

# O nutnosti psaní literárních dějin i po konci dějin

Raoul Eshelman — Ludwig-Maximilians-Universität, München

Záměr tohoto příspěvku se může zdát na první pohled poněkud kuriózní: chtěl bych se naléhavě zastat návratu k popisu literárních a kulturních dějin podle epoch. Vzhledem k vývoji literární vědy během posledních dvaceti let se může ten návrh zdát trochu podivný. Drtivá většina dnešních badatelů se už dávno vzdala pojmu epochy a dává přednost termínům, převzatým z posthistorického myšlení poststrukturalismu a obzvláště Michela Foucaulta.<sup>1</sup> Podle tohoto pojetí jsou literární dějiny analýzou různých, vzájemně se prolínajících diskurzů, jež nelze postihnout jako celek nebo vymezit pomocí binárních kategorií a pojmů. Novým těžištěm literárních dějin se stává zkoumání diskurzivních formací nebo dispozic diskurzů, jež nemají ustálenou podobu, a nedají se proto ani správně pojmenovat. Tato otevřenost různým ne-literárním diskurzům (sociálním, ekonomickým, antropologickým atd.) vede k rezignaci na specifičnost „literární řady“, jak ji určil Jurij Tyňanov, a vytyčení jakéhokoliv literárního nebo kulturního období se stává prakticky nemožným. Výsledkem je posthistorický stav, v němž se odehrávají nesčetné malé posuny v literárním provozu, a otázka celkových změn v literárním vývoji už není kladena.

Konkrétní podnět mého návrhu netkví v tom, že se chystám vést abstraktní polemiku s poststrukturalismem, nýbrž v tom, že chci popsat a co možná nejpřesněji určit přechod od postmoderny k post-postmoderně. Problém spočívá v tom, že výše zmíněná posthistorická koncepce literárních dějin zásadně neumožňuje vytyčení jasných binárních opozic, kterých by bylo zapotřebí k tomu, abychom konceptuálně rozlišili jednu fázi literárního vývoje od druhé. V aktuálním kulturním životě totiž narážíme na spoustu literárních, filmových a uměleckých děl, která se zřetelně odklánějí od norem klasické postmoderny a současně se vyhýbají popisu poststrukturalistickými pojmy. Ocitáme se v dost zvláštní situaci: nemálo badatelů považuje postmodernu za vyčerpanou nebo ukončenou, ale současně není schopno popsat (neřku-li pojmenovat) literární vývoj po ní. Typickým příkladem je nedávno vyšlá kniha amerického literárního vědce Jeffreyho Nealona *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012), v níž autor vyhledává novou éru post-postmoderny, avšak určuje ji jako „intenzifikaci“ předcházejícího období postmoderny (které ostatně autor chápe jako „intenzifikaci“ moderny). V rámci svého pojednání Nealon

---

<sup>1</sup> Problémy, spojené s posthistorismem, jsou předmětem rozsáhlé diskuze i v Čechách. Srov. třeba Papoušek — Tureček 2005, Papoušek — Bílek 2010, Dobry 2010.

zmiňuje taková aktuální témata jako průběh ekonomické privatizace ve Spojených státech amerických, administrativní praktiky při zaměstnávání docentů na amerických univerzitách a stav literární teorie po dekonstrukci, ale nerozebírá ani jedno konkrétní literární dílo, které by bylo typické pro post-postmodernu. A opravdu k tomu nemá důvod: „intenzifikace“ už existující kulturní formace nepotřebuje ani nový teoretický postoj, ani změněný přístup k novým uměleckým dílům.<sup>2</sup>

Když jsem se začal — spíš intuitivně — zabývat problémem post-postmoderny na konci minulého století, narazil jsem na celou řadu jevů, které nebyly slučitelné s postupy postmoderny. V řadě fikčních děl v různých jazycích a z různých kulturních prostředí jsem našel následující tendence: uzavřenost příběhů namísto otevřenosti a volného překračování hranic, vynucenou identifikaci s protagonisty namísto jejich ironického odhalení a rozplynutí, zaměření na transcenci namísto nekonečného, imanentního regresu, a preferenci mizeze na úkor diskurzu. Nesoulad těch postupů s postmodernou a nemožnost jejich kladného popisu poststrukturalistickými pojmy mě přivedly k hledání nového teoretického přístupu a k úvaze nad možností psát literární dějiny, jež by — navzdory dominantnímu posthistorickému postoji — byly schopny rozlišit nové a staré epochy. Chci přitom zdůraznit, že mi nešlo ani o normativní útok na údajně „libovolnou“ postmodernu, ani o pokus zadními dveřmi rehabilitovat strukturalismus. Vystala především praktická otázka, jak nejlepším způsobem nakládat s novými, dosud nepopsanými kulturními jevy.

Na jedné straně mě toto zamyšlení navrátilo k formalismu a strukturalismu, přinejmenším co se týče zkoumání literárních dějin. S ohledem na nezávažnost posthistorických pojmů vzhledem k problému změn literárních období<sup>3</sup> bylo pro mne důležité popsat fikční díla analýzou konkrétních funkčních jednot (postupů) a zjišťovat jejich působení na vyšší historické úrovni vzhledem k předcházejícím nebo konkurujícím normám, praktikám a hodnotám (tj. zjišťovat, jaké postupy nebo soubor postupů vykazují rysy dominant). Hlavním cílem je přitom zjištění specifičnosti literárního nebo žánrového vý-

- 
- 2 Výčet individuálních přínosů, osvětlujících problém post-postmoderny a současně se vyhýbajících jeho řešení, je dlouhý; viz články, sebrané Klausem Stierstorferem v knize *Beyond Postmodernism: Reassessment in Literature, Theory, and Culture* (2003), časopis *Twentieth Century Literature* 3 (2008, za redakce Andrewa Hobereka) nebo knihu Mary K. Holland *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature* (2013). Někteří autoři, např. Nicoline Timmer (2010) a Irmtraud Huber (2014), opatrně přijímají a používají koncepci „post-postmoderny“. Timotheus Vermeulen a Robin van den Akker v článku *Notes on Metamodernism* navrhli pojem „metamodernismu“, definovaný jako epistémé, „oscilující mezi modernou a postmodernou“ (Vermeulen — van den Akker 2010, s. 2). Podrobněji zde: [performatism.de](http://performatism.de) (viz Post č. 4, *Theory Smackdown*).
- 3 Pojem epistémé, který Foucault zavedl v *Slovech a věcech* a potom sám zavrhl, se dosud občas objevuje v diskuzích o literární historii. Jeho zásadní problematičnost spočívá v tom, že epistémé by podle Foucaulta — na rozdíl od epochy — měla zahrnovat všechny formy vědy v daném období; to odpovídá badatelské úloze, již v naší době neumí nikdo splnit. A bereme-li Foucaultův nietzscheovský záměr vážně, musíme trvat na tom, že funkční vztahy nebo kontinuity mezi epistémami vůbec nejsou, tj. historický vývoj je proces libovolných skoků. Epistémé lze navíc podle Foucaulta postihovat jen ex post facto, tj. nelze popisovat epistémé zevnitř sebe samé. Pojem epochy je naproti omezen na kulturní jevy, předpokládá funkční vztahy mezi vývojovými období a může být používána hned.

voje, dříve než se obrátíme ke zkoumání jejich vzájemného působení s jinými diskurz. Tento obecný způsob psaní literárních dějin, který byl zaveden ruským formalismem a rozvíjen českým strukturalismem, nevyžaduje zvláštní zdůvodnění nebo explikaci.

Na druhé straně bylo nutné jít úplně novými cestami. Ani pojem struktury, ani rekonstrukce sémantizace na různých úrovních uměleckého díla nebyly užitečné při rozboru děl, které radikálně potlačují diskurz ve smyslu poststrukturalismu a sémantiku ve smyslu strukturalismu. V hodnocení hlavních postupů nové epochy jsem rozlišil pět kritérií, které se hodí k určení dobové dominanty: 1) podvojný rámování (utváření uzavřeného prostoru ve vyprávění), 2) sémiotický monismus, 3) oddělení, neprůhledný subjekt, 4) zaměření na transcenci a 5) inscenaci vyšší autorské instance. Novou epochu jsem pojmenoval *performatismus*, protože nový směr nechává protagonisty fikčních žánrů vystoupit jako subjekty úspěšných performancí, tj. nechává je překonat překážky, formálně dané dílem, a nutí tak čtenáře nebo diváka k nedobrovolné identifikaci s právě těmito protagonisty (srov. Eshelman 2008, s. 12). Dominanta nové epochy spočívá v tom, že pozorovatel je estetickými prostředky donucen uvěřit v cokoli, namísto toho aby zaujal zpochybňující nebo ironický postoj k vyprávěným příběhům. Podotýkám, že v performatismu se víra neobjevuje jako náboženský, ale jako estetický akt nebo zážitek. Napětí mezi donucujícím, shora manipulovaným vyprávěním a transcendentním, osvobozujícím stavem víry, vyvolaného právě tímto donucením, určuje specifiku performatického estetického zážitku.<sup>4</sup>

Pokusím se nyní podrobněji, se zřetelem k základním tezím, vylíčit přechod od postmoderny k post-postmoderně. Za typické vlastnosti postmoderního vyprávění můžeme považovat otevřenost textu nebo příběhu, hru s virtuálností, slabé protagonisty, rozptylující se v síti znaků a zmišení autoritativně autorského hlediska v nekonečném, ironickém regresi odkazů a paradoxů.<sup>5</sup> Postmodernistické texty vyžadují od čtenářů, aby se těchto ironických her účastnili a vzdávali se hledání jednoznačného nebo pevného rozpoznávání světa. Někdy během devadesátých let — přesnou hranici určit nelze — se začaly tyto postupy vyčerpávat, stávaly se čím dál tím více předvídatelnými. Bylo by možné předpokládat, že reakce na toto opotřebování postmoderny přímo odpovídala představám těch hermeneutických kritiků, kteří si přáli návrat k hierarchizaci významu, racionální subjektivitě, dodržování hranic a zaměření na jakýkoli realismus nebo autenticitu. To ale právě v reakci na postmodernu nenastává. Performatická díla postupují zpravidla tak, že uzavřou prostor díla, tj. odtrh-

4 Je potřeba zdůraznit, že nejde o náboženské obsahy nebo o náboženské obrození v kultuře, ale o postoj víry a vzájemnou důvěru, zakotven v lidské povaze. Realizuje-li postmoderná nietscheovskou skepsi vůči náboženství, performatismus realizuje Durkheimovo přesvědčení o zakotvení moderní kultury ve funkčních zbytcích náboženských zvyklostí.

5 Zde artikulované pojetí postmoderny pochází z anglosaské kulturní oblasti a je orientováno známým popisem Fredricka Jamesona v knize *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), jasně oddělující postmodernu od moderny. V Německu převládá koncepce Jeana-Françoise Lyotarda, mísící prvky pozdní moderny a postmoderny; tato koncepce (již zachytil Wolfgang Iser ve vlivné knize *Unsere postmoderne Moderne*, 1993) zásadně nebere v úvahu ironický vztah postmoderny k předcházejícímu období, nepostihuje tak její specifčnost. Užitečnou rekonstrukcí této diference je kniha Perryho Andersona *The Origins of Postmodernity* (1998).

nou ho od diskurzivního kontextu. Toto oddělení díla od kontextu (které samozřejmě nemůže být úplné) se uskutečňuje postupem, který nazývám *podvojně rámování*. To spočívá v tom, že dílo vytváří závazné spojení mezi vyšší úrovní vyprávění (vnější rámec) a nějakým identifikačním bodem (vnitřní rámec) uvnitř vyprávění. Podmínky tohoto spojení je těžké určit předem, protože se jedná o performativní a ne sémantický nebo tematický vztah. Jde v podstatě o to, že uvnitř díla narazíme na jev, událost, bio-sociální stav nebo scénu, vyvolávající pocit jednoty, zredukovanosti, jednoduchosti atp. (opodstatněnost těchto jevů prozatím není důležitá). Nabízí se dvě možnosti: buď se tato jednota rozptýlí v ironickém regresu následujícího příběhu, nebo se potvrzuje na vyšší úrovni vyprávění. V druhém případě dílo utváří závazný vztah mezi oběma úrovněmi, tj. jednoduchá logika nebo jednota ve vnitřním rámci se zopakuje a potvrdí na úrovni samého díla jako celku. Vznikne výpravná tautologie nebo to, co bychom nazval performativním gestem. Recipient nevnímá dílo jako jednotu ve výsledku dynamického sémantizujícího procesu, nýbrž jako výsledek jednoduchého logického donucení, provedeného především prostředky vyprávění.

„Klasickým“ příkladem tohoto fikčního donucení je film *Americká krása* (USA, 2000). Jeho hrdina, který se na začátku filmu zřekl společenských povinností a zredukoval své chování na stav sobeckého pubertáka, tvrdí po své smrti, že život (který se v průběhu filmu ukazoval jako ošklivý a pokrytecký) je krásný a my to také pochopíme poté, co sami zemřeme (podrobněji srov. Eshelman 2008, s. 1–36). Jeho výpověď — která se stejně nedá popřít — je potvrzena tím, že klíčový motiv (igelitová taška jakoby tančící před protagonisty filmu — příslib transcendentního klidu a bezpečí) se opakuje během jeho vyprávění. Sémantická informace, kterou film nabízí, je záporná (hrdina je sobec, život je krutý a za nic nestojí), fikční respektive autorské gesto slibující transcendenci (podvojně rámování) je ale kladné. Recipientovi zbývá formálně jen možnost logiku vyprávění přijmout nebo ji odmítnout jako totalitu. Navíc tuto manipulaci může provést jen *autor*, a ne nahodilý soubor diskurzů: máme vyhraněný pocit, že námi manipuluje vyšší autorská instance, která nás nutí v něco věřit. Můžeme se dané instanci vzepřít jen tím, že se přestaneme zabývat dílem samotným, tj. zavrhneme jeho formu. V kladném ohledu dílo působí performancí nebo *per formam* („skrz formu“); jeho vnitřní, jednorázová (performativní) logika ho odděluje od plurality přístupů, nabízených diskurzivním kontextem.

Performatické dílo vyvolává esteticky zprostředkovaný transcendentní zážitek v recipientovi tím, že ho nutí věřit v cokoliv uvnitř uzavřeného prostoru textu. Na rozdíl od skutečného náboženského zážitku performatická víra je podmíněna estetickou, uměleckou formou a má volný obsah (tj. není předurčena dogmatem). Tímto způsobem performatismus umožňuje recipientovi zastavit nekonečný regres ironických reflexí, jež se odehrávají v postmoderně, a zaměřit se na jednotný, uzavřený akt (performanci), slibující překonání nějakého výchozího stavu.<sup>6</sup> Kladným výsledkem tohoto aktu není nějaký určitý obsah, ale performativní pocit transcendence nebo

6 Rozumí se samo sebou, že postmoderní recipient „odhaluje“ tento zážitek jako klam, po-  
tažmo ho chápe jako pouhé pokračování postmoderny se zajímavým novým odstínem;  
účinek tohoto zážitku je přitom naprostým opakem toho, co je obvyklé v postmoderně. Po-  
dobně, recipient hledající „autenticitu“, „upřímnost“ nebo „smysl“ bude neméně zklamán,  
když se ocitne v performatické „pasti“.

překonání nějakého stavu (v naratologickém ohledu bychom mohli mluvit o jasném pocitu událostnosti, chybějícím v postmoderně). Performatické dílo tak vynucuje fikční jednotu mezi autorem, formou díla a recipientem.

Složitým příkladem, jak se utváří tato jednotu, je americká televizní řada *Dexter*, jehož hrdina je sériovým vrahem, který kvůli svému bio-sociálnímu stavu je předurčen vraždit: viděl, jak byla zavražděna jeho matka, a imituje tento původní akt násilí (podrobněji viz Eshelman 2011). Dexterův otec — policista — brzy poznává jeho patologický stav a učí ho vraždit jenom jiné vrahy. Dexter nemůže o své situaci s nikým mluvit, protože by prozradil fakt, že je vrah — a je tak vyloučen z normálního diskurzu. Divák má přitom volný přístup k jeho myšlenkovému světu (Dexter je vyprávěčem). Identifikace s hrdinou — který se u diváků těšil velké popularitě — nemá základ v obsahu Dexterova jednání (sériového vraždění), ale na vyšší úrovni celkového performativního gesta: lze se s ním identifikovat proto, že se pokouší činit dobro ze stavu absolutního zla. Očekáváme od hrdiny závěrečný akt transcendence (převrácení absolutního zla v dobro). Fakt, že je tento akt během seriálu odkládán, jen zvyšuje napětí vypravování, jak dokazuje obrovský zájem veřejnosti, zaměřený na (spíše neuspokojivé) vyústění seriálu v roce 2013.

Tvoření jednoty v performatismu probíhá také na úrovni znaků. Jak známo, různé poststrukturalistické a postmoderní koncepce znaků jsou založeny na pojetí znaku, zavedeného Ferdinandem de Saussure. Hlavním rysem tohoto pojetí je vyloučení referenčního vztahu, což umožňuje pochopení jazyka nebo diskurzu jako sítě znaků, odtržených od přímé relace k věcem. Tvoření virtuálních světů v postmoderně je jedním z estetických následků tohoto sémiotického postoje. Představa, že slovo by mohlo utvářet jednotu s jím označenou věcí, je v poststrukturalismu a postmoderně doslova nemyslitelná. A vskutku je těžké představit si, jak znak a věc mohou utvořit jednotu, která by neměla mystickou nebo klamnou povahu.

Performatická díla se vymykají postmodernímu pojetí znaku tím, že zdůrazňují mimezi a ostenzi, které se podle definice nacházejí na hranici nebo pod prahem znakovosti. Tyto přechodné jevy vyžadují úplně jiný přístup ke znaku, než je v rámci poststrukturalismu možné. Existují různá nová teoretická paradigmatu, která se nabízejí pro popis mimetické a ostenzivní znakovosti. Jedno z nejdůležitějších bylo navrženo americkým kulturním teoretikem Ericem Gansem, který spojil Derridovu teorii *différance* (odložení nějakého definitivního smyslu jako základ každé sémiotické operace) s teorií obětního beránka, již nabízí René Girard, podle níž kolektivní tlumí mimetické přibývání násilí tím, že zavraždí jednoho ze svých členů. Tímto způsobem Derridova *différance* nabývá antropologické povahy (odložení násilí namísto odložení smyslu) a Girardova teorie nabývá sémiotického základu (mimetická krize se neřeší původním zavražděním, ale vytvořením ostenzivního znaku). Ostenzivní znak funguje jako performativní tautologie, tj. jeho výkon nespočívá ve zprostředkování určitého významu, ale v odložení násilí popř. ve tvorbě nějakého směřujícího gesta. Ostenze se tak vyjevuje nejen jako základní sémiotická operace, má také klíčovou kulturní a sociální funkci (více Gans 1981, 1997, Eshelman 2008, s. 4–61).<sup>7</sup>

7 Gansova koncepcce byla vyvíjena bez ohledu na pojetí ostenze, navržené Ivem Osolsobě (2002) a má navíc různé předpoklady (Gans třeba připisuje ostenzi reprezentační funkci, Osolsobě nikoliv).

Druhá významná teorie, týkající se mizeze, je takzvaná sférologie německého filozofa Petera Sloterdijka, který předpokládá „sféry“, tvořící se ze vzájemných intimních, inspirativních projekcí mezi dvěma osobami a chránící je před hrozivým vnějším světem. Sféry jsou navíc definované jako monistické útvary, které se rozmnožují mizezí na sociální nebo společenské úrovni — Sloterdijk mluví o „pěně“ nebo o „pěnách“ (Schäume; Sloterdijk 1998, 2004). Jako třetí aktuální příklad lze uvést etické teorie francouzského filozofa Alaina Badioua, jež vyžadují zaměření na dobro (a ne pouze na překažení zla) a chápou etiku jako kladnou, ustálenou pozici, vznikající jako singulární událost navzdory běžným diskurzům a vyžadující trvalou, jedinou věrnost vůči sobě samému namísto nekonečné, ustavičně se pohybující ironické kritiky zla. Výslovným cílem této etiky je podle Badioua dostižení transcendence, tj. překonání bezprostředních lidských zájmů a potřeb (Badiou 2002). Nakonec je v našem kontextu nutno poukázat na závažný přínos francouzského filozofa Jeana-Luca Mariona, který vypracoval post-metafyzickou fenomenologii, v jejímž rámci jsou vyzdviženy paradoxní, takzvané „satureované jevy“, vyžadující postižení skutečnosti v intuici, tj. pod prahem diskurzu a rozumu ve smyslu Kantově (Marion 2002, viz též Eshelman 2008, s. 175–192).

Performatická díla pravidelně uskutečňují základní rysy ostenzivní a mimetické znakovosti a přitom se snaží potlačit diskurz, jak je to jen možné. Důvodem samozřejmě není to, že současní autoři se nechávají inspirovat nejnovějšími teoriemi, nýbrž to, že spíš podvědomě dávají přednost formám komunikativního zacházení před prahem nebo na samé hranici stále se rozšiřujících, nekontrolovatelných diskurzů. Takovým způsobem se mohou objevit základní lidské vlastnosti nebo způsoby chování, které by se jinak rozplynuly v síti diskurzivních odkazů. Zdůrazňují, že tady nejde o vlastnosti *autentické*. Jsou způsoby chování, jež se zjevují jen v uměleckých, nucených podmínkách, tj. potlačením diskurzu následkem podvojného rámování.

Potlačení diskurzu a vyzdvižení ostenzivní znakovosti a mizeze ve smyslu performatismu lze ponejvíce najít v těch filmech, v nichž se skoro nebo vůbec nemluví. Dobrým příkladem je český film *Skřítek* (2005), v němž úplně chybí srozumitelný jazyk; příběh je prostředkován jen gesty a intonací postav. Vnější rámec je utvářen jedním skřítkem, magicky zasahujícího do děje ve prospěch protagonistů (více Eshelman 2007). V americkém filmu *All Is Lost* (2013) osamělý hrdina (a jediný aktér) na své ztroskotané lodi vysloví v průběhu filmu, který trvá 106 minut, jen několik nadávek; téměř úplná uzavřenost děje je porušena pouze na konci filmu autorským zásahem slibujícím transcendenci (režisér na konci filmu neukazuje, je-li hrdina opravdu zachráněn nebo pouze o záchraně sní, ponechává plátno bílé; hrdinova smrt by také měla kladnou, transcendentní konotaci — podrobněji Eshelman, v přípravě). Dalším nápadným rysem performatismu je obsazení idiotů, autistů, bláznů a hlupáků, kteří špatně ovládají diskurzivní pravidla nebo jich nedbají, a přece se v tom či onom ohledu prosazují (v českém kontextu srov. filmy jako *Návrat idiota*, *Knoflíkáři*, *Samotáři*, *Příběhy obyčejného šílenství*, *Nuda v Brně* atp. — více Eshelman 2002, 2014). Ve fikční literatuře se objevují podobné rysy. Lze poukázat na rozbor, provedené Zarifou Mamědovou v oblasti ruské literatury o performatických hlupácích a bláznech (2014), a studie Yuan Xue o utváření „bláznivých“, ale jednotných forem transgenderu v evropské literatuře pomocí podvojného rámování a ostenze (a navzdory diskurzivním pravidlům, předpokládaným postfeminismem; Xue 2014).

V předchozích poznámkách jsem se snažil shrnout výsledky dosavadního zkoumání performatismu, přičemž jsem se zabýval spíše extrémními nebo velice výraznými příklady. Prostřednictvím stručného rozboru jedné „všední“ české povídky bych nyní rád poukázal na to, jak se i zde mohou uplatnit performatické normy a postupy. Zvolil jsem povídku *Seno*, vykazující typické rysy tvůrčí činnosti jejího autora Jana Balabána — všednost příběhu, melancholickou základní náladu a spíš tradiční způsob psychologického vyprávění.

Děj *Sena* (Balabán 2010, s. 140–143) je minimální. Otec (jistý doktor Satinský) chce prožít bezstarostný víkend s malým synem, kterého mu poprvé „půjčila“ rozvedená manželka. Jedná se o to, zda se hrdinovi podaří překonat distanci mezi sebou a synem, který ve spánku skřípe zuby a „vzdychá, jako by ho trápili“. Tatínkovi se přitom nedaří lépe: má sen, v němž si připadá jako „ohavný doktor, muž-Mengele“. Na konci povídky se ale zdá, že oba právě tohoto smíření dosáhnou: syn a otec spontánně zkrájí nesmyslné přísloví („sušit seno, dokud je železo žhavé“) a osvobozeně se tomu rozesmějí. Zdá se, že interpretace této výpovědi jako kladné a smírné není sporná — a povídku lze považovat za příkladně performativní text. Svět, v němž se pohybují otec a syn, není sice bez rozporů, konfliktů a zármutku, ale tvoří ontologickou a znakovou jednotu. Prostor je otevřený nahoru („nad hlavou vysoké letní nebe“) a nabízí možnost transcendence, která je ztělesněna vlaštovkami, hledajícími bezpečí v klenbě kravína; ten na druhé straně slouží i jako místo trápení krav, „které znají jen stříkačku inseminátora a elektrické dojení“. Uzavřené prostory (hotelový pokoj a bar, ženy, jež si protagonista představuje ve snu jako „zkumavky“) kontrastují s otevřeným, volným prostorem (Afrika, odtud létají vlaštovky, a součásti přírody — nebe, kopce, les, potok). Otcův sen o ženách-zkumavkách je úzce spjat s bolestí, jíž trpí jak otec, tak syn, a zdůrazňuje otcův pocit viny vůči všem ženám a obzvláště manželce, která je také srovnána s ptákem („drobná ptačí žena“). Základní rozdíl mezi přírodou a kulturou není (srov. výraz „krajina otevřená jako pěkná kniha“). Lidé a zvířata se navíc nalézají na stejné emotivní úrovni: „teskné oči“ krav, žen a dětí se zdají být v hrdinových úvahách podobné.

Uzavřený svět způsobující trápení a bolest nabízí také erotické rozptýlení: v hotelovém baru visí „světlá reklama“ s lákavou „plavovlasou modelkou“ a neklidný otec, který se v pokoji nemůže soustředit, se dívá se zájmem (a s trochou studu) na zadek pěkné číšnice. Erotická dobrodružství ale zřejmě nenabízí doktorovi východisko ze svízelné pozice; jak už zmíněno, ve snu o různých ženách („ptačí žena“, jistá „Tatána“ a „pár jiných“) vystupuje jako jejich mučitel. Nabízí se dvě možnosti, jak se vyhnout tomuto tíživému stavu. První je dovolávání se transcendentního Boha („Bože, co jsme to za lidi?“), v něhož otec, jak výslovně poznamenává vypravěč, nevěří. Bůh ale zůstává jako imanentní konstrukt, jako ireálný, ale přece nutný adresát. Zůstává hrdinovi také církev — v útvaru „kostelní věže“ vedle měsíce, na kterou se v noci zamyšleně dívá. Druhou možností je konkrétní útěk z mučivých podmínek všedního života — v tomto případě výlet se synem do otevřené, volné přírody. Je nutno jednat, využívat výhodnou polohu. Popud pro toto jednání mu nabídne syn, když se ptá na význam přísloví „Suš seno, dokud slunce svítí“, které mu říkala matka. Otec odpoví pomocí jiného podobného přísloví („kovej železo, dokud je žhavé“) a vysvětlení, jemuž dítě zřejmě nerozumí. Na konci povídky se sjednotí obě přísloví v nesmyslné sémantické jednotě, vyvolávající smích a, jak je možné předpokládat, dočasné osvobození od pocitu trápení.

Proč je tato „obyčejná“ povídka performatická? Na úrovni vyprávění nám nezbyvá nic jiného než přijmout závěrečnou pointu: struktura povídky nedovoluje jiné čtení. Pointa je současně vnitřním rámcem na úrovni děje (identifikační bod, prostředkující pocit jednoty) a označuje vnější rámec na úrovni vyprávění, tj. zavře příběh jednoznačně a udělá ho závazný pro čtenáře. Sestavené přísloví funguje na různých úrovních jako tautologický ostenzivní znak. Označuje totiž přesně to, co je třeba v přítomnosti udělat (hned jednat, využít výhodné situace) a současně ztělesňuje toto jednání performativně: je to spontánní gesto dvou subjektů, tvořící sémantickou nesmyslnou frázi, jež je přece ve svém vlastním kontextu hned srozumitelná. To přesně odpovídá funkčnímu způsobu ostenze, jak ji chápe Gans: vznikne tady intuitivním způsobem celkový znak, neodkazující ani tak na označené, jako na performativní výkon sebe samého (mohli bychom mluvit o performativním gestě — v každém případě nejde o sémantizující výkon ve smyslu strukturalismu, poněvadž „struktura“ textu je zredukována na tautologickou formuli). Tento ostenzivní znak pootevřívá prostor výrazné události.<sup>8</sup> Hrdina chce, „aby jim ten život zas jednou řezal, jako žiletka“, a jeho přání se opravdu splní. Za toto splnění může odpovídat jen *autor*, tvořící uzavřený literární konstrukt s jednoznačným vyústěním.

Celkový, ostenzivní znak, uzavírající povídku, vzniká na pozadí monistického univerza, nabízejícího potenciál, jenž může být realizován, nebo ne (pokud ne, protagonisté se trápí, zůstávají pasivní, periferní oběti; pokud ano, podaří se jim vytvořit sjednocující znaky, sféry, události, saturované jevy atd. a stanou se jednajícími subjekty). Toto univerzum je v zřejmém protikladu k univerzu postmoderny, v němž je rozpor mezi věcmi a slovy a nekonečná rozmanitost pohyblivých diskurzů nemožňují dosažení jakékoliv jednoty; navíc nelze kvůli této rozpornosti a rozmanitosti cílevědomě jednat. V *Seně* vzniká pro performatismus typický stav metafyzického optimismu, podle něhož svět působí jako pozitivní podklad pro transcendentní jednání, i když se toto jednání realizuje jen částečně (jako zde) nebo má tragický závěr. Performatický svět do sebe může zahrnout dost smutné nebo nešťastné příběhy; hlavní je, že nepřestává nabízet možnost aspoň částečné transcendence.

Zůstává otázka inovativnosti Balabánova postupu. Postmodernista by řekl, že Balabán jen opakuje vypravěčské postupy realismu devatenáctého století — a v tom by měl pravdu. Znamenalo by to, že Balabánova próza je jen dalším příkladem věčného návratu stejného, jak očekává postmoderna, že Balabán opakuje určité předcházející vzory, způsobující (spíš nevědomě) ironické posuny vůči těmto vzorům, které ale netvoří nic nového v dobovém kontextu. Významnějším problémem pro postmodernistu je syžetová úroveň, kde narážíme na obsahy, které jsou normativně zakázané nebo nemyslitelné v postmoderně (úspěšné vytváření jednoty, úspěšné jednání a smíření jednotlivých subjektů). Postmodernista by to odmítnul jako kýč nebo by kriticky

<sup>8</sup> Výše zmíněné filozofické systémy nabízejí další možnosti popisu. Je například možné říct, že obě postavy utvářejí dyadickou sféru ve Sloterdijkově smyslu nebo saturovanou (paradoxní) výpověď ve smyslu Marionově. První operace funguje pod prahem sémantiky (protagonisté se vzájemně napodobují); druhá působí ztlumením sémantiky v paradoxu. Podle Badioua vzniká etický subjekt následkem události, tvořící novou situaci, v níž člověk pak setrvává; tato situace vznikne, když se člověk už neorientuje podle běžných diskurzivních norem.



poukázal na vedlejší diskurzy, nějak podřívající jednotlivost pointy (muž-Mengele, vyloučení žen z diskurzu, neuzavřenost sexuální žádostivosti atd.). Taková „kritická“ čtení jsou možná, ale uskutečňují se jenom plným zanedbáním performativního gesta povídky. Performatické texty fungují totiž jako past pro postmodernisty, kteří jsou donuceni buď promítnout libovolná čtení na texty, neodpovídajícím jejich normám, nebo zavrhnout texty jako banální opakování už známých vzorů. Postmodernista nevnímá performatický text jako celkový znak s určitou pointou, ale jako podnět mluvit o něčem jiném, což se týká daného díla jen mimochodem.

Lze se ptát, není-li zrnko pravdy v postmoderní výtce, že Balabán pouze opakuje postupy psychologického realismu nebo moderny. Nelze popřít, že Balabán používá stejné vypravěčské postupy, jaké nacházíme u Dostojevského, Čechova, Čapka atd. Provedeme-li ale srovnání dané povídky s klasickými díly realismu nebo moderny, zjistíme, že Balabánova próza funguje úplně jiným způsobem. Na rozdíl od klasického realismu se Balabán nesnaží vzbudit mnohvrstevnou psychologickou identifikaci s klíčovými postavami. Máme sice skoro plný vhled do otcova myšlení (otec je figurou ambivalentní, nerozhodnou: je stydlivý, ale současně projevuje vřelý zájem o ženy, je starostlivým otcem, ačkoli se synem netráví čas). To odpovídá běžným předpokladům realismu. Zato syn je úplně neprůhledný: víme jen, že se trápí, špatně spí a že jeho oči jsou „hluboké a zaujaté“. Identifikace nevznikne psychologicky, ale performativně, tj. skrz závěrečnou pointu; jen tehdy se můžeme přímo identifikovat se společným výkonem hrdiny a syna (v podstatě nám nic jiného nezbyvá). To, co Balabánův text především odlišuje od textů moderny, je nezáměr o problémy noetiky a autenticity. Noetické alternativy povídka nerozhrává, rozptylující se hrdina není ani v nejmenším autentický ve smyslu moderny. Specifičnost Balabánovy „psychologie“ spočívá v tom, že jeho hrdina trpí typickými postmodernistickými chorobami jako neautentičností, traumatem holocaustu, rozptýlenou erotickou žádostivostí atp., je ale schopen je překonat jedním performativním skokem v doprovodu druhého subjektu, svého syna, který špatně ovládá diskurz dospělých. Cílem povídky není vzbudit psychologickou identifikaci nebo zprostředkovat humanitní normy, ale inscenovat akt transcendence, jenž se ve výpravné performanci mimovolně a mimo diskurz přenesou na recipienty. Není náhodou, že rozhodující pointu neutvoří doktor, ale jeho malý syn, a že uvolnění není uskutečněno přemýšlením, nýbrž neprostředkovaným reflexem smíchu.

Na závěr se pokusím krátce shrnout své výsledky a svůj základní přístup k literárním dějinám.

Dnešní literární věda se zabývá různými, velice přitažlivými tématy a interdisciplinárními vztahy, jež rozšiřují obzor našeho oboru a obohacují ho novými perspektivami. Jedním z vedlejších účinků tohoto rozšiřování je to, že se ocitáme v nebezpečí ztráty citu pro historickou zvláštnost toho, co zkoumáme. Většina dnešních badatelů by souhlasila s tezí, že se během posledních dvaceti let literární postupy, praktiky a normy výrazně změnily. Málokdo z nich by byl ale schopen navrhnout konkrétní určení nového směru. Jedním z důvodů této zdrženlivosti je metodická rozptýlenost našeho oboru: jsme schopni jednat o všech možných vedlejších jevech, ale nikoliv o tom, co působí základní změny v pojetí literárních dějin. Podle mého (a v souladu s formalistickými a strukturalistickými koncepty dějin) nelze hledat podnět těch změn ve vedlejších diskurzích a vlivech (globalizace, pád Berlínské zdi, nová etapa

kapitalismu), ale — jako při všech dobových změnách — ve vyčerpanosti starého literárního systému a jeho záměně systémem novým. Druhý, závažnější důvod pro vědeckou opatrnost v určování aktuálního vývoje tkví v dosud trvajícím metodologické závislosti na poststrukturalismu: otázka vývoje kulturních období v tomto rámci fakticky není kladena. Nacházíme se v podobné poloze jako doktor Satinský: musíme se soustředit, nesmíme se nechat rozptylovat napínavými kontexty a diskurzy. Náš úkol by měl spočívat ve vysvětlení toho, proč se dnes nepřehledné množství fikčních děl ve všech oblastech a na všech úrovních kultury snaží donutit recipienty, aby zaujali věřící postoj vůči celku estetického díla. Poststrukturalismus zde reaguje jen skepsí nebo odmítnutím. Souvislou a kladnou odpověď nabízí performatismus.

## LITERATURA

- Badiou, Alain:** *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Turia + Kant, Wien 2002.
- Balabán, Jan:** *Povídky*. Host, Brno 2010.
- Dobřý, Marek:** Jak nezabít literaturu kulturou. *Slovo a smysl* 7, 2010, č. 13, s. 75–90.
- Eshelman, Raoul:** Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch. *Wiener Slawistischer Almanach* 46, 2000, s. 149–173.
- Eshelman, Raoul:** Performatismus im tschechischen Film: Knoflíkáři (Knöpfler) und Samotáři (Einzelgänger). *Balagan* 2, 2002, s. 60–79.
- Eshelman, Raoul:** Originaly Aesthetics and the End of Postmodernism. In: Adam Katz (ed.): *The Originaly Hypothesis: A Minimal Proposal for Humanistic Inquiry*. Davies Group, Aurora 2007, s. 59–82.
- Eshelman, Raoul:** *Performatism, or the End of Postmodernism*. Davies Group Publishers, Aurora 2008.
- Eshelman, Raoul:** Performatism, Dexter, and the Ethics of Perpetration. *Anthropoetics* 17, 2011, č. 1 <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1701/1701Eshelman.htm>> [19. 3. 2015].
- Eshelman, Raoul:** Der performatistische Narr und die Wiederkehr des Subjekts: Narren als Epochenträger in der osteuropäischen Kultur. In: Christine Gözl — Alfrun Kliems (eds.): *Spielplätze der Verweigerung, Gegenkulturen im östlichen Europa seit 1956*. Böhlau, Köln 2014, s. 265–281.
- Eshelman, Raoul:** Ordnungsästhetik nach der Postmoderne: zur Wiederkehr klassischer Ordnungsnormen im Performatismus. In: Christian Pietsch (ed.): *Klassik als Norm, Norm als Klassik* (připravuje se).
- Gans, Eric:** *Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*. Stanford, Stanford University Press 1997.
- Gans, Eric:** *The Origin of Language: A Formal Theory of Representation*. Berkeley, University of California Press 1981.
- Hoberek Andrew (ed.):** *Twentieth Century Literature* 53, 2007, č. 3 [s tématem: *After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction*].
- Holland, Mary K.:** *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Continuum, New York 2013.
- Huber, Irmtraud:** *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*. Palgrave, London 2014.
- Jameson, Fredric:** *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham 1991.
- Mamedova, Zarifa:** *Narren als Vorbilder. Die Überwindung der Postmoderne in der russischen Literatur der 1990er- und 2000er-Jahre*. Otto Sagner, München 2014.
- Marion, Jean-Luc:** *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*. Stanford University Press, Stanford 2002.
- Nealon, Jeffrey:** *Post-postmodernism: or, the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*. Stanford University Press, Stanford 2012.

**Osolsobě, Ivo:** *Ostenze, hra, jazyk*. Host, Brno 2002.

**Papoušek Vladimír — Tureček, Dalibor:** *Hledání literárních dějin*. Paseka, Praha 2005.

**Papoušek, Vladimír a Bílek, Petr A.:** Reprezentace, performance historie a současná literární věda. *Slovo a smysl* 7, 2010, č. 13, s. 53–70.

**Sloterdijk, Peter:** *Sphären I. Blasen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.

**Sloterdijk, Peter:** *Sphären III. Schäume*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

**Stierstorfer, Klaus (ed.):** *Beyond Postmodernism: Reassessment in Literature, Theory, and Culture*. De Gruyter, Berlin 2003.

**Timmer, Nicoline:** *Do You Feel it Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the*

*Turn of the Millennium*. Rodopi, Amsterdam 2010.

**Tynjanov, Jurij:** Über die literarische Evolution. In: Jurij Striedter (ed.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. UTB, München 1969, s. 432–462.

**Vermeulen, Timotheus a van den Akker, Robin:** Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2, 2010 <<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>> [19. 3. 2015].

**Xue, Yuan:** *Über den Körper hinaus. Geschlechterkonstruktionen im europäischen Roman seit Ende der 1990er Jahre*. Transcript Verlag, Bielefeld 2014.

## RÉSUMÉ

### On the Necessity of Writing Literary History after the End of History

The article advocates a return to an explicitly epochal (binary) approach to literary history, in place of the dominant poststructuralist approach which focuses on the way a plurality of discourses interact in and around literature. In particular, the article attempts to provide specific criteria for delineating the epoch after post-postmodernism, which the author calls “performatism”. The distinguishing features of this new epoch are: 1) double framing (narrative closure); 2) semiotic monism (ostensivity); 3) a separate, dense subject, 4) a set towards transcendence; and 5) the stylization of authorial dominance over the text. The paper defines in detail how these criteria differ from postmodernism and then applies them to the short story *Seno* by Jan Balabán.

## KLÍČOVÁ SLOVA / KEY WORDS

dějiny literatury; performatismus; dvojitá rámování; semiotický monismus; ostenze; oddělená subjektiva; transcendence; autoritativnost; Jan Balabán / history of literature; performatism; double frame; semiotic monism; the ostensive; separated subjectivity; transcendence; authoriality; Jan Balabán