je klíčové pro projekt feminismu, který zásadně proměnil studium autobiografií, když rozšířil jejich pojetí nejenom na určitý literární žánr či soubor textů, ale na praktiky prostupující mnoho oblastí našeho života (Cosslett, Lury, Summerfield, 2000, s. 1). Významným přínosem feministických studií k sociologickému zkoumání lidské zkušenosti spočívá v odhalení a zevrubné analýze sociálního a politického pozadí auto/biografie. Životní příběh nikdy není plně subjektivní, je orientovaný vůči skutečným či imaginárním druhým a je sociálně podmíněný. Biografie a autobiografie jsou ideologizované záznamy životů, které obratem formují každodenní porozumění tomu, jak rozeznat „běžné“ a „neobyčejné“ životy

(Stanley, 1992, s. 3). Takto feministická studia vyprávění přispívají k sociologickému zkoumání zkušenosti skrze srovnání zkušenosti a životního příběhu se zřetelem na strategie zobrazování, ovlivněné řadou vnitřních i vnějších podmínek (Borisenkova, 2009).

Dalším důsledkem rostoucí explanační síly pojmu vyprávění je konceptualizace akce. „Narativní obrát“ významně přispěl k sociologickým debatám ohledně distinkce mezi „akcí“, která je popisována jako důvodná a smysluplná, a „chováním“, chápaným behaviorálními teoriemi jako pouhé události a fyzické odezvy na stimuly prostředí. Alasdair MacIntyre jakožto zastávce narativního přístupu poukazuje na to, že smysluplné lidské akty jsou ve srovnání s chováním určeny svým zasazením ve vyprávění: „Lidské bytosti mohou být činěny zodpovědnými za to, čeho jsou autory, jiné bytosti nikoliv“ (MacIntyre, 2007, s. 209). V rámci tohoto přístupu je smysl akce utvářen v procesu vysvětlování vlastních subjektivních záměrů. Druh příběhu „Jaké jsou důvody tohoto činu?“ je chápán jako podmínka tvorby smyslu.

Třetí klasickou sociologickou kategorií, úzce spojenou s předchozími dvěma a shodně vykazující narativní rysy je komunikace. Například Walter Fischer navrhuje učinit vyprávění lidským komunikačním paradigmatem v sociologii v protikladu k tomu, co nazývá „paradigmatem racionálního světa“ (Fischer, 1984). Podle Fischerova paradigmatu naše žitá komunikace nepřipomíná racionalitu vědy. Lidé jsou v podstatě vypravěči příběhů a paradigmatický modus lidského rozhodování a komunikace jsou „dobré důvody“, jejichž forma se mění na základě komunikační situace, žánru a média. Racionalita je určena povahou lidí jako vyprávěcích bytostí – jejich vrozeným povědomím o pravděpodobnosti vyprávění, o tom co konstituuje koherentní příběh a jejich konstantním návykem ověřovat pravdivost a věrnost (Fischer, 1984, s. 7). Naratologické zkoumání tak dodává svou vlastní optiku k již existujícímu velkému množství teorií komunikace v sociologii.

Naratologická teoretická schémata tedy mohou být aplikována na rozličné sociologické studie a mohou pozměnit logiku existujících teorií nabídnutím specifického vysvětlení. Podobným způsobem také nabízí jinou konceptualizaci základních sociologických pojmů, umožňuje sociologii jiný náhled na své základy. Vyprávění však stojí v samotném základu sociologického vědění (Borisenkova, 2009).

Narativní základy vědy o společnosti naznačuje užití metaforického zobrazení sociálních fenoménů. Ať zvolíme jakoukoliv sociologickou výzkumnou zprávu či

monografii, jen stěží připomíná pouhé líčení či záznam pozorovaných událostí. Výzkumník nepředkládá své nálezy v pořadí, v němž je učinil, ani v pořadí, v němž se skutečně udály. Jejich popis je determinován ideou, nebo jinými slovy autorským sdělením, jež dílo strukturuje. Autorské sdělení v akademickém textu může být určeno celou řadou podmínek: hypotézami, celkovým zaměřením, formálními akademickými požadavky na strukturu textu a samozřejmě také tvořivostí a specifickými zájmy autora. Zde je podstatné zdůraznit, že společenský vědec utváří takový typ kompozice, který nemůže být redukován na prostý sled pojmů a vyjádření. Autorské poselství je vyjádřeno skrze sofistikovanou jazykovou konstrukci (ibid.).

Tento postoj k textům společenských věd a sociologie zvláště Borisenková obhájí za pomoci naratologické teorie Paula Ricoeura. Ricoeur chápe vyprávění jako určitou formu diskurzu. V tomto smyslu potom má vyprávění mnoho společného s metaforou, jejímž pojetím se zabývala podkapitola 1.2. Význam či účinek vyprávění i metafory jsou shodně založeny na fenoménu sémantické inovace a tato inovace se v obou případech odehrává výhradně na úrovni diskurzu, tedy na úrovni řečových aktů odpovídajících větě nebo větším, rozdíl mezi diskurzivní rysy metafory a vyprávění spočívá v charakteru inovace, zatímco u metafory jde o „novou relevanci přisuzování“, u vyprávění jde o „simulovanou zápletku, tedy novou slučitelnost v organizaci událostí“ (Ricoeur, 1977, s. 9).

Podle Ricoeura se běžné, historické a sociologické vědění ve svých základech úzce dotýká vyprávění, neboť vyprávění je základní charakteristikou lidské zkušenosti. Věda, která se nutně musí vztahovat k lidské zkušenosti, tak přijímá narativní rysy (Ricoeur, 1977). Ona sofistikovaná jazyková konstrukce nalézající se v akademickém psaní se nazývá zápletkou. Ricoeur si koncepci zápletky vypůjčuje od Aristotela: „Zápletkou je spojník mezi jednotlivými událostmi či ději a příběhem braným jako celek. V tomto smyslu můžeme také říct, že vyvolává smysluplný příběh z diverzity událostí a dějů či že události a děje na příběh přeměňuje. V důsledku toho musí událost být víc, než pouhým ojedinělým výskytem. Její definice vyplývá z jejího podílu na rozvoji zápletky. Příběh musí být víc, než výčet událostí v následném pořadí; musí je organizovat do srozumitelného celku, takového, aby se šlo ptát po „myšlence“ takového příběhu“

((Ricoeur, 1984, ss. 65-66). Konstrukce zápletky⁸ je operace, která utváří konfiguraci z prostého sledu. Narativní konstrukce zápletky tedy spojuje heterogenní faktory jako akce, události, dění a neočekávané výsledky. Narativně smysluplná konfigurace navíc převrací takzvaně „přirozený“ řád času. Čas ve vyprávění nepřipomíná „řetězec“ nebo „šipku“ událostí. Skrze čtení začátku jako konce a konce jako začátku se člověk učí číst čas, převrácený skrze podřízenost logice vyprávění (Ricoeur, 1984, s. 68).

Proč ale sociologové konstruují zápletky? Historici se pokouší čtenáře přesvědčit, že zaznamenané události viděli na vlastní oči. Podobně záměrem společenských vědců je přesvědčit čtenáře že jejich nálezy vychází z pozorování a že pravidelnosti, jež sociolog popsal, lze snadno postřehnout v běžném životě. Jak poznamenává Barbara Czarniawska, uzavírají autor a čtenář i v akademickém psaní „referenční kontrakt“, v němž autor slibuje poskytovat přesvědčivé argumenty pro svá tvrzení za užití sady diskurzivních nástrojů (Czarniawska, 2004, s. 119). Stejně jako v literárním textu vytváří autor jádro textu skrze vytyčení problému a specifikaci hypotéz. Potom uvede své nálezy jejich vztažením k obecné myšlence textu, klíčovému problému a čtenářovým předpokladům. Tak jako literární texty i texty akademické kulminují, což naznačuje nejvýznamnější odhalení (jež pochopitelně mohou být představeny v nechronologickém pořadí). V závěru může autor shrnout výstupy a učinit sliby vzhledem ke čtenáři. Čtenář obratem souhlasí s přijetím zobrazení faktů ve sledu navrženém autorem a s uvědoměním si obrazných argumentů (Borisenkova, 2009).

Druhým faktorem naznačujícím neoddělitelnost vyprávění od sociologického vědění je jeho zakořeněnost v procesu sociologického vysvětlení. Jak píše Richard Rorty v *Nahodilosti jazyka*: „O kauzálním příběhu přemýšlíme jako o paradigmatu literárního užití jazyka. Metafora, jazyková novost se zdá nemístná, když se odkloníme od prostého potěšení z takové novosti k vysvětlování toho, proč se objevily právě tyto novosti a ne nějaké jiné. Ale pamatujme... že i v přírodních vědách tu a tam přijdeme k opravdu novým kauzálním příběhům...“ (Rorty, 1989, s. 28). Takové kauzální příběhy ignorují striktní dělení mezi přírodními a humanitními vědami. Jsou utvářeny stejně, ať už se historik pokouší osvětlit význam určitého historického děje či se zoolog snaží odhalit příčinu vyhynutí

8 V originále *emplotment*, překlad dle M. Kotáskova překladu úvodu knihy H. Whita „Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe“

významného druhu savců. Co se společenských věd týká jsou kauzální příběhy inherentní složkou procesu vysvětlení.

Podle Rortyho teorie se vyprávění vyjevuje v procesu kauzálního přisuzování, jenž nastává vždy, když se pokoušíme vysvětlit určitý sociální fenomén a zodpovědět otázku „jaká je příčina daného účinku?“. Jak poukazuje: „Tento typ logiky je v podstatě založen na konstrukci rozličných možných příčin událostí naší imaginací, následném zvažování možných důsledků tohoto nereálného sledu událostí a konečně srovnáním těchto důsledků s reálným během událostí.“ (Ricoeur, 1984, s. 183). Ricoeur toto tvrzení podporuje odkazem na argument Maxe Webera: „Abychom pronikli ke skutečným kauzálním vztahům, konstruujeme ty nereálné“ (Weber, 1949, ss. 185-186). Ricoeur ukazuje, jak Weberovská analýza funguje: „Vezměme si například Bismarckovo rozhodnutí vyhlásit válku Rakousku-Uhersku v roce 1866. Problém toho, co by se stalo, kdyby se Bismarck rozhodl válku nevyvolat, není v žádném případě „nepodstatný“. Musíme se ptát „jaký typ kauzálního významu může být vhodně přiřazen tomuto individuálnímu rozhodnutí v kontextu totality nekonečně početných „faktorů“, z nichž každý musel být právě v takovém uspořádání a žádném jiném“. Právě tato fráze značí vstup na scénu imaginace. Rozvažování se od tohoto bodu odehrává v aréně nereálných minulých kondicionálů, otázkou se stává „jaké důsledky mohly být předvídaný, bylo-li by bývalo učiněno jiné rozhodnutí?“ (Ricoeur, 1984, s. 184). To zahrnuje prozkoumání možných či nutných vazeb. Teprve poté může vědec učinit soud nad přisuzováním, jenž rozhodne o významu dané události. Určitým způsobem mentálně modifikovat ten či onen faktor tedy znamená konstruovat alternativní sledy událostí, mezi nimiž událost, jejíž význam je zvažován, funguje jako rozhodující faktor. Zvažování důsledků odstranění předpokládaných událostí poskytuje kauzálnímu argumentu jeho logickou strukturu.

Konstrukce vyprávění je zakořeněna v tomto logickém procesu. Když se pokoušíme přisoudit nějakému činu motiv či důvod, ať už v případě jediné události či jejich zřetězení, utváříme příběh, zápletku, jejíž prvky získávají nový řád a logiku. Identický mechanismus se dává do pohybu, když vědci konstruují „ideální typy“ za účelem prozkoumání a porovnání objektu jejich studia. Pokud například chtějí posoudit, zda je určitý čin v daných podmínkách racionální či iracionální, musejí zkonstruovat „ideální příběh“ racionálního činu, odehrávajícího se v obdobné situaci, což znamená, že vytvářejí smysluplnou konfiguraci, neboli zápletku. Arthur Danto ve své *Analytické filozofii dějin* o vyprávění hovoří obdobně. Podle jeho filozofické teorie „narativní věta odkazuje k alespoň dvěma

časově odděleným událostem, které ale popisují pouze tu nejrannější událost, k níž se vztahují“ (Danto, 1968, s. 143). Pokaždé, kdy vytváříme hypotézu o přecházejících událostech, vnášíme do hry naši imaginaci. Minulost není nikdy stálá, je tedy možné o ní tvořit celou řadu „příběhů“ (Borisenkova, 2009).

Z výše uvedeného je zřejmé, že sociologické vědění je spjato s vyprávěním o společnosti stejně jako román, ačkoliv diskurz „umění“ a „vědců“ bývá striktně oddělován. Podívejme se nyní na základě metodologických a teoretických koncepcí uvedených v dosavadní části textu na konkrétní srovnání románu a sociologické práce – jsou si skutečně tak blízké, jak by se zatím mohlo zdát?

3 Důsledky modernity v Zemi vod

K demonstrativnímu srovnání, jež má objasnit výše naznačené vazby mezi sociologií a románem, jsem zvolil *Zemi vod* Jonathana Swifta a *Důsledky modernity* Anthonyho Giddense. Práce obou autorů vyrůstají na základě stejného sociokulturního podhoubí, navíc vznikly téměř ve stejné době. V tomto srovnání se však vyjeví celá řada shodných rysů v povaze a jazyku obou textů.

Žánr autorského mýtu je ve svých různých variantách vnitřně poměrně rozrůzněný, jednou z jeho bytostných charakteristik však bezesporu je komplikovaný vztah mezi příběhem a vyprávěním, plynoucí ze zvláštního vztahu mezi vypravěčem, čtenářem a postavami příběhu. Vztáhneme-li tento rys autorského mýtu, jenž se v *Zemi vod* projevuje obzvlášť silně, k Heisenbütellově naratologické koncepci, lze jej chápat jako výraz kolísání vztahu vyprávění ke společenské realitě, související s mnohvrstevnatostí skladby autorského mýtu. Konkrétně *Země vod* kombinuje dvě primární úrovně, vyprávění dějin Fens a s nimi nerozlučně spjaté vypravěčovy rodiny a vyprávění o „současném“ dění okolo vypravěče, jež, jak čtenář postupně odhaluje, s prvním vyprávěním sice bytostně souvisí, avšak jeho dynamika je určována povahou světa mimo vyprávění. Na první zmíněné úrovni vystupuje vypravěč současně jako postava a vyprávění má vůči společnosti reflektivně-orientační roli. Na úrovni druhé pak jako postava vystupuje čtenář, k němuž se vypravěč přímo obrací se svým vyprávěním o pozici člověka vydaného napospas aktům dokumentace a administrace, jež jej radikálně odcizují fungování společnosti popsané na první úrovni vyprávění.

Povaha vyprávění Giddensových *Důsledků modernity* a jiných sociologických prací, jež samy sebe označují jako eseje a jejichž obecně přijímaná kredibilita neplyne podobně jako u románu ze samotné metody získávání a prezentace vědění, ale spíše z individuálního jazykového umu a literární proslulosti autora, může být interpretována obdobně. První úroveň textu tvoří metavyprávění, v němž jsou „staré“ zápletky (mezi něž v „postmoderní“ době patří i ta právě konstruovaná) zkoumány prizmatem nově zaznamenaných sociálních faktů a zápletek nově utvořených, úroveň druhou pak konstrukce a prezentace nové zápletky o něco rozvinutějšího příběhu, jež se vůči předchozím vymezuje, aniž by je byl schopen docela opustit. Zajímavé je, že Heisenbütelovo schéma lze aplikovat i na Giddensovo text, avšak nikoliv ve vztahu textu a společnosti, nýbrž textu a sociologie jako druhu vědění. První zmíněná úroveň pak vystupuje jako „cesta za pravdou sociologického

vědění“, zatímco druhá díky působení koncepce reflexivity vztahuje sama k sobě, svému jazyku, ačkoliv ve vztahu ke společnosti má stejnou povahu, jako druhá popsaná úroveň Swiftovy Země vod. Tak jako tak lze říci, že v jádru obou zkoumaných textů leží napětí mezi dvěma úrovněmi vyprávění, jež se vzájemně utvářejí.

Dalším charakteristickým rysem obou vyprávění je sebereflexe, kritické nahlížení a reinterpretace vyprávění, pohybující se mezi jeho dvěma rovinami, jež zmíněné napětí utváří v procesu vzájemné interakce. Vztah „historického“ a „aktuálního“ vyprávění v *Zemi vod* je velmi komplikovaný. „Aktuální“ situace vypravěče a jeho fiktivních posluchačů, zcela opuštěných ve světě, jenž jakoby je míjel a ztrácel smysl, opodstatňuje příklon k vyprávění malých dějin místa a rodu namísto dějin světových. Jak však čtenář postupuje textem, zjišťuje, že zvláštní profesorův výklad, jenž on sám uvádí jako „pohádku“, je současně zdrojem hluboké frustrace, kterou se původně zdál kompenzovat. Proměny tempa kapitol a charakteru jejich vyprávění, jenž je na „aktuální“ úrovni vyprávění silně otevřeně introspektivní, zatímco na úrovni „historické“ zůstává vždy pohádkově povrchově popisný, ačkoliv zobrazuje události zásadním způsobem formující vypravěče v čase „aktuálního“ vyprávění, tento rys Země vod dále zvyrazňují.

Vyprávění *Důsledků modernity* je založené na překročení a reformulování starých otázek takovým způsobem, aby jejich řešení mohlo odpovídat společenské realitě, která se neustále mění i pod vlivem těchto řešení. Tento rys reflexivity náleží jak vyprávění, tak jeho předmětu, čímž vzniká obdobný vztah, jaký jsem popsal u Swiftovy *Země vod*, avšak nikoliv na úrovni vyprávění, nýbrž na úrovni komunikace informace. Tendence k nižší míře informativnosti, vlastní všem vědeckým textům, naráží na antientropický efekt reflexivity, jenž inherentně zpochybňuje výpověď textu a radikálně zvyšuje míru jeho nejednoznačnosti. Motivací první úrovně komunikace je informovat o nedostatečnosti či neúplnosti předchozích koncepcí za účelem odůvodnění druhé úrovně, jejíž prvky v sobě již zahrnuje. Povaha této druhé, konstruktivní úrovně však nemá vylučující charakter, sice se pokouší doložit relevanci komunikované informace, ale je z podstaty omezena svými limity vůči informacím ostatním.

Z hlediska vyprávění oba texty tedy zřejmě spojují značné strukturální podobnosti. Jak je tomu však z hlediska použitého jazyka?

„Byly kdysi doby, kdy lidé věřili v konec světa. Nahlédněte do starých knih. Uvidíte, kolikrát a pod kolika záminkami se věštil a předpovídal, vypočítával a představoval konec

světa. Jenže to byly samé pověry. Svět dospěl. Nskončil. Lidé odvrhli pověry, stejně jako odvrhli rodiče. Řekli: ‚Nevěřte těm starým pitomostem. Můžete změnit svět, můžete ho udělat lepším. Nebesa se nezřítí.‘ Byla to pravda. Po nějakou dobu – a není to tak dávno, co to začalo, teprve před několika generacemi – svět prodělal revoluční, pokrokovou fázi. A věřil, že nikdy neskončí, že se bude stále zdokonalovat. Ale pak se znovu vrátil konec světa, už ne jako idea či víra, ale jako něco, co si svět sám připravil během celé té doby, kdy dospíval‘ (Swift, 1993, s. 315).

Toto je jedna ze zmíněných pasáží, kdy vypravěč jakoby hovořil přímo ke čtenáři, ale v rámci příběhu se obrací ke svému dětskému publiku. „Výkladový charakter“ této pasáže je vlastní valné většině textu románu, což jej pochopitelně přibližuje Giddensovu textu, jenž je výkladem již ze své primárně edukativní podstaty. Jak uvidíme dále, výklad-vyprávění *Země vod* a *Důsledků modernity* spojuje celá řada jazykových shod. Výše uvedená ukázka je pro Swiftův román a pro autorský mýtus obecně typická i z hlediska povahy metafor a jazyka vůbec. Vyprávění autorského mýtu, jak bylo řečeno výše, vždy zahrnuje více úrovní vyprávění. Skrze mnohé metafory se realizuje kontakt mezi těmito v různé míře explicitními úrovněmi. Navzdory této polysémičnosti textu však nedochází k výskytu diskontinuity vyprávění a jeho neuzavřenosti, neboť primární úroveň významu zachovává v textu linearitu tradičního vyprávění. V uvedené ukázce hraje klíčovou roli metafora „dospívajícího světa“, kterou z hlediska teorie metafor můžeme popsat jako velmi vlivnou a rezonantní, neboli „silnou“, neboť má velký potenciál ovlivnit čtenářovo vnímání textu a lze ji poměrně dlouze rozebírat. Navzdory tomu však nejde o klasickou „kanonickou“ metaforu, neboť ji i celý kontext lze chápat doslovně, pouze ve významu „uběhl čas“, a jejími implikacemi ve vztahu ke kritice společnosti či osobními dějinami vypravěče se vůbec nezabývat – ve vztahu k Blackově typologii metafor bychom tedy tento nejčastější typ metafory autorského mýtu označit za spící. Tuto vlastnost jazyka *Země vod* a autorského mýtu obecně považuji za z lingvistického hlediska klíčovou pro definici žánru autorského mýtu.

„Podmínkou pro ‚vyprázdnění prostoru‘ je z velké části ‚vyprázdnění času‘, a je proto prioritní příčinou. Koordinace času je proto, jak vysvětlím později, základem kontroly prostoru. Vývoj ‚prázdného prostoru‘ může být pochopen jako oddělení prostoru od místa. Je důležité zdůraznit rozdíl mezi těmito dvěma pojmy, protože jsou často používány více méně jako synonyma. ‚Místo‘ lze nejlépe vyjádřit pomocí představy místního dějiště, které odkazuje k fyzickému rámci sociální činnosti v její geografické situovanosti. V

předmoderních společnostech se místo a prostor z velké části shodují, neboť prostorové dimenze sociálního života jsou pro většinu obyvatelstva a ve většině ohledů určovány ‚přítomností‘ – místními aktivitami. Vzestup modernity stále více a více odtrhuje prostor od místa, a to tím, že podporuje vztahy mezi ‚nepřítomnými‘ druhými, kteří jsou místně vzdáleni od situací bezprostřední interakce. V podmínkách modernity se místo stává v rostoucí míře fantasmagorickým: to znamená, že místa dění jsou zcela prostoupěna a formována sociálními vlivy, které jsou od nich značně vzdáleny. To, co strukturuje místo dění, není to, co je přítomno na scéně: ‚viditelná forma‘ místa dění ukryvá vzdálené vztahy, které určují jeho povahu“ (Giddens, 2010, s. 25).

Povaha Giddensova jazyka v *Důsledcích modernity* se shoduje s povahou jazyka *Země vod* především skrze povahu metafor. Význam či vliv vědeckého textu je poměřován primárně jeho „inspirativností“ pro texty další, což je kvantitativně popsáno mírou citovanosti. Odhlédneme-li od čistě metodologicky či empiricky orientovaných studií, jež nejsou předmětem této práce, lze říct, že za úspěchem „esejistických“ prací Giddense, Baumana či třeba Ulricha Becka stojí právě jejich užití jazyka a speciálně metafor. Výše uvedený úryvek *Důsledků modernity* není ve svém sdělení nijak objevný a stojí za to poznamenat, že v zásadě identický poznatek čtenáři nabízí i Swiftovo vyprávění o proměně Fens pod rostoucím vlivem pivovarnického rodu Atkinsonů. Co tuto pasáž činí zajímavou a inspirativní je pregnatnost jejího vyjádření, neboli vliv a resonance v ní obsažených metafor, jež obdobně jako v případě *Země vod* i autorského mýtu obecně může čtenář přejít jako idiomy či vědecké termíny⁹, avšak pokud chce, může dlouze hloubat nad implikacemi plynoucími z nevyhnutelně polysémicky založených metafor a pokoušet se na jejich základě posunout autorovy závěry někam dál, dle svého vlastního uvážení, imaginace i talentu. „Fantasmagorické místo“ a „dospívající svět“ jsou jak ve vztahu ke světu, tak ve vztahu ke čtenáři charakterem identické metafor a „lehkost“ či „volitelnost“ čtení, již do textu vznášejí, tak tvoří jeden z klíčových pilířů i současné esejisticky orientované sociologie.

Oba žánry tedy z hlediska naratologie a lingvistiky vykazují celou řadu shodných rysů a mám za to, že stavěli-li bychom typologii žánrů na tomto základě, bylo by možné

9 Diskuze vztahu mezi těmito dvěma typy sémat není předmětem této práce, přesto je třeba upravit na jejich shodnou podstatu, plynoucí z neochvějně důvěry v (jednou běžně komunikační, jednou vědecký) diskurz.

argumentovat pro jejich sloučení. Smysluplná klasifikace žánrů však musí být skutečně interdisciplinární, tedy orientovaná mimo jazyka a vyprávění také na proces recepce textu, na autorské intence, na výzkum témat a motivů a tak dále. Zkoumání provedené v této kapitole má tedy fungovat primárně jako dílčí studie pro pokračující práce na tomto tématu.

Závěr

Označení modernity jako monstrozity v názvu této práce naznačuje diskutovanou povahu jazyka a vyprávění „esejistické“ sociologie a moderního autorského mýtu. Monstrum, jež primárně představuje cosi odcizeného lidské podstatě, vystupuje ve vyprávění všech moderních autorských mýtů jako jedna z centrálních a tedy „nejsilnějších“ metafor, ať už jde o Dicka v *Zemi vod*, rozličné fyzické deformace v Marquézových *Sto rocích samoty* či Rushdieových *Dětech půlnoci*, nebo o hlavní postavy Grassova *Plechového bubínku* či Tournierova *Krále duchů*. Postavy monster „demonstrují“, odrážejí rozličné aspekty doby a prostoru popisovaných moderními autorskými mýty, avšak zároveň je lze číst jako osoby prožívající příběh, bez ohledu na metaforický komplex svázaný s jejich monstrozitou. Téma monstrozity tak pregnantně vyjadřuje povahu jazyka a vyprávění sdílenou zkoumanými dvěma žánry.

Závěr, jenž plyne ze zkoumání provedeném v této práci, se dotýká charakteru ideálně komunikovatelného textu. „Volitelná“ polysémičnost jazyka zkoumaných žánrů a několik úrovní vyprávění umožňují příjemci sdělení volný pohyb v prostoru mezi literárním a instr4mentálním jazykem a „popisnou“ a „kritickou“ úrovní vyprávění. Výjimečná schopnost zkoumaných žánrů udržovat tyto druhy a úrovně v harmonii znamená, že texty mohou vystupovat pro někoho jako plně instrumentální a popisné, tedy minimálně informativní a maximálně entropické, zatímco pro jiného jako zcela literární a kritické, tedy maximálně informativní a minimálně entropické. Jestliže ideálně komunikovatelný text se nachází ve středu tohoto kontinua, můžeme si při hypotetickém rovnoměrném rozdělení schopností (či tužeb) příjemců textu představit, že se v průměru mezi všemi čtenáři zkoumané texty přibližují tomuto ideálu. Tuto klíčovou shody mezi zkoumanými texty a žánry pragmaticky potvrzuje i jejich obliba jak mezi laiky, tak mezi odborníky na společnost či literaturu.

Zdroje:

- BARTHES, Roland. *S/Z*. New York : Hill and Wang, 1975. 277 s.
- BARTHES, Roland. *Writing Degree Zero*. New York : Hill and Wang, 1968. 88 s.
- BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Přel. Jaroslav Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno, Host, 2002. s. 325.
- BLACK, Max. More about Metaphor. In *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. s. 678.
- BLACK, Max. *Perplexities*. Ithaca, NY : Cornell UP, 1990. 201 s.
- BORISENKOVA, Anna. Narrative Foundations of Knowing: Towards a New Perspective in the Sociology of Knowledge. *Sociological Research Online* [online]. 2009, 14, [cit. 2011-07-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.socresonline.org.uk/14/5/17.html>>.
- COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London : Routledge, 2000. 265 s.
- CZERNIAWSKA, Anna. *Narratives in Social Science Research*. London : Sage Publications, 2004. 157 s.
- DANTO, Arthur. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1968. 318 s.
- EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Praha : Plus, 2010. 318 s. ISBN 978-800-00-02587-2.
- ECO, Umberto. Reply. In ** Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. s. 151.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts : Advances in Semiotics*. Indiana : Bloomington, 1979. 273 s.
- ECO, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington : Indiana UP, 1984. 256 s.
- EMPSON, William. *7 types of ambiguity*. 3rd Ed. 1947. New York : New Directions, 1966. 276 s.

ERLICH, Victor. Russian Formalism. In *Journal of the History of Ideas*. Baltimore : The John Hopkins UP, 1973. s. 764.

FISCHER, Walter. Narration as a human communication paradigm : The case of public moral argument. In *Communication Monographs* . Vol. 51, Issue 1. London : Routledge, 1984. s. 90.

FRANZOSI, Roberto. Narrative Analysis – or Why (and How) Sociologists Should be Interested in Narrative. *Annual Review of Sociology* [online]. 1998, Vol. 24, [cit. 2011-08-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.24.1.517>>.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. 3rd Ed. Praha : Sociologické nakladatelství, 2010. 158 s.

GIDDENS, Anthony. *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretative Sociologies*. 2nd Ed. Cambridge : Polity Press, 1993. 186 s.

GLUCKSBERG, Sam; KEYSAR, Boaz. How Metaphors Work. In *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. s. 678.

HAYLES, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*.. Ithaca, NY : Cornell, 1990. 309 s.

HEISENBÜTTEL, Helmut. Theory of Narration. In *Boundary 2*. Durham, NC : Duke UP, 1976. s. 995.

KAFKA, Franz. *Aforismy*. Praha : Torst, 1991. 120 s.

KREISWIRTH, Martin. Trusting the Tale : the Narrativist Turn in the Human Sciences. In *New Literary History*. Vol. 23, No. 3, Summer. Baltimore : The John Hopkins UP, 1992. s. 786.

LUBERDA, James. *Literary Language and Complex Literature*. Missouri, 1998. 96 s. Diplomová práce. Northwest Missouri State University. Dostupné z WWW: <<http://www.sp.uconn.edu/~jbl00001/thesis.htm>>.

MACINTYRE, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame : The University of Notre Dame Press, 2007. 286 s.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. Chicago : The University of Chicago Press, 1984. 281 s.

RICOEUR, Paul. The Model of the Text : Meaningful Action Considered as a Text. In *New Literary History*. vol 5, No. 1, Autumn. Baltimore : The John Hopkins UP, 1973. s. 206.

RICOEUR, Paul. *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Buffalo : U of Toronto P, 1977. 384 s.

RORTY, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 201 s.

SEARLE, John R. Metaphor. In *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. s. 678.

STANLEY, Liz. *The Auto/biographical I : The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester : Manchester UP, 1992. 289 s.

SWIFT, Graham. *Země vod*. Praha : Dita, 1993. 345 s.

TILLY, Charles. *Big structures, large processes, huge comparisons*. NY : Russel Sage Foundation, 1984. 176 s.