

# Rod jako narativní konstrukce identity<sup>1</sup>

Wolfgang Müller-Funk

*V letech 1792 až 1796 prováděl markýz von Maillet na svém zámku v St. Fargeau, 120 kilometrů severně od Paříže, experimenty, které měly extrahovat esenci života.*

*Na počátku se pokoušel vyrobit elixír života. Měl štěstí, protože něco objevil. Byla to červená látka, která se nedala zachytit, nedala se uvést do pevného skupenství a vždy se okamžitě rozplynula.*

*Na základě těkavosti této látky vycházel z toho, že našel princip života, neboť principy vždy znova upadají v zapomnění a jsou stejně tak těkavé jako ona červená látka.*

*Pokoušel se látku uvést do pevného skupenství, ale nepodařilo se mu to. Aby lépe porozuměl, co je tato červená mlha, pokusil se představit si ji jako něco, co jej prostupuje, a pustil se do experimentů. Na konci roku 1796 se mu podařil průlomový objev.*

*Markýz von Maillet se ve svých experimentech pokusil tuto červenou látku uchopit jako jej zahrnující, tekoucí materii a krátce na to extrahoval bez potíží pevnou tenkou červenou nit.*

*Byla to červená nit, která vedla jeho životem.<sup>2</sup>*

Tento příběh, vypůjčený z „Muzea neslychaných věcí“ berlínského umělce a spisovatele Rolanda Albrechta, je s jistou nadsázkou příběhem, který by mohl být pravdivý, a přesto pravdivý být nemůže. Představuje nám diskurzivní formaci a *epistému*, kterou můžeme spolu s Michelem Foucaultem označit jako „klasifikování“, která, jak píše Foucault, svědčí o „čilé zvědavosti“ a která „vědy o životě když ne objevuje, tak jim alespoň dává dosud nepoznanou šířku a přesnost“.<sup>3</sup> Logika této diskurzivní formace v „Muzeu neslychaných věcí“ je dovedena do krajnosti, když elixír života, který okouzloval ještě německý romantismus a přírodní filozofii;<sup>4</sup> vnitřní proces, zkušenost živoucího Já, je objektivizován a substancializován v kvazi-chemických pokusech. Naturalistické neporozumění „principu života“, „souvislosti života“ (Dilthey), které hrají v přírodovědném scientismu jistou roli dodnes, je myslitelné v diskurzivním světě, ve kterém ještě nejsou odděleny humanitní a přírodní vědy. Experimentující markýz se zcela zjevně zaobírá sebou, svou identitou, a to, co nakonec drží v ruce, ona tenká, ale pevná nit, poukazuje na docela jiný diskurz, který je charakteristický pro století romantismu; je jím zvědavost vůči sobě sobě samému, která se projevila ve vlně autobiografií. Autobiografie se totiž vyznačuje tím, že z těkavého prvku konstruuje nit narace, která člověka vede džunglí labyrintického života, a tím odhaluje stabilitu domnělého autentického *Já*,<sup>5</sup> které se nakonec objeví na začátku, jako to *Já*, které objevuje pravdivé jádro v sobě samém. Je uměním vyprávění, které plynule spojuje rozdílné a kontingentní události s momenty života, čímž generuje identitu, což se v tomto případě jeví jako samozřejmé a evidentní. Lstivý vypravěč, který zde naráží na problematiku zapomínání při snování červené nitě, se představuje jako utajený teoretik

vyprávění. Jeho příběh nám podává zprávu o tom, jak se generuje identita: *konstrukcí Já*, která je zapomínána a tím zvěčňována. Tento příběh nám představuje princip konstrukce vyprávění v narativním experimentu, který má naše kategorie pravdivého a nepravdivého. Všechny příběhy o identitě jsou z jistého úhlu pohledu iluzivní a lživé a toto jejich přiznané sebezpochybnění je jejich integrální součástí. Markýz de Maillet existuje jen do té doby, dokud se vypráví o tom, jak sám sebe konstituuje; bez vyprávění žádné *Já* a žádná identita neexistují, ale protože je snování nitě časové povahy a probíhá retrospektivně, existuje nezpochybnitelná souvislost mezi vyprávěním, vzpomínáním a existencí jako *Já*. Nepopíratelným paradoxem při tom je, že aby bylo možné vyprávět, to znamená snovat nitě narativu, je zapotřebí centrujícího fokusu. V opačném případě je toto *Já* přítomno jen proto, že je k dispozici narativní, principiálně vyvolatelný, latentně vědomý, popřípadě nevědomý, zdroj. Filmy jako *Hirošima, má láska* Alaina Resnaise a *Mulholland Drive* Davida Lynche, ve kterých se události točí jako v Möbiově pásce, a také Kaurismäkiho *Muž bez minulosti* nám působivě ukazují, jak jde ztráta paměti ruku v ruce se ztrátou identity. To, že dnes hraje téma paměti a vzpomínání tak významnou roli v umění, ve filmu i ve vědě, může souviset s latentním strachem z toho, že bychom ve velmi krátkém čase mohli přijít o svou identitu. Tento bazální strach jednotlivce i celých společností mohl vést k materializaci, ba dokonce monumentalizaci výrazných narativů – snaze držet v ruce pevnou nit po vzoru markýze de Maillet, a tím zabránit rozmělnění našeho *Já*. V médiích je vždy přítomná červená nit kulturním záchytným lanem, které se pokouší vetkat ohroženou identitu do tkalcovského rámu. Červená nit reprezentuje a dekonstruuje představu statického subjektu, která je tak charakteristická pro klasickou západní *epistémé*.

Obzvláště v anglosaské oblasti věd o kultuře se identita objevuje v jiném úhlu pohledu. Triáda etnicita – třída – rod (race, class, gender) vztahuje identitu na kulturní rámec a zaměřuje se na rodové, sociální a kulturní příběhy původu, jejich vzájemné překrývání a protínání. Identita je zde od počátku chápána jako konstrukce; nejde, jako v případě markýze, o to identifikovat se se sebou samým (a tím se ujistit o své neotřesitelnosti), ale identifikovat se s jiným, které zůstává samo a cizí, v každém případě kontingentní. Protože identita zdánlivě není vázána na žádné objektivní a přirozené parametry, je změnitelná a zároveň násobitelná. Tak vzniká *patchwork*, vzorec identit, které narušují utopii anglosaských *cultural studies* – zpevněnou identitu spolu s jejími fatálními sklony k produkci obrazů jiného. Jsme různými *Já*, která do sebe integrují různá cizí a jiná. Pohlavní a etnický hybrid – to, co se klasicky označuje jako menšina – se z důvodu její/jeho mnohačetného kódování stává privilegovaným subjektem, který má tradičně přesáhnout moderní tvrdou etnickou a sexuální politiku identity. Pan a paní Američané jako nová hybridní rasa, která by díky své umělosti již nebyla náchylná k sexuální a rasové diskriminaci. Odvrácená stránka tohoto jak implicitně, tak explicitně předestřené konceptu tkví v tom, že reprodukuje onen politický kulturalismus, který byl vždy tak vlastní nacionalismu: kulturní volba a preference se obrací ve prospěch těch, kteří byli vyloučeni z klasického rasistického a patriarchálního diskurzu, a tak nepředstavuje vystoupení ze hry klasické politiky identit.

Jak ukazuje debata okolo knihy Judith Butler *Gender Troubles*, existuje ještě jedna námitka proti tomuto kulturnímu anarchismu a jeho boji proti tradiční identitě, která nás přivádí k další, jakoby třetí dimenzi komplexního tématu identity. Odpůrkyně pohlavní jednotnosti ve vnitrofeministické debatě pragmaticky hlásají, že ve jménu boje proti represivní politice identit ohlášené rezignací na klasickou jednotnost ženství a ženy jako subjektu, probíhá nuceně emancipační feministická politika, protože politika potřebuje také tak jasně definovaný subjekt. Nechci zde probírat argumenty pro tuto pozici nebo proti ní, ale považuji za důležité na tomto místě poznamenat, že teoretičky jako Sheila Benhabib se zcela očividně odvolávají na filozofickou historii diskurzu, ve které hrají významnou roli angličtí filozofové jako Hume a Locke. Hume ve své knize *Treatise on Human Nature* pokládá sobě a svým čtenářům rýpavou otázku:

*Co nás tak neodbytně nutí považovat za identitu po sobě následující počítky, jako bychom byli v průběhu celého našeho života v zajetí nezměnitelné a nepřetržité existence.<sup>6</sup>*

Hume nám objasňuje, že bez takové silné domněnky by bylo jednání a interakce nemyslitelné. Teprve vnitřní konstrukce *Já* vytváří vztažný rámec pro počítky a vzpomínky,

konstituuje svět v opakujícím se setkávání, zpřístupňuje nás pro náš protějšek. V klasickém diskurzu identity je již od počátku vepsán morální imperativ. Identita zaručuje stálost a ta znamená sociální spolehlivost. Spolehlivost je daná skrz *conditio humana*. Podle Paula Ricoeura, o kterém se ještě zmíním, se *conditio humana* vykristalizovala ve dvou eticky amalgamovaných fenoménech: charakteru a slibu. Identita má proto nejen egoistickou, ale také odlišovací a sociální funkci, protože stálost a věrnost nemohou existovat i bez stabilních sociálních vztahů. Tím není identita jen násilným otiskem společnosti, ale také představuje základ, který nám umožňuje jednání a soužití. Je to stálost člověka, která ho činí morálním subjektem. Tranzitorní subjekt bez vzpomínek by nebyl podle této argumentace strukturně odpovědný, nebylo by jej možno zajistit v žádné výpovědi, závazku ani slibu, právě proto, že by už toto *Já* nebylo tím, čím bylo v momentě výpovědi, závazku nebo daného slibu. Strukturně nezodpovědným nemyslím to, že je tato zodpovědnost vázána na vědomé popření, nýbrž to, že je v extrémním případě závazek vůči tomu druhému zapomenut. Proto je také zapomínání v tomto aspektu podřízeno radikální ambivalenci – zproštění se minulosti a vypovězení sociálních vztahů.

Locke zastával nadměru subjektivistickou koncepci identity, která *sameness with itself* rozumí jako produkt a producenta reflexí, vzpomínek a srovnání. Filozofie má zvláštní fabuli pro skurilní a vrtkavé krajní případy, které bývají uváděny jako zátěžová zkouška teoretické platnosti vlastní filozofické koncepce. Jak je to asi s princem, jehož paměť byla přenesena do těla ševce? Locke věren své koncepci zastává názor, že identita dotyčného by byla pořád identitou prince. Háček je v tom, že by jeho sebepojetí nemuselo být sdíleno jeho sociálním okolím, což by mu v tomto případě mohlo přivodit pobyt v psychiatrickém ústavu, kde by pečovatelé, k jeho vlastnímu uklidnění, jeho princovskou identitu pravděpodobně potvrdili.<sup>7</sup>

Tento příklad, ke kterému by bylo vhodné připojit mezní případy z psychiatrie (rozštěpená osobnost, schizofrenie), z medicíny (Alzheimerova choroba) nebo z esoteriky, ukazuje, že identita není žádným jednoduchým, nýbrž velice proměnlivým a mnohovrstevnatým problémem. Neobsahuje žádnou vnitřní ani vnější stránku, které se nekryjí nebo které se nemusejí dostat do stádia, kdy by se překrývaly. I ve zmírněné formě jsme stále v situaci rozpolcenosti, kdy se neustále identifikujeme s princem nebo s princeznou, ale zároveň jsme vnímáni jako švec nebo ošklivé káčátko. A *vice versa*. Je možné i to, že tlak z vnějšku je tak silný, že nakonec nám připisanou identitu přijmeme za vlastní (postkoloniální situace). Tato rozpolcenost identity nám vysvětluje, proč se nám zdají koncepty být-sám-se-sebou-identický tak atraktivní – obsahují totiž příslib, že vlastní a cizí náhled na identitu se konečně po dlouhých dobrodružstvích a bloudění překryjí.

Červená nit identity, která zaručuje kontinuitu a nezaměnitelnost, je vždy ohrožena přetržením. K paradoxu tohoto fenoménu patří, že identita, která tak tvrdošijně lpí na své soběstačnosti, je na jednu stranu nemile doháněna fragilitou, fragmentaritou a konstruktivitou identity, zatímco se jí na druhou stranu utopická naděje zbavuje jako balastu, aby se tak radikálně osamostatnila, což nevyhnutelně vede k novému tvoření identit a jejich tlaku.

Kdo mluví o *Já*, musí – vzhledem ke stavu diskuze – mluvit také o *jiném*,<sup>8</sup> o předchůdnosti *jiného*. Toto *jiné* může mít nejrůznější podoby:

předchůdnost *jiného*, bez které nemohu dosáhnout identity (Emmanuel Levinas, Waldenfels)

nevědomé *jiné* ve mně, nevědomé *já*<sup>9</sup> ve smyslu psychoanalýzy Jacquese Lacana

příslušná *jiná* identita a identita *jiného*, která mi připomíná relativitu a vztažnost k jakýmkoli cizím identitám

rozštěpenost samotné identity ve svém vnitřním a vnějším aspektu, jako je naznačena na příkladu prince v postavě ševce

Paul Ricoeur, hermeneutický poststrukturalista a jeden z nejvýznamnějších filozofů narativního konceptu identity, se ve své knize *Soi-même comme un autre*<sup>10</sup> (1990) vymezil vůči filozofické tradici návrhem rozlišení dvou jak nekompatibilních, tak od sebe navzájem neodvoditelných aspektů identity. Francouzský teoretik, který proti bezprostřední pozici subjektu upřednostňuje jeho reflexivní zprostředkování, v návaznosti na latinu, ale také na další evropské jazyky, rozděluje identitu na dva sice se podmiňující, nikoli však shodné momenty:

Identita ve smyslu latinského ukazovacího a vztažného zájmena (*soi, self, se, sí mismo, selbst*) – *svojskost*<sup>11</sup> (ipseita).

Identita ve smyslu latinského ukazovacího zájmena idem: identita *samost*<sup>12</sup> (angl. *He/she is the same*).

Identita jako komplexní dialektická transpozice *svojskosti* a *samosti*: identita v širokém komplexním, to znamená složeném smyslu, tak, jak je vyjádřena ve formulce být-sám-se-sebou-identický.

Pro pochopení Ricoeurova konceptu *Já* je důležitý názor, že identita je osobní a narativní, to znamená, že podléhá časovosti.

V určitém smyslu znamená identita to, co se vzpírá proměně v čase: stabilitu a trvání.

Zatímco *samost* (identita v užším slova smyslu) reprezentuje stálost v čase, opak k diferentnímu, proměnlivému a nestálému, Ricoeur odmítá (metafyzickou) ideu, že *svojskost* v sobě nese „nestálé jádro osobnosti“. *Svojskost* je spíše symbolicky prázdnou instancí, která je však nezbytná pro osobní, to znamená narativní aspekt. Tak proti sobě stojí „kdo“ ze zevnitř určené ipseity, „co“ z vnějšku určené identity; přičemž toto rozdělení, přinejmenším podle Ricoeura, nesouhlasí s rozdělením na psýché a fysis. Symbolická vyprázdněnost *svojskosti* je tedy tautologická jako židovské boží jméno Jahve, které se podle biblické exegeze překládá „Jsem, který jsem“, případně „Jsem, který budu“.

Idem-identita, *samost*, vyniká ze srovnání kvantitativní a kvalitativní identity, při kvantitativní nebo numerické identitě je k dispozici jedinečnost a nezaměnitelnost osoby; při kvalitativní identitě je to co největší podobnost v čase. Avšak z bližšího pohledu je zde háček: auto, u kterého bychom vyměnili všechny díly, bychom stále označovali jako totéž auto. V tomto případě zůstává zachována organizace kombinatorického systému. Identita je neustálým bojem proti času, který s sebou nese změnu a proměnlivost a tím identitu ohrožuje.

Dokonce i naše tělo a naše psýché podléhají neustálé změně. Klasické koncepce identity překonávají tento problém tím, že dotyčnému organismu připisují *změnu jako vlastnost* – stromu stejně tak jako člověku či motýlovi. Proto považujeme natolik rozdílné osoby jako dítě, dospělého a starce ne za tři, nýbrž za jednu a touž osobu. Činíme tak tím, že vyprávíme klasicky strukturovaný příběh – příběh, ve kterém jde o vývoj, rozvoj a změnu, ve kterém se dokonává identita. Příběhy jsou oním geniálním vynálezem, který vyvažuje změnu a stálost a tím smiřuje identitu s časem. Klasické vývojové romány a autobiografie tak činí formou popisu konce jakožto naplnění začátku. V prvním díle autobiografického díla *Zachráněný jazyk* Eliase Canettiho se tak programově praví:

*Všechno, co jsem později prožil, se událo už předtím v Ruščuku.*<sup>13</sup>

Následující období života se ukazují jako zrcadlení prožitků v raně dětském věku, jako hra podobností, které samy od sebe vytvářejí spojení a smysl – dědeček patriarchy se stává symbolem neomezeného vládce, požár v jednom ze sousedních domů předehrou k požáru Justičního paláce ve Vídni v roce 1927, chování lidí při úkazu komety epifanií masy, vlčí maska otce na svátek *purim* jako první důkaz pro Canettiho tezi o člověku jako proměnlivé bytosti atd. Tak tu dětské zážitky a intelektuální život tvoří čistě jednotnou, až příliš jednotnou jednotu.

Ale ohrožení, které pro identitu představuje čas, je podle Ricoeura odstraněno tehdy, „když člověk může přijmout jednu z podobností a nepřetržitou kontinuitu změny, která tvoří základ stálosti v čase“; přičemž stálost zde není ani substrát ani substance:

*Dá se spojit forma stálosti v čase s otázkou „kdo?“; pokud se tato nedá redukovat na otázku „co“? Existuje jedna forma stálosti v čase, která by byla odpovědí na otázku „kdo jsem“?*<sup>14</sup>

V *Soi-même comme un autre* se přitom objevují dva fenomény, které jsou pro personální identitu konstitutivní. Za prvé je to *charakter* a za druhé *dodržení slova*. Charakter definuje autor *Soi-même comme un autre* s přihlédnutím k opaku identity a ipseity následovně:

*Charakterem rozumím [...] souhrn všech distinktivních rysů, které umožňují reidentifikovat lidské individuuum. Svými deskriptivními rysy zahrnuje numerickou a kvalitativní identitu, přerušenu identitu a stálost v čase.<sup>15</sup>*

V charakteru, *samosti* osoby, *svojskost* *samost* překrývá:

*Druhou povahou identity je můj charakter já, já samo ipse, ale toto ipse se deklamuje jako idem.<sup>16</sup>*

Charakter jako „co“ „koho“ má příběh a tím také narativní podklad. Udržuje se a mění v průběhu vyprávěného dění, prožité události jsou v něm také vryty. Do tohoto „co“ vcházejí ona sekundární tvoření identit, která dělají *samost* kompozicí identit, identifikace s *jiným*, s hodnotami a normami, ideály a vzory nebo hrdiny, ve kterých se znovu poznávají individua nebo také abstraktní kolektivy, jakými jsou společnosti. V jádru jsou to ty identity, kolem kterých krouží anglosaské *cultural studies*.

Jestliže charakter vyjadřuje, že se kladení otázek idem a ipse překrývá, pak je slib znamenán největším možným rozpětím mezi stálostí *Já* a nestálostí *svojského*. Jde tu výlučně o Kdo. O „samo-statnosti“ lze říci – analogicky k charakteru –, že ji není možné vepsat do „dimenze věcí“. Podle celé struktury představuje dodržení slibu výzvu pro čas. Mohu změnit své sklony, názory, také svou sekundární identitu, ale zůstávám u původního. Věrnost k sobě samému a k jinému nezávisí na strnulosti mojí *samosti*, mojí idem-identity:

*Vlastní etické ospravedlnění slibu stačí samo o sobě. Vyplývá ze závazku zachovat instituci jazyka a odpovídat důvěře, kterou do mě vkládá jiný.<sup>17</sup>*

Kompozice fabule dovoluje spojit trvalost a časovost, stálost a změnu; to se může stát velice rozdílnými a různě komplikovanými způsoby. A neliší se jen literární styly, žánry a média, ale také kultury a subkultury. Kompozice fabule dovoluje principiálně integraci:

Odlíšnosti  
Změny a proměnlivosti  
Diskontinuity  
Nestálosti  
Kontingence

S nadsázkou lze říci, že vyprávíme, *protože* existuje kontingence a diskontinuita. Bez napjatého vztahu mezi stálostí individua a času by nebylo zapotřebí vyprávění. A bez narativní struktura identity by byl život hrozně nudný.

Ricoeur se podrobně zabýval strukturalistickou analýzou narace (Greimasem, Proppem atd.) již ve svém třísvazkovém díle *Zeit und Erzählung* a ve dvou bodech se od ní distancoval. Na rozdíl od strukturalismu šedesátých a sedmdesátých let zdůrazňuje centrální význam časového a zároveň odmítá jednostranné upřednostňování funkce děje proti jednajícímu, blíže v Proppově *Morfologii*, jako by aktanti byli pouhými pomocníky naplnění a konateli předem daných a průběžných funkcí děje. Naproti tomu trvá na „korelaci mezi dějem a postavou“. Konfigurace se stává aktivním momentem, který je prostředníkem mezi koherencí a diskordancí. Tím, že postava jedná, uskutečňuje svoje nezaměnitelné identity a přivádí oba dva momenty stálosti (charakter a slib) a tím také *svojskost* a *samost* do dialektického vztahu. Vyprávění je to, co konstituuje a zaručuje spojitost života. Proti stavovské literární vědě zaujal Ricoeur pozici ne-profesionálního, to znamená ne-filologického a ne-literárně-teoretického čtenáře, tím, že vyslovil polopravdivé tvrzení, že „divadelní a románové postavy [...] jsou lidmi jako jsme my“.<sup>18</sup> Čímž se mu nicméně podařilo kulturně vymezit funkci literatury v podmínkách moderní společnosti:

*V tomto smyslu se literatura ukazuje býtí prostornou laboratoří pro myšlenkové experimenty, ve kterých je možností variací narativní identity zkoušeno vyprávění. Přínos těchto myšlenkových experimentů tkví v tom, že vyznačují diferencí mezi oběma významy stálosti v čase a sice tím, že varují jejich vzájemný vztah.<sup>19</sup>*

Oproti každodenní zkušenosti je v literární fikci volný prostor (takže přece rozdíl oproti reálnému životu).<sup>20</sup> V literárním světě se obě stálosti, charakter a slib, navzájem ovlivňují. Přitom se v literární moderně objevuje zkušenost ztráty identity, která jde ruku v ruce s krizí vyprávění. Potud jsou zkušenost krize „Muže bez vlastností“ a struktura románu, ve kterém pořád hrozí, že se otočí do diskurzivního eseje, dvěma stranami téže mince. Ztrátu identity definuje Ricoeur podle svého konceptu jako odhalení *svajskosti* v důsledku ztráty jí podporující *samosti*. Postklasické modely identity, tak jak jsou preferovány v některých kulturněvědných konceptech, nejsou automaticky výrazem globalizace a kulturní výměny, nýbrž následkem moderní dispozice, onoho pravého „odhalení *svajskosti*“, která se může velice provizorně spojit s různými „*samostmi*“.

Moderní krize identity tak vytváří, jak rozvádí Bernhard Wadenfels ve své knize *Der Stachel des Fremden*,<sup>21</sup> také jisté šance získat svobodu a otevřenost na úkor stabilní identity.<sup>22</sup> Jestliže je tato otevřenost vnímána jako nebezpečí, popřípadě je spojena se sociálním, politickým či kulturním, jak reálným, tak domnělým ohrožením, mění se tato otevřenost ve svůj pravý opak. Politika identity – ať už etnická, jazyková, sexuální nebo náboženská – představuje pokus symbolicky zakrýt obnaženou, odhalenou *svajskost*, což je možné jen na úkor kulturního brojení vůči *jinému*.

Konfrontovat Ricoeurův koncept narativní identity s kulturněvědným kladením otázek je velice podnětné. Ukazuje se při tom, že otázka po identitě zde leží na mnohem základnější, a chceme-li, také existenciálnější úrovni než v kulturních vědách. Filozofické hloubání nemůže kulturním vědám, které tak jako tak stojí metodicky na nejistých nohou, uškodit. Fenomenologie, která přinesla rozhodující příspěvky k tématu alterity, by mohla být alternativou k radikálnímu konstruktivismu a kulturalismu, které se pokoušejí udělat člověka tvůrcem libovolné identity, který, podporován novými médii, si sám analogicky ke kosmetickému postupu vytváří identitu a šije si ji na míru.

Ricoeur tímto vznáší námitku proti vědám o kultuře. Můžeme se ptát, zda jeho koncepce eticky autonomního individua, které se vykazuje charakterem a slibem, není kulturně specifická a neodpovídá typu moderního západního individua obojího pohlaví. Ale pokud je vyprávění univerzální, jak tvrdili Federic Jameson a Roland Barthes, pak můžeme přijmout, že protihra *svajskosti* a *samosti* je uchopitelná jako antropologická konstanta, která může unikat všem kulturním formacím a kterou si jedinečná lidská bytost nemůže vybrat. Je potom nasnadě určovat do narace eticky vsunutý model tendenčně jako univerzální.

Kultury by se pak mohly odlišovat tím, jestli se spojuje jejich ipseita a identita, a tím, do jaké míry je odhalení *Já* problémem. Moderní společnosti se, jak se lze domnívat, od předmoderních forem společnosti odlišují odhalením *Já*, která v sobě ukrývají jak šanci k emancipaci, tak nebezpečí propadu do strnulých identit. V žádném případě se nemohou vědy o kultuře vyhnout otázce po vztahu univerzality a partikularity – téma identity, ipseity a narace je pro to přesvědčivým dokladem.

Ve dvou bodech bych chtěl Ricoeura doplnit a opravit. Nejsem si jist, jestli jsou *charakter* a *slib* jedinými stálostmi, které potenciálně zaručují stálost v čase. Nebo spíše – zdá se být nejisté, zda jsou takové stálosti samy o sobě zcela relativní a křehké. V každém případě se zdají být spojeny jednou *conditio humana*, která je pro Locka ústřední a které se Ricoeur zpronevřuje – jsou stále se v nepřetržitém momentě obnovující vzpomínkou. Kdo ztratil schopnost vzpomínání, schopnost navěsit narativně svůj životní příběh na červenou nit, není ani schopen splnit slib (protože už ho zapomněl), ani se nemůže určovat jako charakter, který podléhá dialektice proměny a stálosti. Překvapivě proto, že lidské vzpomínání, které uchovává nejen myšlenky, ale i pocity (strach, pachu, vjemy), je samo strukturováno narativně, a nikoliv digitálně. Narace a vzpomínání jsou k sobě neodmyslitelně vztaženy.

To mě přivádí k mému druhému bodu. Ve své, jak se domnívám oprávněné kritice klasického strukturalismu a jeho tendence k zanedbávání temporálního, které se objevuje v průběhu fabule jako konfigurace a tvoření identity, potlačuje tato fenomenologie narativního jednu centrální časovou dimenzi narativního – akt vyprávění jako takového, kterému byla vždy vzhledem k teorii vyprávění věnována náležitá pozornost. Svým způsobem totiž můžeme tvrdit, že vypravěč, tato často neviditelná zprostředkující instance mezi postavami a čtenářem, je sám důležitou postavou, která od určitého momentu, to znamená zpětně, určuje začátek a konec červené nitě. Správně to navzdory tradičním teoriím kon-

statovala Mieke Balová; a sice, že tento vypravěč stále mluví jako já.<sup>23</sup> Reprezentuje, řečeno s Ricoeuem, ono prázdné ipse, kterého se nelze vzdát a které vypráví, aby se symbolicky obohatilo *samostí* a aby touto cestou vygenerovalo velice křehkou identitu. To je tím důležitější s ohledem na převážnou většinu ne-literárních narativů, každodenního vyprávění v médiích, před soudem, v medicíně a psychiatrii, na u hospodského stolu nebo v kavárně – což jsou skoro všechny ego-dokumenty, tzn. nereflektovaně egocentrické a etnocentrické narativy.

To, zda je postava vypravěče nebo vypravěčky manifestní, zda má svůj zcela zvláštní specifický hlas nebo mizí za hlasy jeho či jí vytvořených figur, zda generuje silné estetické a rétorické rozdíly, nemění nic na základní skutečnosti centrality figury vyprávějícího, která je vždy také vzpomínající. Hlas tohoto *Já* může mít od začátku určitou polohu, potom ho identifikujeme jako hlas muže nebo ženy, utlačovaného, hybrida, příslušníka profesního stavu atd. V tomto případě je toto *Já* od počátku povinováno primárnímu a sekundárnímu idem. Identifikuje se s *jiným*, které je větší než on nebo ona. Ale není nutné, aby toto ipse, které vypráví příběh své identity tím, že vypráví o identitě jiných, bylo samo symbolicky vyznačeno. Kdybych následoval marxistického teoretika literatury Terryho Eagletona, argumentoval bych tím, že k tomu dojde, když jsou k dispozici určité primární a sekundární *samosti*, které jsou zpochybňovány nebo potlačovány, když je v tomto choulostivém mezi-světě kultury a metapolitiky důležité, že je malíř černý Afričan, že je ta sporná milostná píseň bretaňská a poéma lesbická.<sup>24</sup> Pokud je lesbická lyrika, bretaňská milostná píseň, malířství černé Afriky samozřejmě, vstupují znovu do popředí velká témata, která provokují kulturní symbolizaci a kolem kterých, jak míní Clifford Geertz, krouží všechny kultury: láska, hlad, sexualita, nouze, strach, násilí, osamělost.<sup>25</sup>

Vraťme se nyní k princí, který je v tělesné schránce ševce. Má dvojí problém, za prvé je postaven před bolestivou otázku, co je – princ nebo švec. Za druhé se vidí být postaven před nemilý problém, že bude mít, jakkoliv se rozhodne, bude konflikt se svým okolím. Neboť jakákoliv identita potřebuje potvrzení ostatními. Může mu být v obou případech upřena, podle toho v jakém sociálním kontextu a kulturním prostředí se nachází. V prvním případě riskuje, že s ním bude jednáno jako s hochštaplerem a bude vyloučen jako blázen ve smyslu Foucaultova dispozitivu, nicméně v druhém případě, tedy v okruhu ševců, by mohl mít z důvodu své princovské schopnosti vyprávět potíže také.

Konflikty identity podobného druhu (příčemž kontrast identit nemusí mít tak extrémní sociální dimenzi jako mezi princem a švecem, která má nicméně dramatický potenciál) je dnes možné najít v oblasti pohlaví a rodu, stejně jako u fenoménu jako je transsexualita. Pracovní skupina na Institutu pro novou německou literaturu a média na univerzitě v Kielu analyzovala soubor filmů, které se tímto problémem zabývaly. Jedním z těchto filmů byl Soapdish<sup>26</sup> (*USA 1990/1991*) Michaela Hoffmanna

*Na konci Soapdish je k prostorovému vymezení přidáno dodatečné vyznačení – na off-off jevišti na Floridě vystoupí Montana pod svým dřívějším mužským jménem Milton. Tím se zdůrazňuje, že není uznávána jako žena, že její vystupování jakožto ženy je klam a podvod, to znamená, že člověk nemůže změnit pohlaví; je tím, čím byla. To je zřetelné na reakci producenta Davida – v celém filmu je na Montanu nadržený: dává se vědomím toho, jakou měla dříve identitu. Identita stejně jako přitažlivost je závislá na genitáliích, na těch původních, ty řídí náklonnost.<sup>27</sup>*

V září 1989 se známá rakouská autorka obrátila k veřejnosti s následujícími slovy:

Místo Jutta Schuttingová, jak jsem se jmenovala doposud, se od teď po vyřízení posledních formalit jmenuji Julian Schutting.

Také příběh diskontinuitní identity se dá formovat díky prázdné ipseitě do významotvorného vyprávění, do příběhu, ve kterém se *Já* retrospektivně identifikuje s mužskou *samostí* a interpretuje zlom ve smyslu dramatického obratu k vlastní identitě. Existuje jedno *Já*, které je s to vyprávět příběhy, jak se z muže stala žena a ze ženy muž. A naopak. Jistě, stará červená nit narativně vytvořené identity je přetržena, ale k dispozici je nová, na kterou se znovu dají navléknout uplynulé události života:

*Od dětství jsem věděl, že nejsem děvče. Jméno „Jutta“ mi bylo vždy cizí. Nikdy jsem si nemohl zvyknout na to, že nosím ženské křestní jméno, vždy mi to bylo divné.<sup>28</sup>*

Příběh, který vypráví Schutting je konvenční, naprosto srovnatelný s příběhem ševce, který hlásá svoji pravou princovskou identitu, nebo příběhem gnostika, který prohlašuje, že jeho opravdové Já patří do jiného světa, na který zapomněl a na který si na zavolání vzpomíná. Je to příběh opravdové identity; život, který je možno vyprávět takový, jako by vedl skrze bolestivé sebe-odcizení k pravdivé identitě. Potom má odhalení Já, které není pokryto žádnou identitou, pouze krátké trvání.

Schutting vypráví pod svým ženským křestním jménem příběh svého otce a pod mužským křestním jménem vypráví o smrti své matky. Je to mlčenlivý autor, který se, velice staromódně, stydí tento přerušovaný životní příběh přímo literárně ztvárnit, anebo, jak se říká v době *Ekonomie pozornosti*<sup>29</sup> – vybrakovat. Po lakonickém vyjádření *Salzburger Nachrichten*<sup>30</sup> a několika interview nenásledoval žádný román, který vypráví příběh Já, které změnilo pohlavní samost. Spousta důvodů mohla vést k tomu, proč Schutting kolem tohoto ústředního souboru témat udělal literární oblouk – strach z falešné slávy, stud, staromódní lpění na právu na vlastní intimní sféru. Možná se tímto literárním obloukem kolem vlastního životního příběhu dá říci více o specifickém pohledu na lásku a sexualitu než dramatickou autobiografií. K tomu se ještě přidává skutečnost, že Schutting svou vnější změnu pohlaví, která je ukotvena i ve jménu a která je dnes mnohem vzácnější než opačná přeměna zevnější mužské identity na ženskou identitu, nechce považovat za nesolidární se ženami.

Komplikovaná sexuální identita, která je zjevně opakem dnes zuřící hybridní romantiky, je bolestivá jak individuálně, tak sociálně a zanechává stopy, jako v případě já-vypravěče autobiografického prozaického textu, který je v posledních týdnech života své matky oslovován nemocničním personálem jako „paní Schuttingová“. Zde znovu vystupuje do popředí dialektika identity – k identitě vždy patří, že je sociálním okolím akceptována a potvrzena. Operativní změna pohlaví vytváří sice nedokonale vnější identitu vnitřního pocitu, volby jména a tělesných sexuálních znaků, ale stopy vlastního životního příběhu, platit 52 let za ženu, člověka vždy dostihnou. Operaci lze chápat také, ovšem ne výlučně, jako pokus o potvrzení identity. V pohádce musí žába dokázat své tvrzení, že je „vlastně“ princem, metamorfózou do příslušné postavy.

Existují další stopy, které zanechala porušená identita v Schuttingově díle. Gerhard Zeillinger přesvědčivě poukázal na jazykovou senzibilitu, jejíž hlubokou příčinu vidí ve zkušenosti nést jiné jméno. Zjednodušeně by se dalo říci, že to odpovídá žití v jazykově všemocném světě pod falešnými jmény, která s Já nemají zhora nic společného. Podle mého názoru existuje ještě jedna charakteristika, která vystihuje komplikovaný příběh Jutty – Juliana Schuttinga. V lyrice a próze nehrají láska a erotika žádnou významnou roli. Objevují se jako pohlavně nespécifické a sugerují, že je koneckonců jen jedna sexualita, která je sdílána mužem i ženou. Jednu velice příznačnou a zajímavou konstrukci hlasu a fokusu rozvíjí Schutting v dialogu *Rohübersetzung. Mondscheiniges über die Liebe*.<sup>31</sup> Nejde o dialog, ve kterém k sobě přistoupí muž a žena tváří v tvář a sblíží se, je to spíše jako když pán a paní středního věku právě našli „záznam“ toho, jací sami byli – tedy záznam svého vlastního „hrubého překladu“. Kdo mluví a kdo se dívá? Jednoznačně nezařaditelný hlas, popř. místo vyprávění, je znovu a znovu vyzdvihován proti polyfonii s trvalou změnou perspektivy, od které je zcela upuštěno. Hlavním stylistickým prostředkem této nejednoznačnosti je nepřímá řeč, která dává slovo jednomu i druhému. Radikální inverze je v pořádku slov a podtrhuje výraznou umělost a zamýšlenou provizornost „záznamu“.

A co by to bylo?

Moment – ano, něco o ananasce: zamilovala

*Ona se do něho [...]*

Když nakloněný seděl, aby rozkrájel ananasku

Cigaretu v ústech

Nakloněný nad ananaskou, přitom dortový nůž v ruce

Se jí zdál poprvé hezký, způsobil jí bolest,

Každý zářez



Do ní ho cítila během řezání do ní  
*Každý řez byl neztratitelným okamžikem bolesti.*<sup>32</sup>

Že je tato manýristická a do jisté míry archaická textura obrazu rozříznutého ananasu je metaforou a erotickým substitutem pohlavního aktu, je nabílední. Nepřímá řeč toto potvrzuje – muž, který loupe ananas je představován jako milenec a potvrzen ve své identitě. Pozorování scény se stává – tak jako utopický ideál – svorně sdílenou sexualitou, ve které je vnímána společně bolest a rozkoš. Obraz může být vnímán, prožíván, viděn a cítěn jak z mužské, tak z ženské perspektivy.

Co zde Julian Schutting programově představuje, není žádný výjimečný případ. Tento text se pokouší zviditelnit jednu z možností literatury – literaturu jako maškarádu identit. Literatura je za daných kulturních okolností fiktivním prostorem, ve kterém lze experimentovat s identitami, je to prostor, ve kterém autor – podoben bohu – panuje ve svém impériu, může se libovolně proměnit do postav a vyzývá čtenáře k následování. Komplexní sexuální identita jako ta Schuttingova se k tomu může svou senzitivitou přibližovat, ale principiálně je tato pohlaví překračující hra identit možná vždy. Jako současné příklady bych chtěl zmínit román Siri Hustvedtové a romány nizozemské vypravěčky Margriet de Moorové, které pracují s mužskými vypravěči. Tak má já-vypravěč v románu Hustvedtové, kunsthistorik, slavné jméno William Wechsler,<sup>33</sup> které odkazuje přímo na změnu rodové perspektivy, na skutečnost, že autorka načrtává zcela soukromý příběh dvou manželských párů z mužského pohledu.<sup>34</sup> Margriet de Moorová zase ve svém románu *Erst grau dann weiß dann blau*<sup>35</sup> několikrát mění vypravěče, dává slovo stejnou měrou všem zúčastněným: muži, ženě a oné tajemné postavě vypravěče, která zůstává neutrální a bezejmenná, která se nechce nechat poznat a která je nejupřednostňovanějším hlasem od doby moderního realismu 19. století.

Vypravěč, ať již implicitní nebo explicitní, v každém případě však odhalené *Já*, které je literárně vždy onou skutečnou, často utajovanou, hlavní postavou, žolíkem autora, který tím, že předvádí identitu a mění ji, čtenářům poskytuje něco jako kulturní návod k použití. Jsme, do jisté míry přijatelně, socializováni a habitualizováni literární vědou, naučení koncentrovat se na text a jeho intertextualitu, čemuž odpovídá pozice toho nejnepravděpodobnějšího čtenáře, filologicky a literárně-teoreticky vzdělaného. Z perspektivy věd o kultuře, které se ptají po místě a funkci filmů, médií a literatury, je tomu jinak. Zde se literatura zdá být laboratoří, symbolickým polem, v němž jsou zkoušeny, inscenovány a představovány nové narativní identity. Vědy o kultuře se proto musí primárně zabývat pravděpodobným – mužským nebo ženským – recipientem. Když autorky jako Hustvedtová nebo de Moorová popisují pohlavní akt z perspektivy muže a jeho hlasem, svědčí to, i když možná jinak než u Ingeborg Bachmannové, o přirozené zvědavosti a přání proniknout do druhé pohlavnosti, cítit ji zevnitř, symbolicky ji zpracovat a do jisté míry si ji i přivlastnit, tak jako to opačně dělali mužští autoři – Stendhal, Balzac, Fontaine, Tolstoj – v 19. století. Podmínkou vzniku takové maškarády je ona rozdvojená identita, ve které se odhalené ipse znovu a znovu zakrývá různými identitami, což odporuje také jedné velice rozšířené tezi ze sedmdesátých a osmdesátých let, podle které ženství (a také mužství) může být rozvíjeno pouze z vlastní rodové perspektivy. V každém případě to na centrálním a intimním poli znamená změnu, pro kterou je pojem kulturní obrat jen prázdným slovem.

Literatura, film a výtvarné umění jsou dnes oblastmi kultury, kde se zkouší překračování identit, ve kterém žena zaujímá mužský pohled, mužský hlas, muž zaujímá ženský pohled a může převzít i ženský hlas. Přeměna pohlaví se zde děje symbolicky, a tak tím neruší žádné ze sebe-orientací, které jsou směrodatné pro společenské, osobní a politické jednání, v tomto případě v oblasti jednání pohlavního. Abychom mohli změnu identity symbolicky formátovat, je zapotřebí určité formy vyprávění, která tento obrat a změnu učiní signifikantní, která mu přiřadí sekundární smysl. Sexuální identita není pravděpodobně libovolně modelovatelná, ale ještě důležitější je, že sexuální variance nesprovodí ze světa otázku kulturně vytvořené identity. To je také důvod, proč Terry Eagleton na konci své knihy hovoří o dimenzi kultury, o nutnosti společné kultury a skepticky komentuje jistý partikularismus jak v *cultural studies*, tak v dalších postmoderních paralelních kulturách. Tedy to, že pokud identita „neexistuje“ jako ipse a idem, nýbrž že je do určité míry kulturně „vytvářena“, neznamená, že by byla irelevantní. Právě naopak, je to kulturní příběh *kat'exochen*. Jsme subjekty barona Prášila a lidmi, kteří pracují s červenou nití a pra-

covat s ní musejí. To je součást naší reality. Konstrukce identity je neodmyslitelným předpokladem politického jednání. Nebo, jinak vyjádřeno, vyprávění, která se pohybují ve stálém napětí mezi ipse a idem, vytvářejí realitu:

*Když byla tato nit mimo něj, pocítil náhle velkou nejistotu a zmatek; v mžiku pochopil, co extrahoval a nit znovu rozpustil, aby znovu nabyl jistoty. V panice vylil trochu rozpouštějící se tekutiny do zkumavky, takže v ní zbylo maličko prášku z vlákna. Tento experiment popsal na počátku roku 1796, ponechal si zkumavku s práškem a vytvořil model červené nitě, kterou extrahoval.*

*Protože jím experiment velmi otřásl, svoje pokusy vzdal.  
Zemřel zchudlý v 68 letech na svém zámku v St. Fargeau.<sup>36</sup>*

Přeložila Simona Malá.

*Původní text se objevil v knize Wolfganga Müllera-Funka Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien: Springer 2008, s. 271–286.*

### Poznámky:

- 1 Tato kapitola je rozšířenou verzí následujícího textu: Wolfgang Müller-Funk, „Der gerissene faden. Narration-Identität – Ipseität“, in: Sigrid Nieberle, Elisabeth Strowick (ed.), *Narration und Geschlecht. Texte, Medien – Episteme*, Köln, Böhlau 2006, s.159–176.
- 2 <http://www.museumderunerhoertendinge.de> (stav: 10.9.2004) [Muzeum neslychaných věcí. – Pozn. překl.]
- 3 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, z francouzštiny přel. Ulrich Köppen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1971, s. 165. (*Pořádek věcí* pozn.překl.)
- 4 Dietrich von Engelhardt, „Naturwissenschaften und Gesellschaft im 19. Jahrhundert oder die Spannung von Freiheit und Verantwortung in der sicht der Naturforscher“, in: Gian Franco Frigo, Paola Giacomoni, Wolfgang Müller-Funk (ed.), *Pensare la natura. Dal Romanticismo all'ecologia*, Milano, Guerini 1998, s. 45–62
- 5 V originále *Selbst*. – Pozn. překl.
- 6 David Hume, *Ein Traktat über die menschliche Natur*, Hamburg, Meiner 1973, s. 326nn. Srov. Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, München, Fink 1996, s. 158nn.
- 7 John Locke, *Versuch über das menschliche Verstand*, 2 sv. Hamburg, Meiner 1981 a 1988 srov. diskuzi k příkladu in: Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, München, Fink 1996, s. 158nn.
- 8 V originále *Anderes*. – Pozn. překl.
- 9 V originále *Ich*. – Pozn. překl.
- 10 *Já jako Jiné*. – Pozn. překl.
- 11 V originále *Selbstheit*. – Pozn. překl.
- 12 V originále *Selbigkeit*. – Pozn. překl.
- 13 Elias Canetti, *Die geretete Zunge*, München, Hanser 1977, s. 9 [Elias Canetti, *Zachráněný jazyk*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Hynek 1995, s. 11. pozn. překl.]
- 14 Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, s. 147.
- 15 Tamtéž s. 148.
- 16 Tamtéž s. 154.
- 17 Tamtéž s. 185.
- 18 Tamtéž s. 185.
- 19 Tamtéž s. 182.
- 20 Srov. Tamtéž s. 192: techno-imaginární se přitom vztahuje na *samost*, literární fikce pak na *svojskost*.
- 21 *Osten cizího*. – Pozn. překl.
- 22 Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, s. 15–71.
- 23 Mieke Balová, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, TUP 1997.
- 24 Terry Eagleton, *Was ist Kultur? Eine Einführung*, München, Beck, 1999, s. 171.
- 25 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983, s. 43.
- 26 Německy jako *Lieblingsfeinde – eine Seifenoper (Nejoblíbenější nepřátelé – mýdlová opera)*. – Pozn. překl.
- 27 Hans Kraus a Britta Madeleine Woitschig, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere 1, 1999: Bilder von Transsexuellen! Ein Workshop*, ISSN 1615-7060
- 28 In *Salzburger Nachrichten* z 11. 9. 1989, cit. podle Gerhard Zeillinger, *Die Kindheit und der Kindheitstopos. Untersuchungen zur Biographie und Poetik des österreichischen Schriftstellers Julian (Jutta) Schutting*, dizertace, Wien 1992, s. 304

- 29 Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München, Hanser 1998.  
30 *Salcburské zprávy*. – Pozn. překl.  
31 *Hrubý překlad. Světломěsíční nad láskou* – Pozn. překl.  
32 Julian Schutting, *Rohübersetzung. Mondscheiniges über die Liebe. Ein Dialog*. Graz, Styria 1999, s. 8 f.  
33 Wechsler od wechseln – měnit. – Pozn. překl.  
34 Siri Hustvedt, *Was ich liebte*, Reinbek, Rowohlt 2003.  
35 Margriet de Moor, *Erst grau dann weiß dann blau*, München, Hanser 1996.  
36 Viz pozn. 2