

## TOUHA, SLAST A KOMUNIKACE

JOSEF FULKA, Filosofický modul FHS UK, Praha, ČR

FULKA, J.: Desire, Pleasure and Communication  
FILOZOFIA 64, 2009, No 5, p. 443

The aim of the paper is to reconsider Barthes's theory of textuality, as presented in his *The Pleasure of the Text*. Barthes's approach is based on the rejection of the "referential" or "realistic" theories of literary text: the Barthesian pleasure is drawn from the texture of the text itself rather than from its alleged referential character. In this sense, the author's suggestion is to return to the notion of representation rejected by Barthes, even though this representation should not be identical with the reference in the classical sense of the word. The notion of "weak representation", suggested by the author, does not mean a return to a naïve conception of realism. It rather implies that the referent would be a fantasmatic rather than "realistic" entity. The notions of representation and reference are exemplified by the interpretation of Richardson's *Clarissa* and Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*.

**Keywords:** Pleasure – Desire – Communication – Text – Representation

„Žijeme jako v zrcadlové síni: která z těch tváří,  
které se na nás dívají, je opravdu naše? Pod  
kolikerým závojem zdání je skryta skutečnost?“

Jan Čep: *Zápisky Jiljího Klena*

„Language and materiality are fully embedded to each  
other, chiasmic in their interdependency, but never  
fully collapsed into one another, i.e. reduced to one  
another, and yet neither ever fully exceed the other.“

J. Butler: *Bodies that Matter*

Představa instrumentálního pojetí jazyka, který by představoval transparentní vehikulum sdělení předávané mezi adresantem a adresátem, byla samozřejmě zpochybněna už mnohokrát. Alphonse de Waelhens – kterého zde uvádíme jen jako jeden příklad z mnoha – ve svém obdivuhodném výkladu Lacanovy teze, podle níž od druhého přijímám svoje vlastní sdělení v převrácené podobě, náležitě zdůrazňuje dimenzi *touhy po uznání*, která je přítomna v jádru jakékoli komunikace a díky níž se z „dialogu“ stává – tak trochu aporetické, ale přesto konstitutivní – převrácení touhy mezi komunikujícími instancemi: „Jestliže druhý mluví a jestliže mluví se *mnou* (jestliže tedy druzí mluví a mluví se *mnou*), je to proto, že je poháněn záměry, které jsou vůči těm mým přesně symetrické, ale také protikladné. I on (i oni) se konstituuje sám pro sebe jako subjekt v diskursu, který mi adresuje a který od mého uznání očekává zpečetění pravdy“ ([16], 152). Tento rozměr touhy, která je nositelkou komunikace, ale která zároveň určuje tuto komunikaci jako vždy neadekvátní, nemožnou (v jiném smyslu, než v jakém je tomu u asymetričnosti dia-

logu řekněme v lévinasovském pojetí), ba dokonce probíhající mimo vědomí subjektů – tak trochu jako Jana Eyrová na onom místě stejnojmenného románu, kdy s Rochesterem komunikuje adekvátně v polosnu, nevědomky a takřka proti své vůli –, posouvá sám pojem komunikace do jiného rejstříku, než do jakého je zasazen v klasickém schématu „adresant – sdělení – adresát“.

V následujícím textu se chceme podrobněji zabývat některými otázkami, které z tohoto zpochybnění plynou zejména v souvislosti s literárním textem. Bylo zdůrazněno, že právě v této oblasti je ve hře nejen význam, ale pud a afektivita – například Julia Kristeva už ve svých raných pracích, kde se implicitně snaží pozoruhodným způsobem skloubit tělesnost s (pudovou) reprezentací, tedy překlenout dualitu, jejíž status byl v psychoanalytických i filosofických kruzích klíčovým předmětem sporu, klade důraz na afektivní „genotextové“ tkanivo, kterým je každý literární text prostoupen, takže literární signifikant přestává být „ideální“ entitou a stává se čímsi doslova a do písmene tělesným.<sup>1</sup> Ostatně právě tato řekněme „materialistická“ (se vši opatrností) či spíše „somatická“ koncepce signifikantu je jedním z ústředních inspiračních zdrojů literárního hédonismu Roland Barthese, kterému se zde chceme věnovat především.

Problémem je – a každý čtenář Barthese pravděpodobně tento pocit zakusil –, že texty z hédonistického období, především *Rozkoš z textu*, záměrně postupují tak, že nám předkládají kolísavé, ne zcela jasné a částečně navzájem prostupné distinkce, u nichž jakýkoli pokus o vytyčení zřetelných hranic neustále podkopává sám sebe. V takto pojatém prostoru textu neexistuje metajazyk, ba dokonce právě tato jeho absence „dělá text textem“ ([1], 29), takže Barthes se zde vskutku na hony vzdaluje nějaké strukturalistické metodologii. Proti ní, proti homogenizujícímu teoretickému pohledu z ptačí perspektivy, staví zvláštní estetiku „všehochuti“: „Text potřebuje stín, který se skládá z *trochy* ideologie, *trochy* reprezentace, *trochy* subjektu. Příznaky, stopy, nezbytné mraky: subverze plodí svůj vlastní šerosvit“ ([1], 30).

Tyto věty jsou pro pochopení Barthesových tezí nesmírně důležité. Nikoli text bez subjektu, ale text s *trochou* subjektu, v podobě zlomků rozptýlených v jeho prostoru; nikoli text bez reprezentace či ideologie, ale text, v němž jsou obě uvedené položky jeho stínem či řekněme kořením. A nebylo by třeba dodat, že by snad text mohl připustit také trochu touhy a trochu referentu? Za okamžik se pokusíme předložit model jisté referenčnosti, který by s potěšením z textu zřejmě nemusel být neslučitelný.

Pokud jde o slovo touha, Barthes ho používá samozřejmě velmi mlhavě, například v oné větě, kde tvrdí následující: „Text je fetiš a *tento fetiš po mně touží*. Text si mě zvolil a nyní mě prověřuje celou soustavou neviditelných clon a sérií chytáků: slovní zásoba, odkazy, čitelnost atd.; a vprostřed textu (nikoli *za ním*) se skrývá autor (nikoli *deux ex machina*)“ ([1], 26). Tento Barthesův výrok v sobě skrývá složitý propletenec nedořečených významů, který z myšlenky zde vyřčené činí všechno, jenom ne nějaké jednoduché schéma. Předně: v jakém významu je zde v úvodní větě použito slovo touha? Znamená to, že čtenář s textem komunikuje stejně jako ve výše uvedeném waelhensovském paradigmatu? Vše vypadá tak, že odpověď musí být záporná. Jestliže text po mě touží, jestliže si

---

<sup>1</sup> Tato tendence ostatně Kristevu neopouští ani v pozdních pracích. Například v knihách věnovaných Colette či Proustovi je otázka „osmózy“ mezi počitkem, pudem a signifikantem zcela ústřední a jako vodotisk podkládá celý text.

mě dokonce zvolil, tato vyvolenost – a to je základní myšlenka Barthesova textu – je znakem slasti či rozkoše, kterou je mi s to poskytnout tím, že mě „prověřuje“, že mě vpouští do svého neprůhledného prostoru, tvořeného neviditelnými clonami a řadou léček, jak říká Barthes, že mi – krátce řečeno – dává ochutnat svou materialitu. Touha je zde znakem štěstí, nikoli nenaplnitelnosti, slasti, nikoli neuspokojení. I autorský subjekt, který vyvstává v textu, nikoli za ním, a jehož návrat – byť samozřejmě ne návrat v podobě „plného“ subjektu – Barthes postuloval již v knize *Sade, Fourier, Loyola*, je usouvstažněn právě s touto šťastnou touhou.<sup>2</sup> Zdá se tedy, že ani tímto opatrným užitím slovesa „toužit“ se nijak neproblematizuje postulát, kterým Barthes svou vizi textuality shrnuje nevýstízněji: „Text znamená *tkanivo* i *tkáň*, ale zatímco do nynějšíka se upřednostňovalo tkanivo jakožto hotový výrobek – *závoj*, za nímž se víceméně potutelně skrývá význam (pravda) – sázíme dnes na tkáň jakožto generativní myšlenku“ ([1], 56).

Barthes se tu vyjadřuje naprosto jasně – je třeba opustit model textu, podle něhož by se textuální prostor prezentoval jako závoj zakrývající něco hlubšího. Terčem je zde podle všeho klasické pojetí reprezentace (text jako nápodoba), „referenční iluze“ (text jako pouhý dodatek ke skutečnosti), a – jak se pokusíme ukázat – pravděpodobně také touha (touha v negativistickém významu, jakožto snaha prověřovat text, místo aby text prověřoval mě, jakožto touha proniknout za něj). Proč právě touha? Proč by touha měla tvořit negativní pendant k rozkoši?

Mluvíme-li o hédonismu či slasti, je třeba slovo „touha“ používat velmi opatrně. Na první pohled se to sice může zdát nezvyklé, ale ve francouzském myšlení minulého století je touha na prvním místě emblémem nikoli snad neuspokojenosti, ale spíše principiální neuspokojitelnosti (takto je tomu v Sartrově *Bytí a nicotě* a samozřejmě u Lacana, ale také ve Starobinského výkladu Racinových dramát nebo v Blanchotově interpretaci Sada), která stojí v přímém protikladu ke slasti a její plnosti. Právě toto „tragizující“ pojetí touhy a její téměř formální či dialektické struktury pravděpodobně kritizuje Barthes v onom manifestu textového hédonismu, jímž je *Rozkoš z textu* – touha není slast, ba dokonce je jejím pravým opakem, a o něco později v jeho spisku najdeme pasáže, v nichž pojem touhy – v protikladu k oněm větám, které jsme citovali výše – nabývá konotací jednoznačně záporných. „Jakmile pronesete jediné slovo o rozkoši z textu, dva bouchači vám neprodleně skočí na záda: politický bachař a psychoanalytický četník. (...) Rozkoš je umenšována, bagatelizována ve prospěch silných, vznešených hodnot: Pravda, Smrt, Pokrok, Boj, Radost atd. Její vítěznou soupeřkou je touha: kdekdo mluví o touze, nikdo o rozkoši. Na rozdíl od rozkoše má touha epistemickou důstojnost“ ([1], 51). Zde už pod pojmem touha – jak se postupně Barthesova terminologie zpřesňuje a nabývá obrysů – rozpoznáváme spíše nepřítele: negativní, „nešťastné“ schéma, jehož formální symbolickou vyprázdněnost chce Barthes nahradit imaginární (v lacanovském smyslu) slastnou afirmativitou.

Důsledky tohoto výroku, jímž se Barthes prohlašuje za následovníka těch několika

---

<sup>2</sup> „V institucionálním slova smyslu je dnes autor mrtvý, bez občanského statutu, bez biografie a bez vášně. Jeho dílo je mu odebráno, vyvlastněno; literární historie, škola a veřejné mínění už nemají za úkol vyhledávat jeho otcovství a obnovovat příběh. Avšak v textu svým způsobem po autorovi *toužím*: je mi zapotřebí postavy autora (což neznamená reprezentace či projekce), jako je autorovi zapotřebí mé“ ([1], 26).

málo autorů, kteří rozkoši přiznávají důstojnost a právo na život (Sade, Fourier), jsou dalekosáhlé a výrazně překračují konkrétní kontext, v němž byly formulovány. Literární jazyk není nástroj komunikace (třebas nevědomé nebo převrácené), nýbrž je to matérie, hmota, která je s to poskytovat čtenáři takřka alimentární rozkoš. Zdrojem této rozkoše je povrch či, jak později Barthes řekne, průřez textu, anebo přesněji prostor samotné textové tkáně (jakkoli může být zvlněný, plný záhybů a stínů), a nikoli „hloubka“ nebo dokonce něco, co by bylo *za textem*. Mluví-li tedy Barthes o touze, používá toto slovo, jak se zdá, v různých rejstřících (a k pojmové rozkolísanosti se ostatně sám s chutí přiznává). Mám-li snad právo při četbě textu toužit (například po autorovi), tato touha nesmí směřovat *za* text, ale *do* textu samého. Pouze v textu, v jeho prostoru a v jeho hmotnosti, může touha najít svůj substrát a ospravedlnění: „Text se dělá, rozplozuje v nekonečném předivě a subjekt, ztracen v tomto předivě – v této textuře – zaniká jako pavouk umírající v budovatelských výměšcích vlastní pavučiny“ ([1], 56).

Vidíme již, jaké téma je – když Barthes mluví o touze v souvislosti s literárním textem – ve hře: není to nic menšího než schéma reprezentace. Barthes se mu výslovně věnuje na několika půvabných, ale zároveň trochu nejasných rádcích, kde rozlišuje mezi figurací (zpodobněním) a reprezentací (zobrazením). Figurace je „modus objevení se erotického těla (ať už v jakékoli intenzitě a jakýmkoli způsobem) v průřezu textu“ ([1], 49). Jasně se zdá být tolik, že takové tělo se neobjevuje tak, že text by k němu odkazoval jakožto k mimotextové entitě, nýbrž je vpleteno do textu samého. Ovšem děje se tak „v jakékoli intenzitě a jakýmkoli způsobem“. Barthes upřesňuje: může k tomu dojít tak, že autor se objeví ve vlastním textu, ale ne jako subjekt biografický (Genet, Proust),<sup>3</sup> že náhle pocítíme touhu po románové postavě (Barthes zde mluví o „prchavých popudech“ – opět tedy nejde o touhu dialektickou, nýbrž o touhu fragmentární; je to snad ona *trocha* touhy, jejíž možnost jsme naznačili výše), anebo se samotný text se svou erotickou topologií – diagramatická, nikoli imitativní struktura – stává tělem, po kterém je možno toužit.

Je zde jasně patrná snaha oprostít textovou tkaninu od nějakého modelu reprezentace, v němž by zobrazované (referent, skutečnost) stálo v ostrém protikladu k zobrazujícímu (literární signifikant) – všechny výše uvedené způsoby dokládají přítomnost „*figury textu*, nezbytné pro slast čtení“ ([1], 50). Tedy figury textu, nikoli trhlíny či průzevy odkazující mimo něj.

Reprezentace, „zatížená jinými významy, než je touha, je oproti tomu *rozpačitá figurace*, prostor pro alibismus (realita, morálka, věrohodnost, pravděpodobnost, pravda atd.)“ ([1], 50). Jako taková je vymezena jako „ideologická“ a coby příklad „holé reprezentace“ Barthes uvede citát z Barbeyho, kde se mluví o Memlingově Madoně: „Sedí vzpřímeně, takřka kolmo. Čisté bytosti jsou přímé. Ctnostné ženy poznáme podle postoje a pohybů. Rozkošnice se vlečou, umdlévají a naklánějí se, na krůček od pádu“ ([1], 50). Tento citát je velmi zvláštní. Barthesovský „alibismus“ z něho jasně cítíme (mluví se zde v termínech univerzální pravdy či přinejmenším zobecnění – ale není tomu tak mimochodem také často u Prousta, kterého Barthes vždy uvádí jako ztělesnění rozkoše z textu?), nicméně alibi v podobě „reality“ se zde zdá být oslabeno: tento text celkově vzato vyjadřuje obecný soud či obecnou typologii. O tom, že Barthes reprezentaci za imitativní me-

---

<sup>3</sup> Nabízela by se však otázka, jak je tomu s texty, které nám zajisté poskytují slast, ale zároveň se otevřeně prezentují jako texty autobiografické. Co třeba Saint-Simonovy *Paměti*?

chanismus přesto považuje, svědčí však slova, jimiž celou pasáž uzavírá: „Jistě, stává se často, že reprezentace si vezme za předmět napodobení samotnou touhu. Avšak tato touha nikdy nevykročí z obrazu, nepřekypí z rámu; obíhá mezi postavami; adresát, jemuž je případně určena, zůstává uvnitř fikce. Každá sémiotika, uzamykající touhu do vnitřní konfigurace jednatelů příběhu (aktantů), je tudíž bez ohledu na míru svého novátorství sémiotikou reprezentace. Reprezentace znamená toto: nic nepřechází, nic nevyčnívá – z obrazu, z knihy, z filmového plátna“ ([1], 50 – 51).

Podíváme-li se na jiné Barthesovy texty, dostane se nám rozlišení jasnějšího (nežli jej Barthes zmírní svým slavným „trochu“). Předtím, než se Barthes pustil do těchto fragmentárních a záměrně mnohoznačných úvah, jsou jeho obhajoby ne-reprezentativního pojetí textu mnohem údernější. Velice jasnými slovy Barthes kupříkladu proti estetice reprezentace brojí v první části knihy *Sade, Fourier, Loyola*, když poznamenává, že zakazovat Sada jako nemorálního autora je vlastností společnosti, jež „vidí v Sadově díle jen výzvu referentu, slovo je pro ni průhledem do reality, a tvořivý proces, který si představuje a na kterém zakládá své zákony, má jen dva členy: ‚skutečnost‘ a její vyjádření“; odtud Barthesova chvála Sadovy Julietty, zbavené ovšem tohoto „reprezentativního“ pojetí: „Julietta, jež mne okouzluje, je však Julietta papírová, vypravěčka, jež se stává subjektem diskursu, nikoli subjektem ‚skutečnosti‘“ ([3], 38). Kritika naivní polarity *referent – diskurs* je ze strany Barthesa samozřejmě oprávněná, jenže není tak jisté, zda terč, který si v její podobě takto volí, není příliš snadný a zda Barthes nevytváří příliš vyhrocený „proti-obraz“ tohoto prokletého autora: při četbě *Sada, Fouriera, Loyoly*, se někdy těžko bráníme dojmu, že Sade se v Barthesově pojetí mění na dobromyslného rétora, u něhož jsou všechny excesy (polohy při pohlavním styku, zabíjení atd.) organizovány podle rétorických schémat a figur: tato interpretace je obdivuhodná a novátorská proto, že se vyhýbá patetickému tónu, který byl vlastní většině sadovských interpretací, ovšem na druhé straně je snad trochu unáhlené vyvozovat z ní obecné závěry ohledně ne-referenčnosti Sadových textů – znamená to možná jen negativně převracet schéma, která sám Barthes kritizuje. Kdyby tyto texty neimplikovaly alespoň stín „referenční iluze“ (což neznamená, že mají svůj ekvivalent v reálném světě), mohly by na nás působit tak znepokojivým dojmem?

Již předtím, v *S/Z*, je Barthes ohledně vztahu textu a referentu ještě kategoričtější. Když komentuje Balzakova *Sarrasina*, poukazuje na jednom místě na zvláštní spřízněnost mezi Balzakovým hrdinou, realistickým romanopiscem a jakýmsi imaginárním literárním kritikem: „Sarrasinovský umělec chce svlékat závoj zdání, chce jít stále dál, dostat se za, a to díky idealistickému principu, který ztotožňuje tajemství a pravdu: je tedy nutné dostat se do modelu, pod povrch sochy, za plátno (právě toto od ideálního plátna, o kterém sní, vyžaduje jiný balzakovský umělec, totiž Frenhofer). Stejně pravidlo platí pro realistického spisovatele (a jeho potomstvo v podobě literárních kritiků): je třeba dostat se za papír, poznat kupříkladu přesné vztahy mezi Vautrinem a Lucienem de Rubempré (za papírem však není realita, referent, nýbrž Reference, ‚jemná bezbřehost jiných psaní‘)“ ([2], 205 – 206). V případě realistického textu a literárního kritika – je příznačné, že Barthes si zde sám opět vytváří imaginárního nepřítele, jenž je výsledkem extrapolace těch nejnaivnějších *idées reçues*, jaké si lze představit – by se jednalo o zvláštní iluzi produkovanou – zejména klasickým, tedy podle Barthesovy terminologie „čitelným“ – textem. Přestože tento text není ničím jiným než souborem juxtaaponovaných kódů, má pozoruhodnou (a o nic méně kódově ustavenou) vlastnost vytvářet obraz sebe sama jakožto „nevinného“

navrstvení jazyka na skutečnost, která skrze něho prosvítá. Touhou (negativně konotovanou) by potom byla potřeba poodhrnout závoj textu, podívat se na onu skutečnost, která by se za ním měla skrývat. I zde je ovšem Barthes zajímavým způsobem dvojznačný: na jedné straně se má jednat o (ideologicky vytvořenou) známku nevinnosti – jazyk je neutrální nástroj, prostředek, médium poukazující kamsi mimo sebe, ke „skutečnosti“ či referentu. Na druhou stranu ovšem Barthesem tolik pranýřovaná touha podívat se *za* text jaksi skrytě počítá s faktem, že ani čitelný text záměrně neukazuje vše (kdyby totiž vše ukazoval, žádná taková touha by neexistovala), že nechává referent, třeba i jen fiktivní, ve stínu textového předitiva, a to *záměrně*, takže nejde o nějaké selhání onoho idealistického modelu, proti kterému se Barthes staví. Nevinnost a jistá rafinovanost se zde proplétají, přičemž Barthes se podle potřeby přiklání k tomu i onomu pojetí. Tohoto napětí si povšimli Thomas Pavel a Claude Brémont ve své knize o Barthesovi: „Avšak příklad, která Barthes čerpá ze *Ztracených iluzí*, ukazuje právě to, že Balzac, stejně jako každý romanopisec, záměrně nechává ve stínu celé kusy referentu, který evokuje. (...) Barthes vytýká Balzakovi glosy balzakovců, kteří se snaží ucpat díry, které mistr zanechal v univerzu, jež jim odkázal. Ale kdo jsou tito balzakovci? Hrstka maniaků, kteří zaměňují univerzum slov s univerzem věcí? Ale kdepak. Jsou to všichni čtenáři Balzaka, my i samotný Barthes, kteří se nemohou zdržet – poněvadž mají v ruce knihu vyprávějící nějaký příběh – toho, aby si kladli otázky po povaze vztahů mezi Jacquesem Colinem a Lucienem de Rubempré. Díky jakému estetickému principu bychom si my, čtenáři vyprávění, které nás zajímá, měli vyčítat nepotlačitelnou zvědavost, vedoucí nás k tomu, abychom se zajímali o nevyčtenosti, jež se na různých stupních implikace vznášejí okolo řečeného (...) Četba, stejně jako láska, žije jen z touhy“ ([4], 175).

Tato kritika nám toho říká velmi mnoho: především to, že údajní naivní a realisticky zaměřeni kritici jsou Barthesovou karikaturní konstrukcí. Jsme to my všichni, čtenáři Balzaka, kteří se neubrání zvědavosti ohledně toho, co je v textu zamlženo. Znamená však tato zvědavost, že se úporně snažíme najít (ostatně neexistující) referent? Samozřejmě ne. Touha, pojmem-li ji takto, možná směřuje kamsi mimo text či jeho doslovnost (a snad ani nezáleží na tom, kam přesně, do jakého fantasmatického univerza), ale žádný jen trochu soudný čtenář si nemůže myslet, že tento referent někde skutečně je či byl. To však nevyklučuje princip touhy jakožto vnitřní dynamiky jakékoli četby. A jestliže se v Barthesově textu pod záhlavím onoho pejorativního označení skrývá narážka na nějakou skutečnou kritickou školu, potom je jeho příměr karikaturní hned nadvakrát: pokud se kritik, který by chtěl takto proniknout za text, snad někde ještě najde, potom to bude postava bezpochyby zcela marginální a nehodná takovéto kritiky z mistrova pera.

A za druhé je to pro nás možná výzva, abychom opět alespoň částečně rehabilitovali pojem reprezentace a touhy (připustíme-li, že jsou spolu nějak spojeny). Co nás totiž opravňuje vyřadit tyto mechanismy z procesu četby? Je snad třeba rozlišovat poněkud subtilněji – že text kamsi odkazuje nebo že něco zakrývá, nemusí nutně znamenat, že odkazuje k referentu (s trochou ironie bychom mohli poznamenat, že neexistuje ideologičtější rozlišení než to, které takto předkládá Barthes). Nakonec ani ona Barthesem tolik démonizovaná psychoanalytická a filosofická koncepce touhy<sup>4</sup> není v jakémkoli textu

---

<sup>4</sup> „Zvláštní, ne, tahle filosofická stálost touhy (nikdy nenaplněné)? Že by to slovo obnášelo nějaký ten třídní pojem?“ ([1], 51).

nepřítomna, jak se pokusíme ukázat.

Reprezentace by nutně nemusela být zatížena „jinými významy“ než touha, právě naopak. Nazvěme – čistě provizorně – *slabou reprezentací* onen mechanismus, jímž před námi text cosi ukrývá, ovšem zcela explicitně to činí jinak než tak, že by předmětem tohoto ukrývání byl nějaký pozitivní objekt, pozitivní, plný referent nacházející se pod textem či za ním. Bez takového „slabého“ principu reprezentace se obejde málokterý text včetně textů moderních.

Existuje řada románů, jež se konstruují kolem prázdných míst, která fungují jako selhání plnosti narace, ale tím spíše se stávají jakýmsi hnízdy, v nichž se usazuje touha vidět, co vidět není a být nemůže. Dokonalým monumentem takto budovaného vyprávění je Richardsonova *Clarissa*. Bylo správně poznamenáno, že Richardson je posedlý plností: „Máme dojem, že Richardsona se takřka proti jeho vůli zmocnil démon, který mu nedopřeje pokoje. Jakmile se začne zaobírat nějakou situací, nemůže ji nechat být (...), dokud ke své vlastní i čtenářově spokojenosti nezjistil, jaká je její skutečná povaha a význam“ ([5], 122). Jenže všechny narativní siločáry tohoto obrovského polyfonního stroje na dopisy se sbíhají k místu, které je prázdné: Lovelace musí Clarissu omámit drogami, aby ji mohl znásilnit, a tento akt je svrchovaně prázdný. Mnoho interpretů, například Terry Eagleton, si povšimlo, že „toto znásilnění ve skutečnosti nikdo nezakouší: ani čtenář, ani omámená Clarissa, a dokonce ani Lovelace, pro něhož je tento akt čistě prázdný“ ([7], 83). Proč? V případě čtenáře je tomu tak proto, že akt není ukázán v plném světle, v případě Clarissy proto, že nic necítí, a v případě Lovelace proto, že je ztělesněním právě oné nešťastné dialektiky lásky, která rozhodně nebyla vynalezena ve dvacátém století – co se mu podaří dostat, je pouze bezvládné Clarissino tělo, a ne ona duše, po které ve skutečnosti toužil a kterou si ve zvláštním sebedestruktivním pohybu neustále sám upírá.<sup>5</sup>

Kdybychom se vrátili zpět k Barthesovi: jistě, na jedné straně zakoušíme slast z oné dynamiky narace, z jejího pomalého epistolárního toku a občasného hysterického zrychlení, tedy z figurace, ale stejně silně na nás působí i absence jednoho klíčového – a v tomto románu dokonce jednoznačně nejklíčovějšího – aktu, o němž z velmi silných indicií víme, že k němu došlo, ale tytéž indicie nás vybízejí, abychom toužili po něčem víc než figuraci: abychom toužili vidět to, co vidět z principu není. Vyhněme se nedorozumění: nejde zde o obnovení žádné referenční iluze, jak ji chápe Barthes. Akt znásilnění není referent, ukrytý za textem, ale přece se čtenář nemůže ubránit „reprezentativní iluzi“ a otázce *Co se asi stalo?* To, co se stalo, se však neukrývá v nenalezitelném skutečném světě, ale ve čtenářově světě fantasmatickém, který je nakonec stejně skutečný jako svět materiální. Text poskytuje jediné indicie, to zajisté, ale zároveň nelze říci, že by se vše odehrávalo jen v průřezu textu. Nejde o žádný paradox: stačí se jen – na základě gesta trochu podobnému tomu, jímž kdysi Merleau-Ponty kritizoval klasické pojetí esence včetně pojetí fenomenologického – zbavit „tvrde“ dichotomie reprezentace (která by nutně implikovala poukaz k referentu) a figurace (která by se odehrávala jen „v průřezu textu“). Na tom není nic nelegitimního ani ideologického, a nezbyvá nám než dát Pavlovi

---

<sup>5</sup> „To, co (Lovelace) skutečně chce, jak stále znovu a znovu pateticky přiznává, je, aby ho Clarissa milovala pro něho samého. Avšak jakožto mileneček v plném smyslu toho slova představuje politováníhodné selhání. Soustavně ničí a podkopává onu důvěru a náklonnost, které normálně doprovázejí vznikání fyzické touhy“ ([5], 184).

a Brémontovi za pravdu.

A kdybychom chtěli uzavřít přehledku literárních příkladů, u nichž tato „ideologická“ iluze hraje nanejvýš funkční, neřkuli nepostradatelnou úlohu, nemůžeme nezmínit dílo, v němž je touha a reprezentace – a veskrze vědomé zkoumání narativních strategií s nimi spojených – hlavním tématem. Hardyho *Tess z d'Urbervillů*, román, v němž je hrdinka ve své podstatě daleko spíše projekční plochou spíše než literární postavou, depozi-tářem fantasmat ostatních postav, ale i autora a čtenáře (jde tedy o román, o němž lze sotva říci, že z něho „nic nepřechází“), je podle našeho názoru románem par excellence, u něhož nelze rozlišit figuraci a reprezentaci. Touha obíhá všude, mezi mužskými protagonisty příběhu (Angelem a Alecem), mezi Tess a autorem<sup>6</sup> a samozřejmě do této konfigurace vstupuje i čtenář, už jen proto, že hrdinka je mu předkládána od začátku do konce jako parcializovaný soubor unárních rysů. To neznamená jen to, že nemá žádnou vizuální konzistenci, ale že se prezentuje jako soubor libidinózně obsazených částí těla, které jsou synekdochickým vyjádřením její celkové přitažlivosti. Odkud toto obsazení přichází, je těžké rozhodnout. Někdy je jeho zdrojem jakýsi univerzální pozorovatel. Ona „pivoňková ústa“, zmiňovaná hned při prvním popisu, zatím nejsou viděna nikým, kdo by jejich kvality mohl ocenit.<sup>7</sup> Později si však tuto původní anonymitu přisvojuje Angel, a to v podivuhodné ambivalenci (opět ostatně není jasné, zda tento dojem je skutečně *jeho*), díky níž Tessina ústa nabývají dvojího významu erotismu i znepokojivosti:<sup>8</sup> „She had not heard him enter, and hardly realized his presence there. She was yawning, and he saw the red interior of her mouth as if it had been a snake's. She had stretched one arm so high above her coiled-up cable of hair that he could see its satin delicacy above the sunburn (...). It was a moment when a woman's soul is more incarnate than at any other time; when the most spiritual beauty bespeaks itself flesh; and sex takes the outside place in the representation“ ([10], 217).

V této silně eroticky laděné „dialektice probouzení“, jak by řekl Benjamin, náhle vystává znepokojivý obraz, který se do jejího celkového vyznění výrazně nehodí: obraz hada, zároveň ztělesnění pokušení i nebezpečí. A nepodařený konvertita Alec v závěru románu dokonce blasfemicky porovnává tato ústa s oněmi ústy, která snědla jistě jablko a dala tím vzniknout lidské sexualitě.<sup>9</sup>

Komplikovaný oběh touhy – neboť jde o touhu, nikoli slast, a na málokterou literární postavu lze aplikovat lacanovský pojem objektu *a* jakožto předmětu i příčiny touhy přiléhavěji než právě na Tess – zcela znejasňuje rozlišení na figuraci (vynoření erotického těla v textu) a reprezentaci (která činí z touhy předmět nápodoby), nemluvě o sémiotice reprezentace, v níž by vše zůstávalo uzavřeno v rámu či příběhu. Z tohoto textu přečnává vše a text sám kopíruje (reprezentuje) neprůhledný pohyb touhy, z jehož zlomů a temných míst činí sám princip narace. Na jedné straně se to jeví jako potvrzení Barthesovy teze, podle níž na sebe text „v podobě fetišových předmětů a erotických míst“ bere „podobu

<sup>6</sup> Hardyho citová angažovanost ve vztahu k jeho literární hrdince je dobře známá.

<sup>7</sup> „She was a fine and handsome girl – not handsomer than some others, possibly – but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to her colour and shape“ ([10], 12).

<sup>8</sup> Slavný sen o Irmině injekci, analyzovaný Freudem, bude později tuto ambivalenci ústního otvoru (metonymicky značícího ženský genitál) zdůrazňovat.

<sup>9</sup> „Surely there never was such a maddening mouth since Eve's“ ([10], 411).



těla“ ([1], 50). Jenomže podle nás nelze tak jednoznačně říci, že by do hry nevstupovala reprezentace, a to právě v té podobě, která vzdáleně připomene *Clarissu* – byť je zde využita způsobem mnohem sofistikovanějším. Naprosto exemplárním příkladem je slavná scéna na konci prvního „dějství“, kdy je Tess v lese svedena či znásilněna (sama povaha aktu je totiž nezřetelná) Alecem. Příslušná pasáž je následující: „Darkness and silence ruled everywhere around. Above them rose the primeval yews and oaks of The Chase, in which were poised gentle roosting birds in their last nap; and about them stole the hopping rabbits and hares. But, might some say, where was Tess’s guardian angel? Where was the Providence of her simple faith? Perhaps, like that other god of whom the ironical Tishbite spoke, he was talking, or he was pursuing, or he was in a journey, or he was sleeping and not to be awaked. Why it was that upon this beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet, there should have been traced such a coarse pattern as it was doomed to receive; why so often the coarse appropriates the finer thus, the wrong man the woman, the wrong woman the man, many thousand years of analytical philosophy have failed to explain to our sense of order“ ([10], 91).

Není divu, že právě tyto řádky přitáhly pozornost tolika interpretů. Textura textu je zde zvláštním způsobem roztržena, stejně jako textura narativního času samého. Že došlo k pohlavnímu styku, je nezpochybnitelné. Ale způsob, jak k němu došlo, zůstává zahalen; samotný akt je vsunut do trhliny (že tato trhlina neotvírá cestu k referentu, je pochopitelně zřejmé), v níž ho již sebesoustředěnější čtenářova pozornost nedokáže vypátrat. Zůstal „v propasti mezi odstavci, v nichž se událost dosud nestala, a těmi, kdy ji již vidíme jako součást neodvolatelné minulosti“ ([14], 11). Na jedné straně topografický popis „scény“, na které k události dojde, na straně druhé moralizující úvaha strukturovaná řadou obecných otázek. Sám akt je naznačen obdivuhodnou „textilní“ metaforou: vzorek je vtištěn do toho, co Hardy obmyslně označuje jako *tissue* – tedy tkanina i tělesná tkáň (metafory tištění, řezání a stopy jsou v románu přítomny neustále – ostatně sama událost se zde jakoby vřezává do souslednosti času a narušuje ji). O tom, jak mistrovsky je tato scéna vybudována z rétorického hlediska, není pochyb, a sama autorova virtuozita je dozajista vehikulem čtenářské slasti. Potud by určitě platilo barthesovské čtení. Nicméně jejím přímým korelátém je touha zjistit, co se – někde v nenalezitelné hloubce pod textovým povrchem – *skutečně stalo*, anebo přesněji (protože slovo „skutečně“ je zde nevhodné vzhledem ke svým „referenčním“ konotacím), co se asi mohlo stát: text záměrně vyvolává touhu proniknout dál, a to jako neodmyslitelný korelát způsobu, jakým je zformulován. Vyčítat si tuto touhu, když ji od nás autor výslovně požaduje, by bylo nesmyslem, a potud nám barthesovská kritika naší údajné naivity připadá velice neoprávněná. Nechtít se podívat dál znamená naopak text zradit. Reprezentace a touha – v onom slabším smyslu, jaký jsme tomu slovu dali výše – se prodírá do figurace a textové slasti naprosto logicky a oboje tvoří nerozpletitelný celek.

Platí to tím spíše, že tento model zakrývání představuje jeden z nejtypičtějších *topoi* Hardyho románu, na jehož bázi jsou budovány snad všechny scény sexuality a násilí: bylo poznamenáno, že Tess má podivuhodnou tendenci usínat, kdykoli má nastat (samozřejmě bez jejího vědomí) rozhodující okamžik – je tomu tak ve chvíli, když je na začátku knihy zabít její kůň, čímž se odstartuje celý řetězec nešťastných událostí, i ve chvíli, když je nakonec zatčena na stonehengesském kameni a odsouzena k smrti; vražda Aleca je pouze naznačena motivem červené krvavé skvrny na stropě a sama poprava Tess je indikována

černou vlajkou, jež se zjeví vzdálenému pohledu Angela a Lizy-Lu. Pohled vždy před klíčovou událostí uhýbá. Hardy si dává značnou práci s tím, aby vytvořil „efekt skutečnosti“, který tuto nepřímou pohledu vysvětlí – například Tessino fyzické vyčerpání, které ji přinutí usnout, ale, jak poznamenává Robert Langbaum, „Hardyho vysvětlení jsou v hlubinně psychologickém smyslu vždy předeterminovaná – což znamená, že jsou částečně platná, ale žádné z nich není úplným vysvětlením“ ([13], 13).<sup>10</sup>

Snaha prolomit zdi textu, jinak řečeno Barthesem tolik bagatelizovaná touha, je zde snahou zacetit tyto textové jizvy, ale ne tak, že je vyplní pozitivní zjištění – proto je tato touha nenaplnitelná (a jde tedy skutečně o touhu), ale stejnou měrou i nepřekonatelná; kdyby se jí vyprávění neživilo, samo by vykrvácelo. Ocitáme se mimo princip slasti, ale i mimo princip reality – úměrně s tím, jak se sama touha, jež je hybnou silou narace, postupně sublimuje, a jak se hrdinka, která tento rys bezvýhradně sdílí s Clarissou, postupem času spiritualizuje. Clarissa se sama po znásilnění umorí hlady, produkujíc neuvěřitelné množství dopisů, a epiteton „krásná kostra“ („*lovely skeleton*“), jakým ji počastuje jedna z postav, když ji vidí v posledních dnech života, je nanejvýš výmluvným vyjádřením této sublimace ([8], 124). Ve chvíli, kdy se Angel znovu setká s Tess, pochopí, že její tělo a duše už netvoří jednotu.<sup>11</sup> Avšak v obou případech to, co takto vzniká, není rozštěpení, ale naopak sjednocení literární hrdinky. Clarissa i Tess se stávají čistým duchem, bez přivažku těla: toto rozdělení má za úkol je sjednotit; Clarissa umírá celistvá, Tess se stává duchem, takže její tělo je již v okamžiku popravy neviditelné.<sup>12</sup>

Vraťme se zpět k Barthesovi (předchozí exkurs se týkal textů, k nichž Barthes nemluví, avšak příklady nikdy nejsou na škodu a máme za to, že mohou být pro naši problematiku instruktivnější než literární materiál zkoumaný samotným Barthesem) a snažme se dospět k nějakému závěru. Jisté se zdá, že *Rozkoš z textu* je od programových prohlášení, jak je známe například ze *S/Z*, značně vzdálena, či přesněji, v první jmenované knize jsou všechna rozlišení provedena jemněji. Barthes se samozřejmě nevzdává představy, že text je samostatný prosto, nezávislý na nějaké mimotextové realitě, ale oproti někdejšímu radikalismu se zde objevují „návraty“: jistý návrat autora (který však není *deus ex machina*), jistý návrat reprezentace, jistý návrat ideologie (a, jak jsme se proti samotnému Barthesovi pokusili ukázat, jistý návrat touhy a referentu). Všechny tyto položky se ale vracejí jako disfigurované zlomky – přesněji řečeno, vrací se jich pouze „trochu“ (chytré a neurčité slovo, které jistě označuje určitou míru, ale ne přesně); kupříkladu autorovo zmrtvýchvstání je po oné smrti autora, kterou kdysi Barthes s velkou okázalostí vyhlásil, pouze vzkříšením některých výřezů z jeho fyziognomie, které cele patří do textu, a ne celistvě

---

<sup>10</sup> Těchto „poloplatných“ vysvětlení je celá řada: Proč Tess usne v lese? Proč nedokáže říct pravdu Angelovi včas? Proč se vrací k Alecovi? Proč ho zabije, když stačí jen odejít? Proč nechce utéct, když konečně patří jen Angelovi? – chyby a nedostatky v budování zápletky, které byly Hardyho často vytýkány, se dají vysvětlit takto: jako jakousi nevědomou motivaci (Hardyho či jeho hrdinky? – to se sotva kdy dozvíme).

<sup>11</sup> „Speech was as inexpressive as silence. But he had a vague consciousness of one thing, though it was not clear to him till later; that his original Tess had spiritually ceased to recognize the body before him as hers – allowing it to drift, like a corps upon the current, in a direction dissociated from its living will“ ([10], 484).

<sup>12</sup> „Jako kdyby ‚skutečná‘ Tess, jak sama sebe pociťuje, začala být identická s duší: její tělo začalo být před její popravou prakticky neviditelné“ ([9], 143).

demiurgické postavy. Takového opatrné ožívování někdejších přízraků však, jak se domníváme, není prosto nesnázi: hlavní z nich tkví zřejmě v tom, že teorie textu, která takto vzniká, je poněkud beztvářá. Všeho je trochu: to znamená, že nic není úplně vymýceno, ale nic se zároveň nenavrací v úplnosti. Skoro by se dalo říci, že Barthes zde v obrácené podobě ožívuje onen mechanismus, který kdysi v *Mytologiích* označil jako „ani..., ani...“ Nechci ani tohle, ani tamto, ale trochu od všeho. V důsledku toho někdy četba různorodých zlomků tvořících *Rozkoš z textu* působí podobné rozpaky jako metaforická architektura Merleau-Pontyho *Viditelného a neviditelného*: něco zde vždy bytostně uniká, důsledný argumentační postup, který by chtěl v těchto knihách hledat jednoznačnou koncepci, se vždy mívá výsledkem. Lze to interpretovat tak, že tyto texty před námi obmyslně uhýbají, anebo naopak tak, že toto uhýbání – bezpochyby záměrné – je právě tím, co tvoří jejich kouzlo a co nabízí takřka neomezené interpretační možnosti (onen šum, který provází každou komunikaci, je zde přiznanou hybnou silou samotného psaní, jak by snad řekl Barthes). Ovšem i když zvolíme druhou, optimistickou interpretaci, stín jistého váhání ohledně takového nejednoznačného postupu nás nepřestane pronásledovat. Nic jiného jsme se v tomto textu nesnažili ukázat.

#### LITERATURA

- [1] BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda 2008.
- [2] BARTHES, R.: *S/Z*. Praha: Garamond 2007.
- [3] BARTHES, R.: *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán 2006.
- [4] BRÉMONT, C. Pavel, Th.: *De Barthes à Balzac*. Paris: Albin Michel 1998.
- [5] BRISSENDEN, R. F.: *Virtue in Distress. Studies in the novel of Sentiment from Richardson to Sade*. London: Macmillan 1974.
- [6] BRÖNTE, E.: *Wuthering Heights*. London: Penguin Books 1994.
- [7] EAGLETON, T.: *The Rape of Clarissa (Writing, Sexuality and Clas Struggle in Samuel Richardson)*. Oxford: Blackwell 1982.
- [8] GOLDBERG, R.: *Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot*. Cambridge: Cambridge University Press 1984.
- [9] GREEN, M.: *Hardy's Fables of Integrity. Woman, Body, Text*. Oxford: Clarendon Press 1991.
- [10] HARDY, Th.: *Tess of the d'Urbervilles*. London: Penguin Books 1994.
- [11] KRISTEVA, J.: *Le génie féminin 3. Colette*. Paris: Gallimard 2004.
- [12] KRISTEVA, J.: *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard 2000.
- [13] LANGBAUM, R.: *Thomas Hardy in Our Time*. New York: St. Martin's Press 1995.
- [14] MILLER, H.: *Fiction and Repetition*. Harvard: Harvard University Press 1982.
- [15] RICHARSON, S.: *Clarissa, or History of a Young Lady*. London: Penguin 1986.
- [16] WAELHENS, A. de: *La philosophie et les expériences naturelles* Hague: M. Nijhoff 1961.

---

Jozef Fulka, PhD.  
Filosofický modul  
Fakulta humanitních studií UK  
U kříže 8  
158 00 Praha 5  
Česká republika  
e-mail: josef.fulka@gmail.com