

Stephen Jay Greenblatt

Shakespearovská vyjednávání

Cirkulace sociální energie

v renesanční Anglii

(Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England 1988)

Ve zkratce formuluje Greenblatt svůj záměr v prvních větách Poděkování (vii): přestože je umělecké dílo zásadně ovlivněno jedinečností svého tvůrce, je do značné míry produktem společenské komunikace, což platí i pro dílo literárněvědné. V 1. kap. Cirkulace sociální energie (1–20) objasňuje autor jako motivaci literárněvědného bádání „touhu mluvit s mrtvými“; profesori literatury jsou podle něj vlastně středostavovští „šamani“ se stálým platem (1). Pochybuje však o tom, že lze nastolit dialog s minulostí jen skrze textové stopy. Distancuje se od přístupů zaměřených pouze k formě díla, tj. od metody, ve které byl původně sám vyškolen a která spočívá v tom, že interpretační autorita odhaluje za pomoci lingvistické analýzy mysteriózní dokonalost textu či uměleckého aktu uskutečněného v jiném čase. Usilování o postžení literární síly díla v jeho izolované formální dokonalosti považuje Greenblatt za slepou uličku (4). Každé dílo, ať už průměrného autora, či jedinečného Shakespeara, je závislé také na tvorbě dalších současníků, na dobových narativních postupech a jazykových konvencích (5). Zvláště pro divadlo platí, že je produktem kolektivních intencí. Komunikace s textem vzniklým v jisté historické době neprobíhá přímo, nýbrž prostřednictvím řady kulturních transakcí, v nichž dílo získává svou uměleckou legitimitu. Právě tuto řadu transferů a směn je podle Greenblatta potřeba prozkoumat a je třeba se ptát, „jak se kolektivní přesvědčení a zkušenosti utvářejí, jak se pohybují od jednoho média k jinému, jak jsou koncentrovány v nejvhodnějších estetických formách následně nabízených ke spotřebě“ (5). Takový výzkum označuje autor jako „kulturní poetiku“ (5). Dále si klade otázku, jak kulturní objekty, způsoby vyjadřování a další praktiky (tj. zde zvl. Shakespearovy hry a jeviště, na němž byly uváděny) nabyly estetické síly. Procesuální charakter této síly

Knihy předního amerického představitele nového historismu, v níž formuloval řadu základních principů tohoto směru, zejména hledání souvislostí uměleckého díla s mimouměleckými dobovými diskurzí.

vyjadřuje Greenblatt pojmem sociální energie (6). Estetická síla *Krále Leara* se nepřenáší přímo z časů Shakespearových k nám, na druhé straně nás nastalé proměny neuzamykají jako interprety ve věčné přítomnosti. „Život“ uměleckého díla je součástí kontinuálního historického procesu, jenž má charakter strukturovaného vyjednávání (*negotiation*) a směny (*exchange*) (6). To, co je předmětem této cirkulace, tj. sociální energii, nelze identifikovat přímo, nýbrž na základě jejích efektů, jež se manifestují v souboru verbálních, vizuálních ad. stop (*traces*) kolektivní fyzické a mentální zkušenosti. V divadle se tyto stopy spojují s projevy účasti, potěšení, napětí apod., které jsou (za přesunů v čase a prostoru) opakovatelné. To, co Greenblatta zajímá nejvíce (a tedy nejvíce právě na Shakespearovi), jsou příčiny přetrvávání textových stop z dob renesance na základě směn, výpůjček a „vzájemných okouzlení“ (7). Tyto stopy se ovšem nepřenášely jen prostřednictvím jazyka, ale také pomocí dalších kulturních prvků (emblémů, oděvů, ceremonií atp.).

Greenblatt si klade otázku, kdo tyto směny řídí a jakých forem nabývají. Jsou to: 1) Přivlastnění (*appropriation*) — jeho předmětem jsou objekty vydané ve veřejném prostoru napospas, neboť nic nebrání tomu, aby byly jednoduše (bezplatně a bez-trestně) přivlastňovány; příkladem je užití běžného jazyka či zobrazení nejnižších sociálních vrstev, možné téměř bez omezení (9). 2) Koupě (*purchase*) — objekty, které se musí platit, např. kostýmy, inventář, rekvizity; lze doložit, že v pojednávané době byla cena odvislá nejen od materiální, ale i symbolické hodnoty (např. u královské koruny); platilo se zatím jen za hmotný, nikoli duševní majetek (9). 3) Symbolická akvizice (10–11) znamená, že na jevišti se přenáší třeba jen část či atribut určité společenské praktiky, za niž je ale nutné symbolicky zaplatit: např. součástí její reprezentace musí být projev pokory či oslava zdroje.

Abychom pochopili, jak je sociální energie včleněna do sociální praxe a jak v ní probíhá směna a vyjednávání, je podle Greenblatta třeba stanovit určitá omezení: 1) génius není jediným zdrojem energie ve velkém díle; 2) neexistuje nemotivovaná tvorba; 3) neexistují žádné transcendentální, nadčasové a neproměnné reprezentace; 4) neexistují autonomní artefakty; 5) neexistuje výraz bez příčiny, předmětu a účelu; 6) není umění bez sociální energie; 7) sociální energie nevzniká spontánně. Na základě těchto negací pak lze pozitivně stanovit tři principy: 1) mimésis je vždy provázena a vždy produkována vyjednáváním a směnou; 2) v procesech směny, jíž se umění účastní, fungují peníze jen jako jeden z více druhů kulturního kapitálu; 3) činitelé směny mohou vystupovat jako jednotlivci, jsou však vždy produktem kolektivní směny.

K tomu, abychom mohli zkoumat cirkulaci sociální energie, poskytuje renesanční divadlo zvláště příznivé podmínky, protože „doslovně“ a „institucionálně“, tj. názorně předvádí fungování, vztahy a hranice společenských domén a jejich pravidla (13, 15); součástí těchto pravidel je i – jakkoli omezená a řídicí uplatňovaná — možnost improvizace. Ideologická role renesančního divadla spočívala v utvrzování domněnky, že i zdánlivě náhodné je výsledkem vyššího (panovníkova či Božího) úradku. Divadlo bylo považováno za psychologicky i fyziologicky důležitý zdroj rekreace, který může publiku např. zabránit v rebelování. Praktická užitečnost divadla tedy spočívala v tom, že publikum si připadalo vzdálené každodenním praktikám a manipulacím. Shakespearovské divadlo vedlo publikum k tomu, aby věřilo v jeho nepraktičnost; tato víra pak poskytovala divadlu „nejširší oprávnění k tomu, aby vyjednávalo a směřovalo s okolními institucemi, autoritami, diskurzy a praktikami“ (19). Divadlo sice bylo odděleno od „vnějšího světa“, avšak tato hranice byla velmi prostupná a dovolovala do jisté míry (bez sankcí) tematizovat současně sakrální i profánní, kontroverzní témata atd. Cirkulace sociální energie na jevišti a skrze ně nepředstavuje žádný totalizující systém, ale spíše prostor střetávání, v němž jsou některé sociální praktiky amplifikovány, jiné potlačovány.

Následující čtyři kapitoly představují víceméně samostatná pojednání, v nichž se autor snaží „naslouchat hlasům“ Shakespearovy doby (20). Ve 2. kap. Neviditelné střely (21–65) chce Greenblatt předvést vztah ortodoxie a subverze na textu alžbětinského vědce Thomase Harriota *Stručná a pravdivá zpráva o nově objeveném území Virginie*. Vyvozuje odtud východiska pro interpretaci Shakespearových historických her, vykládaných často protichůdně jako zcela konzervativní i velmi radikální. Základní model v pozadí přitom představuje ve své době odsuzovaná (ale i praktikovaná) machiavelliiovská představa, podle níž je náboženství mocenským prostředkem obratných „kejklířů“, kteří svými triky omámí a pak v bázní udržují důvěřivé nevzdělance (24). Harriot ve své zprávě pojednává o setkání indiánů Algonquinů s technologickou nadřazeností bílých, která natolik přesahovala jejich chápání, že v nich vyvolala pochybnost o vlastním náboženství a domněnku o božské vyvolenosti kolonizátorů. Pouhé předměty denní potřeby pak fungovaly jako ony „neviditelné střely“ zasahující indiánský koncept světa. Harriotův text je také raným dokladem kulturní praktiky příznačné pro evropskou civilizaci: těla i myslí necivilizovaných lidí jí slouží k „testování“, k ověření hypotéz o jejím vlastním původu a vývoji (28). Jeho zpráva však nejen potvrzuje realizaci machiavelliiovského principu, ale zároveň naznačuje možnost, že mocenské užití náboženství je dominantní

formou vztahu, který k němu kolonizátoři mají (a tedy latentní formou bezbožnosti). Paradoxně je tak současně stvrzením stavu věci i jeho subverzí. Na způsobu, jímž křesťanští kolonizátoři objasňují domorodcům příčinu onemocnění, která k nim zavlekli, ukazuje Greenblatt univerzální schopnost renesanční „politické teologie“ ospravedlnit božím úralkem i jevy zcela protichůdné (38). Ekvivalenty těchto praktik nachází Greenblatt i v některých hrách Shakespearových (zvl. *Jindřich IV.* a *Jindřich V.*) se záměrem doložit, že divadlo nefunguje v říši privilegované literárnosti, resp. textové, natožpak institucionální sebereferece; divadlo je také sociální událostí (45–46). Tyto hry (jež byly ve své době předmětem cenzury) na jedné straně oslavují královskou moc, na druhé odhalují její strategie a technologie. Způsob, jakým je v Shakespearových hrách předváděna nadřazenost vládců, je úzce svázán s dobou: moc Alžběty I. byla upevňována právě vysoce teatrálními, vizuálními prostředky: spektakulárními oslavami království a teatrálním násilím na jeho nepřátelích — to vše vyžaduje „divadelní obecnost“, angažované a současně udržované „na distanc“ (64).

V kap. Fikce a frikce (*Fiction and friction*, 66–93) vychází autor z bizarního francouzského vyprávění z počátku 17. století o skandálním případě člověka s hermafroditními rysy, který pojal záměr stvrdit své pohlaví jako mužské a oženit se s ženou. Jen stěží (díky svědectví lékaře, který na základě jeho fyziologické reakce potvrdil jeho mužství) unikl upálení. Pro Greenblatta je tento příběh východiskem pro zkoumání rozkolísaných renesančních představ o přirozeném a zvráceném, o mužském a ženském těle: lidské tělo je v dobovém pojetí dvojdomé, nese v sobě mužské i ženské elementy. V Shakespearových hrách je tato dvojdomost reprezentována v převlecích (91), latentní sociální konflikt je však překonán zvnějšněným rozdělením pohlaví: např. ve *Věčeru tříkrálovém* je zamilovaná Olivia před sňatkem s Cesariem (převlečenou Violou), tj. vlastně před legalizací homosexuálního vztahu, včas zachráněna Violiným dvojčetem Sebastianem, který sestru zastoupí s vysvětlením, že šaty Olivii zmatly, avšak „příroda“ se nezmýlila (67). Greenblatt si klade otázku po „překlada těla z reality na jeviště“ (87), a to zvl. s vědomím toho, že všechny ženské role byly u Shakespeara obsazovány muži. Jednou z klíčových forem reprezentace identity pohlaví a sexuálního napětí jsou eroticky podbarvené hádky v komediích (88); odtud greenblattovsko-shakespearovská slovní hříčka s významem slova *friction* — „tření“ a „tření“ (s jehož pomocí bylo lékařsky ověřeno pohlaví francouzského hermafrodita).

Výchozím momentem kap. Shakespeare a exorcisté (94–128) je předpokládaný Shakespearův čtenářský kontakt s knihou Samuela

Harsnetta *Pojednání o nechvalně známých podvodech papeženců*, kterou dramatik (údajně) četl při psaní *Krále Leara* a ze které si i vypůjčoval některé jazykové prostředky. Kniha podporující anglikánskou církev odhaluje exorcistické praktiky jako podvodné a označuje je za druh divadla. Divadelnost je podle Harsnetta nejen jezuitskou strategií, ale přímo esencí katolické církve; katolicismus je pro něj „šaškovská pověra“ (112). Zároveň se však ukazuje, že nejde jen o metafory: Harsnett se pokouší identifikovat exorcismus s divadlem a tím jej marginalizovat. Exorcismus a divadlo také sdílejí problém posedlosti. Ta (a především posedlost předstíraná) představuje silný motiv Shakespearových her (zvl. *Krále Leara*). Oficiální církev odhaluje a postupuje hercům mocenské mechanismy nebezpečného tajemství a herci naopak svým hraním ukazují tyto mechanismy jako divadelní a iluzorní (120); divadlo předváděním obnovuje diváckou touhu po rituálech, ale současně diváka vysvobozuje z dosahu jejich působnosti.

Poslední, 5. kap. Stanné právo v zemi hojnosti (129–163) je věnována dalšímu typu „divadelního přivlastnění a inscenace“ sociálních praktik 16. a 17. století. Zaprvé je to mocenský mechanismus vyvolání a udržování strachu, který umožňuje církvi dále podmiňovat světskou záchranu i spásu duše (jak je doloženo příběhem z kázání Hughha Latimera), světské moci (panovníkovi) pak dovoluje udržovat poslušnost poddaných a současně získat větší vděčnost, jsou-li omilostněni. Na obdobném principu funguje vyvolávání divácké úzkosti (popř. následné úlevy) v Shakespearových hrách, a to zvl. vršením lží v tragédiích, ale i nedorozumění v komediích (134). V druhé části kap. je Shakespearova hra *Bouře* konfrontována s jedním ze svých předpokládaných inspiračních zdrojů, zprávou Williama Stracheyho o ztroskotání královské lodi *Sea Venture* na Bermudách. Shakespearův vztah k tomuto zdroji srovnává Greenblatt se vztahem akciových společností, které spojuje „sít podobností“ (148). Extrémní situace trosečníků měla podle zprávy od počátku za následek zhroucení hierarchie; když posléze trosečníci zjistili, že ostrov poskytuje snadné živobytí (odtud narážka na „zemi hojnosti“ v titulu), ztratily autority, naléhající na opravu lodi a odplutí, další mocenské nástroje. Když se pak zástupce trosečníků vzepřel, mj. i slovním napadením autority, výsledkem byl exemplárně drastický trest jako akt potvrzení autority velitelů. Schéma boje o autoritu v extrémní situaci je v Shakespearově *Bouři* přeneseno do izolovaného prostoru ovládaného napůl skrytým, kouzly disponujícím vládcem, pro nějž je manifestací moci odpuštění (155).

Forma kulturní výměny se po dramatikově smrti zásadně proměnila: komunikačním prostorem se stala především literatura, muž divadla se proměnil v muže knihy. Zatímco Shakespearův

Globe byl spjat s konkrétním místem, časem a komunitou, kniha je zásadně „přenosná“ (160). Přestože Shakespearovy hry dál žijí v divadle, jeho proměna v jeden z kultů západní civilizace je spojena s knihou, zvláště pak s institucí sebraných spisů.

Svou práci uzavírá Greenblatt ironickou metaforou ilustrující vztah psaní a moci: cestovatele Stanleyho údajně domorodci v Kongu přistihli při psaní zápisků a důrazně ho vyzvali, aby je spálil jako zlý fetiš. Stanley namísto toho spálil svazek Shakespeara, který pro něj doposud byl oporou a zároveň talismanem civilizace. Je-li Shakespeare součástí mocenského diskurzu, konstatuje Greenblatt, pak zápisky a mapy tím více. Je-li z něj vyloučen, pak spálení jeho knihy snadno umožnilo přežití jiné, praktičtější a smrtelnější. A hlavně (a v tom je pointa Greenblattova důrazu na princip cirkulace) — Stanley si mohl po návratu snadno pořídit nový exemplář.

Pojem nová historie byl původně spojován se snahami amerických historiků, kteří ve 20. a 30. letech začali studovat specifika multietnického prostředí USA a identifikovali různé kulturní diskurzy a jejich střetání v dějinách Severní Ameriky. V americké kulturní tradici objevovali takzvanou „použitelnou minulost“ (*usable past*). K výrazným osobnostem tohoto proudu patřil např. Bernard DeVoto, jenž v některých svých přístupech anticipoval Greenblattovo pojetí. Greenblatt naplnil pojem nové historie¹ novým obsahem: přesunul literárněvědný zájem od fetišizace díla ztělesňované v USA především tzv. novou kritikou k široce pojatým kulturologickým studiím, jež historii textů vnímají v širokém kontextu dobových diskurzů neliterárních. Právě v *Shakespearovských vyjednáváních* formuloval Greenblatt základní metodologické postupy nového historismu, jemuž přinesl zcela nové impulzy ze zdánlivě disparátních zdrojů: zaprvé z disciplín, jako jsou politická ekonomie a sociologie, zadruhé z okruhu filozofických bádání o textu (hlavní podněty tu poskytlo → Foucaultovo pojetí diskurzu a epistémé). Zdrženlivost projevuje Greenblatt (jako novohistorici obecně) i vůči souběžně se rozvíjející dekonstrukci (ve shodě s ní ovšem postupuje metodou identifikace nekoherentních míst v textu, na nichž lze ukázat jeho kulturní, estetickou a ideovou heterogenitu), jakož i vůči ortodoxnímu marxismu. Naopak odhalováním způsobů, jimiž se kultura snaží zastírat mocenské a ideologické nároky dominantních skupin, se Greenblatt dostává do blízkosti kritické metody Frankfurtské školy; lze poukázat také na některé styčné body s Tartusko-moskevskou školou, zejm. s jejím posledním obdobím, kdy přešla od zkoumání poetiky a vnitrotextových struktur ke zkoumání kultury a jejích mechanismů. Z okruhu kulturní antropologie jsou Greenblattovi

1 Obsáhlou studii o genezi a proměnách nového historismu doprovodil J. Bolton svou antologií *Nový historismus/New Historicism*, Brno 2007.

blízká bádání Clifforda Geertze, jenž zastává metodu „hustého popisu“ (*thick description*), ve sféře novější filozofie dějin zase → Hayden White, který zdůrazňuje závislost historika na interpretaci textu o dějinách.

Greenblatt sám inspiroval řadu badatelů především v USA a Velké Británii, např. Catherine Gallagherovou, která se kromě aplikace principů nového historismu v materiálových studiích pokusila také o vymezení pozice nového historismu vůči modernímu marxismu. Louise Adriana Montrose spojuje s Greenblattem jak zájem o anglickou renesanci, tak rozpracování metodologie nového historismu. K dalším představitelům směru patří např. Sabine MacCormacová nebo Jeffrey Knapp.

Greenblattův koncept nového historismu vstoupil do kontextu široké diskuse o transformaci humanitních studií v USA probíhající od konce 70. let. Ta reagovala na proměnu akademického světa, ve kterém se začali objevovat badatelé, jejichž genderová a etnická příslušnost či sexuální preference komplikovaly jejich vztahy k americké kulturní tradici. Východiskem z této situace byla řada alternativních přístupů ke studiu dějin a kultury. Nový historismus si v této transformaci podržel vazby na tradici výkladu textu a pokoušel se vymezit jak vůči obecné historii, jejíž představitelé nepřijímají obvykle snahy novohistoriků s valným nadšením, tak i vůči tradiční formalistické literární vědě, se kterou od počátku polemizoval.

Vydání

***Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford – Berkeley 1988** (z tohoto vyd. citováno), 1990, 1993, 1997, 1999, 2000, 2001. *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990; Frankfurt/M. 1993. Japonské vyd., Tokio 1995. *Shakespeare ve kultür birikimi. Rönesans İngiltere'sinde toplumsal enerjinin dolaşımı*, Ankara 2001.

Literatura

C. Porter, Are We Being Historical Yet?, *South Atlantic Quarterly* 1988, č. 4, s. 743–785. J. R. Veenstra, *The New Historicism of Steven Greenblatt. On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare*, Groningen 1994. T. McAlindon, Testing the New Historicism. „Invisible Bullets“ Reconsidered, *Studies in Philology* 1995, č. 4, s. 411–438. S. Gearhart, The Taming of Michel Foucault. New Historicism, Psychoanalysis, and the Subversion of Power. Reply to S. Greenblatt, *New Literary History* 1997,

č. 3, s. 483–486. J. Pieters, *Moments of Negotiation. The New Historicism of S. Greenblatt*, Amsterdam 2001. M. Derdzinski, „Invisible Bullets“. Unseen Potential in Stephen Greenblatt's New Historicism, *Connotations* 2001–2002, č. 2–3, s. 272–290. P. C. Herman, *Historicizing Theory*, Albany 2003. T. McAlindon, *Shakespeare Minus „Theory“*, Aldershot et al. 2004.

Stephen Jay Greenblatt (1943)

Specialista na anglickou literaturu 16. a 17. století, autor mnoha knih o Shakespearovi a raně novodobé kultuře, jedna z vůdčích osobností nového historismu. Vystudoval Yale University a Pembroke College, Cambridge. Od r. 1969 působil na katedře anglistiky na University of California, Berkeley; zde založil časopis pro kulturněhistorická studia *Representations* (1983); od r. 1997 je profesorem na Harvard University. Významná je rovněž Greenblattova ediční činnost: je kupř. spolueditorem antologie *The Norton Shakespeare* (1997) a hlavním editorem 8. vyd. prestižní *The Norton Anthology of English Literature* (2006); podílel se na vydávání knižních řad *The New Historicism* a *Studies in Cultural Poetics*; napsal podstatnou část komentářů k soubornému vydání Shakespearova díla v nakl. W. W. Norton and Co. (1997). Další díla: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (1980), *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture* (1990), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (1991), *Practicing New Historicism* (s Catherine Gallagherovou, 2000), *Hamlet in Purgatory* (2001), *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* (2004).

České překlady

Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa (2004), *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže* (2007). Stati: Sebeutváření v renesanci. Od Mora k Shakespearovi, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 253–259; Úvod ke knize Moc forem v anglické renesanci, Neviditelné střely, Rezonance a úžas, Brambora v materialistické imaginaci a Nový historismus v praxi (poslední 2 stati s C. Gallagherovou), in: J. Bolton (ed.), *Nový historismus/New Historicism*, Brno 2007, s. 39–43, 92–149, 192–219, 220–248, 249–269. Slovensky též: Stati: Čo je literárna história, *Slovenská literatúra* 2004, č. 5, s. 386–404.

/vp/