

Skončeme tedy vyjádřením, že nám pojmy a obrazy z bramborové debaty umožňují vystopovat posun v kulturních postojích vůči prastarému pojetí, že naše těla mají svůj zdroj v půdě. Jak zastánci brambor, tak jejich odpůrci považovali toto pojetí za samozřejmé. Jeho zastánci předvídali nebývalou prosperitu založenou na nové úrodnosti půdy, vyvolané vědou. Bramboroví odpůrci však v tom viděli vše, co nahání strach z naší biologické nahodilosti. Strava pro ně představovala smrsknuté lidství, neuspořádané do společenského celku ani do ekonomického systému, nýbrž zapadnuté do bažinaté země. Debata ukazuje, do jaké míry se stalo autochtonní tělo místem nových, zřetelně moderních nadějí a strachů. Především bylo ušpiněno a odsunuto do Irsku, kde se o něm mohlo uvažovat jako o cizím, a přitom hrozivě blízkém. Antibramboroví autoři zároveň vytvářeli i zaháněli tuto noční múru *pouze* biologických těl, bezúčelných těl, které se jen rozmnožují a umírají. Ošklivý sen materialismu devatenáctého století patří jim; pronásledoval stejné myslitele, kteří z tělesného blaha činili *raison d'être* společenského a ekonomického uspořádání. Vyhnáním autochtonního těla se anglický materialismus chránil před tím, aby sám sebe dovedl ad absurdum.

Použijeme-li bramboru k rozpoznání problematického postavení těla v materialistickém myšlení devatenáctého století, můžeme doufat v to, že se nám podaří obecněji vyjádřit, proč se „materialismus“ stal problematickým pojmem. Nechceme tím samozřejmě říci, že účastníci naší bramborové debaty vyčerpali všechny možné směry, kterými se materialistická imaginace mohla vydat. Tvrdíme však, že projevují typicky materialistický sklon dovolávat se lidského těla jako základu všech svých vysvětlení, a ponechat je tudíž neprozkoumané jako historický fenomén či křížovatku různých zobrazení. V materialistické historii nemohou těla coby znázornění snést zevrubné zkoumání; nemohou v sobě nést ani příliš historie. Proto měli historikové bramborové debaty sklon opakovat slepá místa původních debatérů. Doufáme, že jsme slepotu těchto očí proměnili v základ nových vhledů.

(2000)

NOVÝ HISTORISMUS V PRAXI ¹⁾

Catherine Gallagherová
a Stephen Greenblatt

„ÚVOD“

Tato kniha pravděpodobně potřebuje úvod víc než kterákoli jiná: dva autoři, dvě kapitoly o anekdotách, dvě kapitoly o eucharistickém dogmatu v pozdním středověku a renesanci a další dvě o materialismu devatenáctého století. Anebo, vezmeme-li to trochu jinak, dvě kapitoly o anekdotách a čtyři o chlebu, bramborách a mrtvých. Základní souvislost toho všeho nemusí být na první pohled zřejmá.

Na počátku byla naše snaha objasnit, jak Nový historismus proměnil obor literární historie. Tato snaha vlastně představovala naše uznání, byť opožděné, že se ten obor opravdu změnil. Když jsme si před lety poprvé v každoročním soupisu volných míst, který vydává Asociace moderních jazyků, všimli, že nějaká katedra anglistiky hledá specialistu na Nový historismus, reagovali jsme nedůvěřivě. Jak se mohlo něco, co ve skutečnosti neexistuje, co je jen jakýmsi stručným náznakem směru k nové interpretační praxi, stát „oborem“? Kdy se to přihodilo a jak to, že jsme si toho nevšimli? Byl-li to skutečně obor, kdo mohl prohlášovat, že je v něm odborníkem, a v čem by tato odbornost

1) Catherine Gallagher a Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*, Chicago/London 2000. Kniha obsahuje tyto kapitoly: 1. „The Touch of the Real“ (Dotyk reálna), 2. „Counterhistory and the Anecdote“ (Kontrahistorie a anekdota), 3. „The Wound in the Wall“ (Rána ve zdi), 4. „The Potato in the Materialist Imagination“ (Brambora v materialistické imaginaci), 5. „The Mousetrap“ (Past na myši), 6. „The Novel and Other Discourses of Suspended Disbelief“ (Román a další diskursy potlačené nevíry).

spočívala? Jistě, ze všech lidí bychom právě my měli vědět něco o historii i o principech Nového historismu, ale věděli jsme o tom především to, že to vše (nebo možná my sami) se vyhýbá systematizaci. Nikdy jsme nesestavovali žádný soubor teoretických tezí ani jsme nezformulovali nějaký program; nevypracovali jsme si pro sebe (natož pro někoho jiného) žádnou sérii otázek, které by měly být při každém setkání s literárním dílem položeny, aby vznikla novohistoristická interpretace; nebyli bychom schopni nikomu v povýšeném nesouhlasu říci: „Vy nejste pravý novohistorista.“ Pojetí pravosti se nezdálo a stále se nezdá být namístě, protože Nový historismus není souvislou a logicky soudržnou školou, do které by se někdo mohl přihlásit nebo z níž by někdo mohl být vyloučen. Tento pojem byl použit pro pestrý soubor metodologických postupů, z nichž mnohé jen málo připomínají naše vlastní. Tato kniha se nepokusí zachytit tuto bohatou rozmanitost; budeme zde mluvit jen za sebe samé, pro které „Nový historismus“ zpočátku znamenal netrpělivost s americkou Novou kritikou, znepokojení nad zavedenými normami a postupy, směsici nesouhlasu a nepokojné zvědavosti.

Samozřejmě jsme neustále hovořili o svých metodologických principech. Horlivě jsme četli teoretická díla vycházející zejména z Paříže, Kostnice, Berlína, Frankfurtu, Budapešti, Tartu a Moskvy a pravidelně jsme se scházeli se skupinou přátel, abychom o nich diskutovali. Dnes si nejlépe vybavujeme vzrušené diskuse o Althusserovi a Lacanovi, avšak přes veškerý náš vášnivý zájem si pojmy jako „institucionální státní aparát“ nebo „*objet a*“ nenašly snadno cestu do našeho vlastního učení nebo psaní. Jednou z opakovaných výhrad proti Novému historismu je, že má nedostatečně rozvinutou teorii. Tato výhrada je nepochybně správná, a přesto zřejmě vůbec nepochopila, že celý náš pokus znovu promyslet praxi literárních a kulturních studií vznikl nejen z naší fascinace teorií, ale zároveň z nechuti k ní. Uvažovali jsme o prvních principech a respektovali jsme pevnější teoretické závazky dalších členů našeho diskusního kroužku, ale oba dva jsme byli a stále jsme hluboce skeptičtí ohledně názoru, že bychom měli formulovat

nějaký abstraktní systém a poté jej aplikovat na literární díla. Pochybujeme, že je možné vybudovat takový systém nezávisle na naší době a místě a na konkrétních předmětech, které nás zajímají, a dále pochybujeme, že jakákoli významná práce, kterou bychom případně mohli vykonat, by začínala právě takovým pokusem.

Skupinka přátel, která se scházela k diskusím o teorii, si začala navzájem číst svá díla a s přátelskou nemilosrdností zkoumala základní předpoklady každé studie, kterou jsme si troufli předložit ostatním. Ukázala se důležitost toho, že se účastníci těchto osvěživě upřímných diskusí nelišili jen ve svém teoretickém zázemí, ale rovněž pocházeli z různých oborů, neboť záhy vyšlo najevo, že postoj, sloužící jako pevný základ bádání v jednom oboru, byl v jiném oboru pohyblivým pískem. Nekladli jsme si samozřejmě žádný požadavek, abychom všichni našli nějaký společný základ; historický vývoj oborů takovou jednotu činil a stále ji činí ve své podstatě nepravděpodobnou. Museli jsme však vysvětlit své postoje kolegům, kteří nemuseli nutně sdílet naše předpoklady a kteří nepocitovali nutnost ze slušnosti přijmout přesvědčení, jež jsme nedokázali účinně obhájit.

Skupinka také časem pochopila, že v mezioborových studiích existuje tendence odvolávat se (pro podporu své vlastní pozice) na argumenty z jiných oborů, argumenty, které zkušení myslitelé z těchto jiných oborů ve skutečnosti zpochybňovali. Samolibě jsme se oblékali do šatů, které druzí odložili, dokud jsme se nerozhlédli po místnosti a nerozesmáli se. Představení nebylo jen groteskní: některé z intelektuálních šatů ze second-handu našim kolegům překvapivě slušely a my jsme zažili ten zvláštní pocit, který člověk může pocítit, když vidí, že se jeho vlastní odložený majetek prodal v dražbě se slušným ziskem. V několika případech, jako byla formální analýza vnitřní struktury literárních děl, jsme chtěli vzít zpět to, co jsme příliš ukvapeně zahodili. Pro nás pro oba to vyzdvihovalo obtížnost vybudovat překlenující teorii, která by předcházela individuálním případům nebo by na nich byla nezávislá a sjednocovala by historické a literární interpretace, dávala by vzniknout působivým novým interpretacím a přežila by zničující výpady,

útočící na ni zvnějšku. Záhy jsme získali značnou obratnost v tom, jak z teoretické oprátky vyklouznout.

Po několika letech pravidelného setkávání, kdy jsme uznali, že tyto neformální diskuse měly pro každého z nás velký transformativní význam a že do naší práce vnesly živou energii, začala skupinka uvažovat o tom, jak by rozšířila své působení, neboť jsme z předchozích zkušeností věděli, že onen charismatický moment, který nás poutal dohromady, byť byl v tomto případě nezvykle silný a dlouhotrvající, nemůže vydržet věčně. Potřebovali jsme strukturu, která by nám přinesla další výzvy, a tudíž i *raison d'être*. Usnuli jsme se na tom, že založíme časopis,²⁾ v němž bychom působili jako redakční rada, a tak bychom mohli pokračovat v diskusích a zároveň je rozšířit; potrebovali jsme však nalézt koncepci a název. Po rozsáhlé debatě jsme ústřední problém, který se nás všech — literárního kritika i historika umění; historika i politologa; lacanovce, foucaultovce, freudovce i neopragmatika; zpochybňovatele i skalní zastánce formalismu — týkal, našli v zobrazení/znázornění (*representation*). Bylo potom lákavé nazvat zamýšlený časopis „Representation“, avšak rozpačitost, kterou někteří z nás pociťovali ohledně teoretické abstrakce, a náš skepticizmus vůči vybudování jednotné teorie nás vedl k tomu, abychom zvolili plurál. Byli jsme přesvědčeni, že pokud chceme dělat jakékoli pokroky v pochopení kontroverzní povahy zobrazení, uděláme to pouze v těsném, detailním setkání s mnohostí historicky zakotvených aktů kultury: konkrétních případů, představ a textů, které projevíly jistou odolnost vůči interpretaci.

Asi rok poté, co začal vycházet časopis *Representations*, rozhodla se naše skupinka, že by bylo dobré mít nějaké redakční prohlášení, tak jako je mají mnohé časopisy, vysvětlující naši teoretickou pozici, ale opět jsme zjistili, že se ne-

2) První redakční radě předsedala Svetlana Alpersová a Stephen Greenblatt; jejími členy byli Paul Alpers, R. Howard Bloch, Frances Fergusonová, Joel Fineman, Catherine Gallagherová, Denis Hollier, Lynn Huntová, Steven Knapp, Thomas Laqueur, Walter Michaels, Michael Rogin a Randolph Starn. Dva členové předchozího diskusního kroužku, Leo Bersani a D. A. Miller, se v prvních letech časopisu nechtěli do redakční rady zapojit.

dokážeme shodnout na žádném jednotném uspokojivém vyjádření. Když přišel literární vědec s něčím, co vypadalo přijatelně, ostře s tím nesouhlasili historikové a hned nato bylo zpochybněno to, co řekli historikové; spory navíc vedly napříč vědními obory. Všude se objevovaly dělicí čáry, a přesto jsme byli přesvědčeni, že se potýkáme s určitým sdíleným souborem problémů a že je důležité pokračovat v bádání. Pokračovat v bádání, ale nikoli budovat systém: přinejmenším někteří z nás si začali pochvalovat metodologický eklekticismus našeho intelektuálního klimatu jako něco, co je blahodárné samo o sobě. Varovný příklad nám poskytly pokusy systematizovat dekonstrukci, protože nám připadaly jako zrada její pyrrhonické energie (jako kdyby se někdo počátkem sedmnáctého století pokoušel přepsat Montaignea tak, aby zněl jako Tomáš Akvinský). Každý z nás, jak se ukázalo, si stále zachovával nesdílená přesvědčení, která jsme nedokázali obětovat ve prospěch redakčního prohlášení. Někteří z nás se obzvláště chtěli držet svých estetických potěšení; své touhy po neutřelém kritickém myšlení; svého zájmu o nahodilost, spontánnost, improvizaci; svého nutkání zachytit nějakou okrajovou skutečnost a sledovat její šíření; svého smyslu pro vzniky a zániky, kterým jsou dějiny strhávány. Redakční prohlášení zůstalo nenapsáno.

Celé by mohlo v jistém smyslu vést zpět k výbušné směsi nacionalismu, antropologie, poezie, teologie a hermeneutiky, která svůj původní výraz našla u Giambattista Vica a znovu byla zformulována německým historismem na konci osmnáctého a počátku devatenáctého století. Při úvahách o bujně rozmanitosti prostředí, v nichž se vyvinuly lidské společnosti, postuloval Johann Gottfried von Herder to, co nazval principem diversifikace, který zajišťuje nejširší možnou různost přízpůsobení se přírodnímu světu: „Záměrem praktického rozumu člověka bylo rozkvést a přinést plody ve vši jeho rozmanitosti: proto byla ustavena takto rozmanitá Země pro tak rozmanité druhy.“³⁾ Postřeh, na první pohled dosti skromný, znamená ovšem radikální

3) Johann Gottfried von Herder: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (Úvahy o filosofii dějin lidstva), ed. Frank. E. Manuel, Chicago 1968, s. 58.

odklon od staletých spekulací o optimálních klimatických podmínkách pro to, aby se objevila optimální společnost (tyto spekulace měly vyslovenou tendenci lokalizovat tyto podmínky do úzkého okruhu, obvykle do nevelkého prostoru města, kde autor zrovna seděl).⁴⁾ To má rovněž za následek, že byl opuštěn projekt zmapování *translatio imperii*, přesun civilizace směrem na západ z Athén do Říma a dále, rekneme, do Londýna.

Již neexistuje jednotný příběh, nejvyšší model lidské dokonalosti, který by bylo možno lokalizovat do určitého místa. Každá individuální kultura, bez ohledu na to, jak je složitá a rozvinutá, může vyjádřit a prožít jen úzký okruh všech možností, které jsou dostupné lidskému druhu jako celku, druhu, který je ze své podstaty — tedy oddělený od kteréhokoli konkrétního historického projevu své existence — bez vlastností. „Téměř bez vrozených instinktů“, jsou lidé překvapivě proměnliví; naše identita je tvořena „pouze prostřednictvím celoživotní výchovy k lidskosti, což je důvodem, proč je náš druh zdokonalitelný a zároveň pokazitelný“.⁵⁾ V některých případech se společnost sice přizpůsobuje svému okolí způsobem, který nás děsí, avšak Herder se vyhýbá osvícenskému projektu, který hledal univerzální normu pro uskutečnění lidského potenciálu. Pro Herdera osvícení nepochybně existuje, právě tak, jako existuje krása — v základě jeho vize je víra, že dějiny jsou ze své podstaty pokrokové a že „větší rozšíření pravdivých vědomostí mezi lidmi bohudík oslabilo jejich nelidské, šílené ničitele“⁶⁾. Osvícení však nemůže být pevně spjato s nějakým konkrétním mís-

4) Herderův historismus se vzdává pokusu najít optimální klima pro civilizaci, ale rozhodně se nevyhýbá silnému environmentalismu, který je příznačný pro společenské teoretiky, předpokládající, že organická struktura společnosti je úzce spjatá s adaptací na konkrétní místo. Proto tvrdí, že teplejší oblasti Východu podněcují brzkou a nesmírně silnou sexuální touhu, která vede k brzkým manželstvím, a tudíž k podmanění žen, což následně vede k prostopášnosti a dále k pokřivené plodnosti, která vytváří nepoměrné množství dětí ženského pohlaví, a tudíž polygamii, a tak dále. Johann Gottfried von Herder: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, cit. dílo, s. 62n.

5) Tentýž: *Against Pure Reason: Writings on Religion, Language, and History* (Proti čistému rozumu. Spisy o náboženství, jazyce a dějinách), Minneapolis 1993, s. 50.

6) Tentýž: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, cit. dílo, s. 91.

tem nebo dobou: „Řetězec kultury a osvícenství (*Kette der Kultur und Aufklärung*) vede až do konců země.“⁷⁾

Herder ve fenoménu nesmírné lidské rozmanitosti nespatřuje ani nesrozumitelnost babylónské věže, ani rodící se základ vražedného střetu, ale spíše princip naděje:

Člověk se ze své přirozenosti nebude ve svém snažení střetávat s člověkem, neboť jeho povaha, vnímání i sklony jsou nesmírně rozrůzněné a, dá-li se to tak říci, individualizované. To, co je jednomu člověku lhostejné, je pro jiného předmětem touhy: a proto má každý v sobě svůj svět radosti, každý svůj vlastní vytvořený svět.⁸⁾

Cílem by tedy nikdy nemělo být umenšit lidskou rozmanitost do jedné vítězné podoby ani hodnotit kultury země, jako by všechny soutěžily o tutéž cenu. Na otázku, kterou si kladla Berlínská akademie — „Který byl nejšťastnější národ v dějinách?“ —, Herder odpovídá, že veškeré takové srovnávání má katastrofální následky:

Šťěstí nezávisí na vavřínovém věnci, na pohledu na pozhnané stádo či na nákladní loď, ani na ukořistěném válečném praporu, nýbrž na duši, která je potřebovala, usilovala o ně, dosáhla ho a nechtěla dosáhnout ničeho jiného. Každý národ má svůj střed štěstí v sobě samém [...].⁹⁾

Úkol porozumět potom nezávisí na osvojení nějakého abstraktního souboru principů a tím méně na použití nějakého teoretického modelu, ale spíše na setkání s jedinečností, konkrétností a individualitou.

Mnohé z toho mocným způsobem souzní s impulsy a postřehy, které ležely v pozadí časopisu *Representations*: okouzlení konkrétním, zvidavost sahající do různých směrů, odmítnutí univerzálních estetických norem a neochota k formulování zastřešujícího teoretického programu. Herder navíc našel způsob, jak ospravedlnit a propojit obě naše posedlosti — historii a umění:

V básnické škále rozmanitých způsobů myšlení, rozmanitých usilování a rozmanitých tužeb rozpoznáváme jednotlivá období

7) Tentýž: *Against Pure Reason*, cit. dílo, s. 51.

8) Tentýž: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, cit. dílo, s. 59.

9) Tentýž: *Against Pure Reason*, cit. dílo, s. 43.

a národy daleko důvěrněji, než kdybychom použili zavádějící a žalostnou metodu zkoumání jejich politických a vojenských dějin. Z tohoto posledně jmenovaného druhu dějin se zřídka-kdy o národu dozvíme něco více než to, jak byl ovládán a vyhlazen. Z jeho básnictví se dozvíme o jeho způsobu myšlení, o jeho touhách a potřebách, o tom, jak se radoval, i o způsobech, jak se řídil buď svými zásadami, nebo svými sklony.¹⁰⁾

Poezie v tomto výkladu není cestou k transhistorické pravdě, ať už psychoanalytické, dekonstruktivistické či čistě formální, nýbrž klíčem ke konkrétním, dějinně zakotveným společenským a psychologickým útvarům. První otázky, na které bychom se měli ptát u umění, jako je například drama, jsou podle Herdera: „Kdy? Kde? Za jakých okolností? Z jakých pramenů mohl národ toto vytvořit?“¹¹⁾ Nejhlubší prameny umění nespočívají v dovednosti individuálního tvůrce, ale ve vnitřních zdrojích národa žijícího na konkrétním místě v konkrétním čase: „Národ si pokud možno,“ píše Herder s odmítavým pohledem na francouzský neoklasicismus, „vymýšlí své drama na základě svých vlastních dějin, ducha doby, zvyků, přesvědčení, jazyka, národních předsudků, tradic a sklonů.“¹²⁾ Tento přístup se dobře shoduje nejen s našimi antropologickými a kulturními zájmy, ale také s naším poněkud konzervativním zájmem o periodizaci (neboť každý z nás byl školen tak, aby se stal odborníkem v dané oblasti a aby bral vážně její geografické a časové hranice). Ještě důležitější je Herderova jasnozřivá vize vzájemné zakotvenosti umění a dějin, která leží v základě naší fascinace tím, že je možné nakládat se všemi psanými a zrakovými stopami dané kultury jako se vzájemně srozumitelnou sítí znaků.

Potíž této vize, stejně jako potíž podobných pozorování Schillerových, Schlegelových a Schleiermacherových, spočívá v tom, že jsme se tolik přeli o každý z jejich klíčových pojmů, stejně jako jsme se přeli o naše vlastní pokusy zformulovat to, co bylo zhruba stejným vhledem. Co je podstatou pojmu *Volk*, kterého se dovolává Herder, či co je

10) Tamtéž, s. 143.

11) Tamtéž, s. 151.

12) Tamtéž.

„duch doby“? V jakém smyslu může jakékoli období skutečně skončit — kdo stanovuje hranice a jak jsou tyto hranice strženy? Copak nemáme zdrcující důkazy, z naší doby i z každého období, kterým se zabýváme, že dochází k podivnému vrstvení kulturních hledisek a k míšení národů, takže nikdy nic není zcela úplně ani jednotné?

Jaké jsou důsledky toho, že budeme zacházet se všemi stopami doby jako s jediným kulturním útvarem, dokonce i kdyby šlo o dobu, jejíž hranice mohly být úspěšně vymezeny? Do jaké míry mohou být dýmějový mor, dětská úmrt-nost nebo pohlavní choroba považovány za kulturní? A jaké je, ať už pro Herdera nebo pro nás, postavení individuálních tvůrců?

V době mezi Herderem a námi odpovídali kulturní historikové na tyto otázky různým způsobem a úplně nedávno byly starší problémy jako rozlišení mezi přírodou a kulturou či postavení jednotlivce prohlášeny za překonané tím, že chápeme kultury jako texty. Toto chápání má rovněž úctyhodnou historii, avšak lingvistický obrat ve společenských a humanitních disciplínách jeho přitažlivost ještě zvýšil. Co se však stává znovu zajímavým například na rozlišení mezi přírodou a kulturou, je sám fakt, že toto rozlišení nemůže být stanoveno pevně a navždy, poněvadž hranice mezi těmito pojmy a význam těchto hranic jsou v různých kontextech příliš proměnlivé. Stejně jako ostatní důležitá rozlišení, měl by být i rozdíl mezi přírodou a kulturou chápán, po způsobu strukturní lingvistiky, jako klíčová binární opozice naplněná informacemi k dešifrování různých společenských kódů, se kterými se člověk setkává při studiu historie. Ne že by tento nový textualismus vyřešil všechny naše problémy. Mají být texty kultury, které si představujeme, koherentní? Má smysl chápat zrakové stopy jako stopy textové? Co se stane s takovými jevy jako společenské rituály nebo struktury citění, když dojde k jejich textualizaci? Zjistili jsme, že čím silněji jsme tlačili na pojmy případného programového prohlášení pro náš časopis, tím dál jsme se dostávali od skutečné práce, která nás původně sblížovala.

Pojetí, že určitá kultura (a zejména kultura prostorově nebo časově vzdálená) může být chápána jako text, je silně

lákavé z několika důvodů. Toto pojetí, které jsme přebrali spíše od Geertze a strukturalismu než od historismu, v sobě nese stěžejní hermeneutický předpoklad, že je možné odkrýt významy, které ti, kdo za sebou zanechali stopy, sami nemohli vyjádřit. Vysvětlení a parafráze nepostačují; hledáme něco navíc, něco, co autoři, jimiž se zabýváme, sami nemohli uchopit, neboť neměli dostatečný odstup od sebe ani od své doby.

Znamená to, že jsme sami sebe ustanovili, řečeno slovy jednoho odpůrce, „školou zášti“? Vůbec ne: máme dokonce spíše sklon k uctívání. Nicméně každý pokus o interpretaci, na rozdíl od klanění, v sobě nese jistý nevyhnutelný nádech agrese, jakkoli se vyznačuje obdivem a vctíváním. Tam, kde tradiční *close reading* (pečlivé čtení) mělo tendenci uplatňovat zvýšený smysl pro oslavný obdiv, spojený s oslavou génia, jsou novohistoristické interpretace častěji skeptické, obezřetné, demystifikující, kritické, a dokonce nepřátelské. Tato hermeneutická agrese se zpočátku pro mnohé z nás upevnila díky kritice ideologie, která hrála ústřední roli v marxistických teoriích, jež jsme dobře znali, ale protože nám od počátku nevyhovovaly takové klíčové pojmy jako základna a nadstavba nebo třídní vědomí, uvědomili jsme si, jak o tom budeme podrobněji pojednávat v této knize, že musíme postupně přejít od kritiky ideologie k analýze diskursu. A navíc, bez ohledu na to, jak důkladný náš skepticismus byl, jsme se nikdy nevzdali ani jsme se neotočili zády k hlubokému potěšení, které nás původně vedlo ke studiu literatury a umění. Nikdy jsme neměli v plánu umenšovat nebo znevažovat sílu uměleckých zobrazení, dokonce ani těch, které měly velmi problematické následky, ale nikdy jsme nevěřili tomu, že když tuto sílu uznáme, musíme zároveň buď opomíjet kulturní síť, z níž zobrazení vyrůstá, nebo nekriticky schvalovat představy, které daná zobrazení vyjadřují.

Pojetí kultury jakožto textu je ještě něčím velmi přitažlivé: nesmírně rozšiřuje rozsah předmětů, které je možno číst a interpretovat. Velká umělecká díla si uchovávají svou ústřední důležitost, ale nyní narážejí do spousty dalších textů a obrazů. Některé z těchto alternativních před-

mětů jsou literární díla považovaná za příliš bezvýznamná, než aby si zasloužila podporu a zájem, takže jsou opomíjena nebo zcela vytlačena z kánonu. Jiné jsou texty, které byly považovány za zcela neliterární, tedy za takové, které postrádají estetický lesk, reflektované používání rétorických figur, aureolu odstupu od každodenního světa či zřetelné vyznačení fikčnosti, které jednotlivě i dohromady charakterizují beletrii. Ve studiu kultury došlo v podstatě ke společenské vzpouře, takže postavy doposud držené mimo okruh zájmu — pološilení náboženští vizionáři, pologramotní političtí agitátoři, prostí rolníci v ocvočkovaných botách, dandyové, jejichž psaní bylo odhozeno coby jepičí, imperiální byrokrati, osvobození otroci, autorky románů, odmítané coby nestoudné škrabalky, vzdělané ženy, jimž byl zapovězen přístup k studijním materiálům, pomlouvачi, provinční politici, šarlatáni a zapomenutí akademici — si nyní vynutily vstup dovnitř, nebo spíše je naše generace vědců dovnitř pozvala.

Drastické rozšíření oboru, které plyne z toho, že jsou celé kultury pojímány jako texty, míří několika směry:

- S texty, doposud zostouzenými nebo opomíjenými, se může nakládat jako s významnými díly, které si dělají nárok na místo v již tak nabitém studijním plánu nebo které umenšují hodnotu uznávaných děl na pomyslné literární burze. Akcie kupříkladu Sira Johna Daviese klesají s tím, jak se kapitál přesouvá k Aemilii Lanyerové a Lady Mary Wrothové; John Denham uvolňuje cestu Lucy Hutchinsonové a Gerardu Winstanleymu; Wordsworth, Coleridge a Keats se v antologiích a při zadávání referátů potkávají s nedávno přehodnocenou Annou Letitií Barbauldovou, Charlottou Smithovou a Mary Robinsonovou.
- Nově uznání autoři jsou zajímaví sami o sobě, ale také nevyhnutelně mění výklad těch autorů, kteří byli dlouho považováni za kanonické. Ukazuje se, že díla, která se zdála být naprosto osamocenými monumenty, jsou ve složitějších vzájemných vztazích s dalšími texty „druhořadých“ autorů. Nový historismus nám pomáhá formulovat otázky o původnosti v umění i o tom, co se dá opravdu vysvětlit pomocí pojmů jako „génies“, nebo o rozdílu mezi „prvořadým“ a „druhořadým“. Postup, jímž některá díla získala klasické postavení, může být přehodnocen.

• V analýze širšího kulturního pole se kanonická díla dostávají do vztahů nejen s díly posuzovanými jako druhořadá, ale také s texty, které nejsou literární podle žádného měřítka. Toto spojení může vyvolat téměř surrealistický úžas nad odhalením neočekávané estetické dimenze předmětů, které si na estetickou hodnotu nedělají nárok. Může naznačit skryté souvislosti mezi texty vysoké kultury, zjevně vydělenými z každého přímého setkávání se svým bezprostředním okolím, a texty velmi úzce spjatými se svým světem, jako jsou například dokumenty o společenské moci nebo politické subverzi. Může oslabit nadřazenost klasických uměleckých děl ve vztahu k jiným protichůdným nebo okolním textovým stopám z minulosti. Nebo naopak: může upozornit na postup, pomocí něhož taková díla získávají jednak svou nadřazenost, jednak jakousi částečnou nezávislost.

Zřejmě nebude náhoda, že tento širší pohled na pole kulturní interpretace, o níž se diskutuje již déle než jedno století, převládl ve Spojených státech koncem šedesátých a v průběhu sedmdesátých let dvacátého století. V počátečním období reflektoval nedávné začlenění skupin, které byly doposud na mnoha univerzitách přehlíženy, napolo skryty, nebo dokonce naprosto vyloučeny z profesionálního bádání o literatuře: židé, Afroameričané, Hispánci, Asioameričané a — což bylo nejvýznamnější z hlediska kritického kvasu — ženy. Ženská studia spolu s feminismem, který podnítil jejich vznik, představovala důležitý, byť jen málo uznávaný model pro Nový historismus v tom, že jeho stoupence inspirovala k tomu, aby objevovali nové předměty ke studiu, vnášeli tyto předměty do světla kritické pozornosti a trvali na jejich opodstatněném zařazení do studijního programu. Ženská studia představovala rovněž podnět k výslovné politizaci akademického diskursu, který se často snažil vyhnout stranické nebo polemické angažovanosti nebo ji utajit, a narušovala známé estetické hierarchie, které byly vědomě či nevědomě ovlivňovány, aby omezovaly kulturní významnost žen.

Toto narušování hierarchií se nezdá být ničím revolučním — nechceme si plést změnu ve studijním plánu s pádem státního zřízení — ale zdá se být něčím demokratizujícím, neboť vidí tvořivost i jinde než ve velkolepých výkonech

skupiny školených odborníků. Z kulturně konzervativního hlediska tu ovšem existuje riziko, že ztratíme ze zřetele to, co je na vysokém umění jedinečně cenné: Nový historismus z tohoto hlediska napomáhá oslabování estetického objektu. Domníváme se, že na tomto obvinění něco je, alespoň vzhledem ke krajním názorům, které o jedinečnosti literatury běžně vyslovují jistí literární vědci. Umělecká díla se v těch vášnivějších chvílích oslavování téměř zcela odpoutávají od sémantické nutnosti a namísto toho nabývají velké důležitosti coby znamení či ztělesnění svobody lidské představitivosti. Zbytek lidského života může jen toužebně hledět na stav uměleckého předmětu, který je projevem neodcizené práce a dokonalým vyjádřením a uskutečněním lidského potenciálu. Umělecké dílo, ideálně uzavřené do sebe, je osvobozeno nejen od nezbytností okolního světa (nezbytností, které zázračně přeměňuje ve hru), ale také od záměru tvůrce. Nejbližší analogií je snad katolická eucharistie: zázrak transsubstanciace nezávisí konec konců na záměru kněze; není dokonce ani důsledkem instituce, která mši celebruje. Naopak, tato instituce se sama chápe jako důsledek zázraku eucharistie.

Když literární text přestává být svatým, do sebe uzavřeným a sebeospravedlňujícím zázrakem, když kvůli skeptickému postoji, který k němu zaujímáme, začíná ztrácet něco ze specifické síly, jež se mu připisuje, pak se jeho hranice postupně zdají být stále méně jisté a text ztrácí výhradní práva na zážitek úžasu. V domě představitivosti je mnoho příbytků a umění (jako vydělená kategorie je relativně pozdním vynálezem) je jen jedním z nich. Avšak novohistoristický projekt nespočívá v „degradaci“ umění nebo v diskreditaci estetického zážitku; spíše se zaměřuje na nalézání tvořivé síly, která utváří literární díla *vně* úzkých hranic, do nichž byla dosud umísťována, stejně jako *uvnitř* těchto hranic. Z hlediska radikální levice je tady další riziko, a sice plošná estetizace kultury; ve formativních letech Nového historismu byla proti nám často citována polemická slova Waltera Benjamina, jako kdyby odhalovala teoretický zločin, který jsme spáchali. Fašismus, píše Benjamin na konci svého významného eseje „Umělecké dílo ve

věku své technické reprodukovatelnosti“, považuje válku za dovršení principu umění pro umění: lidstvu je dovoleno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci. „Tak vypadá estetizování politiky, jak je provádí fašismus,“ píše Benjamin skepticky v závěru své stati; „komunismus odpovídá politizováním umění“. ¹³⁾ Když je tato formulace vytržena z kontextu a brána jako nařizující dogma (a jako shrnující soud), zdá se nám být založená na omylu a absurdně zjednodušující, neboť naši snahou není estetizovat celou kulturu, nýbrž nalézat tvořivé energie, které jsou v ní těsně smíšený. Toto je jen stěží schvalováním každé ostudně utlačovatelské struktury a každého násilného činu minulosti jako něčeho esteticky uspokojivého. Spíše je to představa, že spisovatelé, které máme rádi, se nevynořili z ničeho a že jejich díla musejí vycházet z celého jejich života a ze světa, v němž žili, a že tento život a svět nepochybně za sebou zanechaly i jiné stopy.

Existují ovšem specializované dovednosti v psaní, stejně jako v ostatních druzích umění, avšak tyto jazykové dovednosti, které jsou hodné obdivu, nejsou nezávislé na mnohem širší výrazové síle jazyka, právě tak jako není dovednost kreslení nezávislá na tom, co Michael Baxandall (ve své knize *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* [Malířství a zkušenost v Itálii patnáctého století]) nazývá „dobové oko“ (*the period eye*). Intenzivně se zajímáme o sledování společenských energií, které v kultuře obíhají, plynou tam a zpět mezi okraji a středem, přecházejí z oblastí označovaných jako umění do oblastí k umění lhostejných či nepřátelských, tlačí zdola nahoru, aby proměnily povznesené sféry, a shora dolů, aby osídlily nejnižší místa.

Zde nacházíme další méně viditelný rys toho, že se s kulturami zachází jako s texty, a opět jej můžeme sledovat k německému romantismu: vítězství expresivního a tvořivého pojetí jazyka a zároveň s tím i okouzlení škálou rozmanitých výrazů, jimiž se kultura sama projevuje. Tato škála je z abstraktního hlediska téměř neomezená, ale v každém

13) Walter Benjamin: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: Růžena Grebeníčková (ed.): *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 40.

daném případě má nějaký tvar, složitou individualitu, pomocí níž začínáme rozpoznávat národy, které žijí společně v konkrétním čase na konkrétním místě. Oddělit zdi estetického ocenění jen úzkou část výrazového rozpětí kultury znamená umenšit její jedinečnost a omezit naše pochopení dokonce i té úzké části, neboť její význam lze plně uchopit pouze ve vztahu k ostatním výrazovým možnostem, s kterými na sebe vzájemně působí a od nichž sama sebe odlišuje. I kdyby se tedy někdo zajímal výhradně o vysoké umění, musel by rozhodit interpretační síť doširoka, aby se otevřela okna kultury jako celku. Toto je přinejmenším nepřímým jeden z Herderových vhledů do vztahu estetické formy k životnímu světu národa, z něhož tato forma vychází. Stejně jako u estetizování kultury se i zde může objevit mnoho námitek, neboť by takovéto názory mohly být (a byly) základem pro mimořádně odpudivý *völkisch* nacionalismus, ale vedly také k zájmu o osobitost kultur, k úctě vůči různým výrazovým řešením věčných problémů a k obrovskému rozšíření estetického zájmu.

Jinými slovy snažíme se prohloubit svůj smysl pro neviditelnou soudržnost i pro poloviditelné rozpory v konkrétních kulturách tím, že rozšíříme svůj pohled na jejich významné artefakty. Tato ctižádost upřesnit zvláštní záhadu konkrétních dob a míst odlišuje naše analýzy od současného pantextualismu dekonstruktivistů, kteří mají svou vlastní verzi tvrzení, že kultura je text. Jejich kulturní textualismus, který klade důraz na uklouznutí, aporie a komunikační selhání v jádru označujících systémů, jazykových i jiných, nemá žádné předchůdce v historismu. Psaný jazyk je pro ně paradigmatickou formou, v níž se vyjevují problémy vytváření významu, a kulturu je možné nazvat „textovou“ proto, že její smysluplné znaky jsou ze své podstaty víceznačné, paradoxní a nerozhodnutelné. Dekonstruktivistické literární analýzy tedy pořád objevují, že textualita sama je zdrojem a strukturou všech záhadností. Ačkoli dekonstruktivisté trvají na tom, že neexistuje nic vně textu, žádné místo přímého a průhledného významu, které unikne zrádnosti znakového systému, mají nicméně sklon brát své příklady z literárního kánonu. Zatímco my

často zkoumáme jiné druhy textů, oni prohlašují, že textuality, která působí všude a během celých dějin, se jedinečně odhaluje v literárním jazyce. Kromě toho, že dekonstruktivismus přeskakuje ty roviny analýzy, které nás zajímají nejvíce — kulturně a historicky specifické —, tedy také znovu vztýčuje hierarchická privilegia literatury.

Dekonstruktivisté mají jasné metodologické pokyny, aby setrvali u literatury navzdory svému údajnému pantextualismu, my však žádný srovnatelný ochranný předpis nemáme. Protože jsme impulsivně vyběhli za plot kanonické zahrady, stojíme nyní tváří v tvář mimořádným výzvám a komplikovaným otázkám:

- V obrovském množství textových stop, s nimiž se v kultuře setkáváme, se problematizuje rozpoznání jednotek vhodných k analýze. Je-li každá stopa kultury součástí rozsáhlého textu, jak je možné rozpoznat hranice těchto jednotek? Co je vhodným měřítkem? Soudíme, že na tyto otázky neexistují žádné abstraktní, čistě teoretické odpovědi. Do značné míry jsou jednotky dány samotným archivem — to znamená, že téměř vždy přijímáme díla, jejichž hranice již byly určeny technologií a žánrovými předpoklady původních tvůrců a čtenářů. Avšak Nový historismus se pokouší tyto předpoklady zpochybnit a zacházet s nimi tak, jako by šlo o součást dějin, které je nutno interpretovat.
- Podobně se ptáme, jak můžeme v obrovském množství textových stop v kultuře rozpoznat, které z nich jsou důležité, ať už pro nás, nebo pro ně, které z nich stojí za to nejvíc sledovat. Opět se jeví jako nemožné poskytnout teoretickou odpověď, tj. takovou odpověď, která by se spolehlivě osvědčila ještě předtím, než se vrhneme vpřed, abychom viděli její výsledky. Pustili jsme se do toho, co Ezra Pound v jednom svém raném eseji nazývá „metodou svítícího detailu“, s pomocí této metody se snažíme oddělit významný nebo „interpretační detail“ od množství stop, které přežily v archivu; ale jen v konkrétní praxi výuky a psaní si můžeme být jisti, že onen detail skutečně svítící je, že mu je vlastní to, co William Carlos Williams označuje jako „podivný fosfor života“.¹⁴⁾

14) Ezra Pound: „I Gather the Limbs of Osiris“ (Sbírám údy Osirise), *New Age* (1911–1912); za tento odkaz vděčíme Andrewu Lawsonovi. William Carlos Williams: *In the American Grain* (V americkém znu), New York 1956, s. v.

• Pokud je celá kultura považována za text, potom je vše přinejmenším potenciálně ve hře jak na úrovni znázornění, tak na úrovni události. Dokonce je stále složitější zachovat jasnost, jednoznačnou hranici mezi tím, co je znázornění a co je událost. Konec konců, vytyčení a zachovávání této hranice je samo o sobě událostí.

• V širší perspektivě textu kultury už různá znázornění ztrácejí ustálený symbolický odstup od hmoty a především od lidského těla. Způsoby, jak lze chápat fungování těla, rozdíl mezi muži a ženami, povahu vášní, zkušenost nemoci či hraniční čáru mezi životem a smrtí, jsou úzce spjaty s konkrétními kulturními znázorněními, avšak není možné je na tato znázornění prostě redukovat. Tělo funguje jako jakýsi „narušitel“, který vždy překazí nebo přesáhne způsoby, jimiž je znázorněno.

• Narušení vztahu mezi napodobením a činem, mezi pozadím a popředím a mezi znázorněním a tělesnou skutečností dává vzniknout pocitu archivní a interpretační nevyčerpatelnosti. Vždy je tu něco, za čím se lze vydat; vždy jsou tu nějaké stopy navíc; vždy ještě něco zbývá, dokonce i v nejspokojivěji soudržném a souvislém argumentu. A navíc, díla zpočátku citovaná pouze za účelem osvětlení nějakého konkrétního kulturního objektu projevují podivný sklon trvat na své vlastní fascinující interpretační záhadnosti.

• Je-li kultura považována za text, „platí-li“ všechny stopy dané doby za znázornění i za událost, pak je stále těžší dovolávat se „historie“ jakožto cenzora. Pro Nový historismus to znamená, že historie nemůže uplatňovat onu stabilizační a tlumící funkci, která jí byla vlastní v analýzách snažících se vyhlásit hranice toho, co je možno říkat a myslet si. V dané době a na daném místě je samozřejmě snazší — a rozhodně bezpečnější — říkat a myslet si jisté věci a jiné věci ne, a tuto relativní snadnost je důležité znát a mít na paměti. Avšak v každé kultuře, která po sobě zanechala komplexní záznam (a bezpochyby v každé kultuře, kterou se zabýváme), se ukáže, že neexistují prakticky žádné hranice, které by někdo nepřekračoval (anebo o kterých by se mocní nedomnívali, že je někdo v nějakém temném koutě překračuje). Proti determinismu, který se snaží trvat na tom, že jisté věci v dané době byly nad rámec chápání či vyslovení, se Nový historismus dovolává rozsáhlosti textového archivu a potažmo i estetického uznání jedinečných případů.

Tím, že se nezabývá ustáleným souborem předmětů, stává se Nový historismus historií možností: i když má hluboký

zájem o celek, zůstává odkázán na hodnotu jednotlivého hlasu, osamocenému skandálu, osobité vize, prchavého náčrtu. Od počátku jsme se domnívali, že je podstatné a důležité vydávat se oběma cestami: chtěli jsme se ponořit co nehlouběji do tvořivé sítě konkrétních historických kultur a současně jsme chtěli porozumět tomu, jak by jisté výsledky těchto kultur mohly projevovat jistou nezávislost. V našich pracích se relativní postavení textu a kontextu často posouvá, takže to, co bylo pouhým pozadím, si dělá nárok na pozornost, která byla doposud věnována pouze upřednostňovaným uměleckým dílům, nicméně bychom rádi věděli, jak ono upřednostňování probíhalo. Předpokládáme, že k tomu došlo prostřednictvím nepřilíš poklidného postupu, a proto se snažíme klást důraz na napětí mezi jistými lidskými artefakty (včetně mnoha děl, která byla považována za kanonická umělecká díla) a jejich kulturami. To znamená, že naše práce se vždy týkala odporu stejně jako souhlasu, neshod stejně jako přízpůsobení, subverze stejně jako ortodoxie. Fascinují nás způsoby, jakými určité texty získávají jakousi omezenou odolnost proti kontrolním funkcím dané společnosti, jak uplatňují nárok na zvláštní postavení a jak se jim daří přesouvat se z jednoho časového období do jiného, aniž by ztratily veškerý svůj význam. Podle toho tedy čerpáme z toho, co se občas nazývá kontrahistorie, která vyjevuje uklouznutí, trhliny, průrvy a překvapující nepřítomnost v monumentálních strukturách ovládajících tradičnější historismus.

Tento příznačně dvojitý pohled na umění minulosti — zároveň ponořené ve své době a na svém místě, a přesto jaksi z ní vykráčující — je hluboce spjatý s naším porozuměním své vlastní estetické zkušenosti. Nikdy se nedomníváme, že můžeme prostě odhodit všechny své historicky podmíněné touhy, obavy, pochybnosti a sny spolu se svými nashromážděnými vědomostmi o světě, a vstoupit do jiného pojmového vesmíru. Zároveň však nezakoušíme umělecká díla — nebo vlastně všechny významné textové stopy minulosti — jako potvrzení toho, co již známe. Ve smysluplném setkání s textem, který se nás mocně dotýká, se najednou cítíme být vytrženi ze svého vlastního světa a znovu do

něj dvojnásobnou silou vržení zpět. Je domýšlivé nárokovat si takovou zkušenost pro sebe sama jako čtenáře a nepřiznat něco podobného i čtenářům a autorům minulosti.

Když jsme se zpočátku pokoušeli vnést nějaký řád do spleťtých účinků, kterými Nový historismus ovlivnil praxi literární historie, označili jsme čtyři specifické transformace, k nimž napomohl: (1) přechod od diskusí o „umění“ k diskusím o „znázornění“; (2) posun od materialistických výkladů historických jevů ke zkoumání historie lidského těla a lidského subjektu; (3) objev neočekávaného diskursivního kontextu pro literární díla tím, že si hledíme spíše toho, co je na okraji, než jejich deklarovaného tématu; a (4) postupné nahrazení „kritiky ideologie“ analýzou diskursu. Původně jsme si mysleli, že se každou z těchto proměn budeme zabývat jako tým, že spolu budeme o jednotlivých odstavcích diskutovat a trpělivě argumentovat, dokud nedojdeme k jedinému prohlášení a jednotnému pohledu. Avšak stejně jako všechny utopické námořní výpravy i tahle šla ke dnu po střetu s ostrými skalami reality. A ona si to ztroskotání zasloužila: nejenže jsme totiž v malém opakovali všechny ty mnohé malé i velké pojmové neshody, které vznikly vždy, když si spolu sedla naše větší skupina spolupracovníků a snažila se vypracovat společné programové prohlášení, ale také jsme znovu (a o něco šťastněji) objevili, že skutečná práce se děje jen tehdy, když se každý z nás začne vášnivě zajímat o konkrétní texty, obrazy, archivy a problémy. Nemůže dojít k žádnému pokroku ohledně metodologických problémů, nejsme-li plně ponořeni do praxe, a toto ponoření se konec konců nemůže dít ve vzájemné spolupráci: je tvrdošíjně soukromé, individuální, vášnivé a osamocené. Až když jsme každý zvlášť načrtli podstatnou část hlavních kapitol — 3. a 5. kapitolu Greenblatt a 4. a 6. kapitolu Gallagherová —, mohli jsme si začít vyměňovat práci, navrhopvat rady a protiargumenty a přepsat první osobu singuláru na první osobu plurálu.

V kapitolách 3 až 6 jsme dostali svým způsobem našemu původnímu čtyřnásobnému schématu novohistoristických transformací. Kapitoly 3 a 4 představují opoziční pár, který zkoumá, jak kultury budují rozdíly mezi znázorněním

a tím, co si přejí považovat za konečnou realitu. První kapitola z tohoto páru, „Rána ve zdi“, zkoumá skryté předpoklady ohledně znázornění, vsazené do uměleckého díla, a spojuje tyto předpoklady s institučními strategiemi. Vysvětluje, jak dva renesanční obrazy současně nesou i mažou známky eucharistického dogmatu o reálné přítomnosti, zvláště jeho odpor proti znázorňování (*antirepresentationalism*). Druhá, „Brambora v materialistické imaginaci“, přeskakuje tři a půl století, aby se setkala se stejně pohnutým vztahem mezi „reálnem“ a jeho povolenými znázorněními v rámci materialismu devatenáctého století; přitom ozřejmuje podobnosti a rozdíly mezi historickým materialismem a historií těla, která je blízkým intelektuálním příbuzným Nového historismu. Kapitoly 5 a 6 tvoří další pár, který vedle sebe klade dvě literární díla, *Hamleta* a *Great Expectations* (Nadějné vyhlídky), stejně jako tlaky na víru či nevíru, které je formovaly. První z tohoto páru, kapitola nazvaná „Past na myši“, zároveň ilustruje historické využití okrajovosti, neboť se dostává od *Hamleta* k jeho nepřiznanému „kontextu“ (vražedné spory ohledně eucharistického dogmatu v Anglii) tím, že hledá Boží tělo v myších vnitřnostech. Druhá z našich literárních kapitol, „Román a další diskursy potlačené nevíry“, se opět přesouvá do devatenáctého století, jednak aby se setkala s rolí literatury při nastolení nevíry a aby prozkoumala počátky a meze pojmu „ideologie“.

Kapitoly zasazují svoje teoretická a metodologická zobecnění do hustých sítí jednotlivostí. Poněvadž jsme na počátku nepředvíдали, že se budou vydávat tak klikatými cestami, napsali jsme dvě úvodní kapitoly, „Dotyk reálna“ a „Kontrahistorie a anekdota“, abychom se pokusili vysvětlit, co se ukázalo být naším nejsoustavnějším závazkem: závazek k jedinečnosti. (Dokonce i zde jsme se museli vydat odlišnými směry — Greenblatt v první kapitole a Gallagherová ve druhé kapitole —, než jsme mohli své texty spojit.) Obě kapitoly zkoumají, proč jsou pro Nový historismus tak přitažlivé anekdoty, první tím, že popisuje vliv dvou autorů, kteří užívají anekdot nebo zlomků příběhů k vytvoření dojmu historické skutečnosti, a druhá tím, že

umísťuje novohistoristickou anekdotu do dějepisného kontextu jiných současných kontrahistorických metod. Kniha tak nabyla tvaru dvou kapitol *výkladů o Novém historismu*, následovaných čtyřmi kapitolami *příkladů Nového historismu v praxi*.

Psaní této knihy nám potvrdilo, že Nový historismus není opakovatelnou metodologií ani literárněvědným programem. Vždy, když jsme se dostali k tomu okamžiku psaní, kdy by mohlo být vhodné nastínit „teoretické“ poučení, zanedávat si na jinou kritickou školu nebo naznačit cestu po stezkách ctnosti, nechali jsme toho, nikoli proto, že se obáváme sporu, nýbrž proto, že nesneseme pohled na to, jak dlouhé řetězce důkladné analýzy mizí v oblacích abstrakce. Upřímně tedy doufáme, že nebudete schopni říci, jaký to všechno dává smysl. Kdybyste to dokázali, bylo by to naše selhání.

(2000)