



TEORIE VĚDY
/ THEORY OF SCIENCE



OBSAH

<i>Editorial</i>	5
Studie:	
Patrice Maniglier <i>Strukturalistické myšlení</i>	9
Ondřej Švec <i>Strukturální antropologie a „konec člověka“</i>	19
Jiří Šubrt <i>Claude Lévi-Strauss a problém tzv. synchronického času</i>	49
Daniel Sosna – Jitka Kotalová <i>Lévi-Strauss a směna</i>	65
Miroslav Marcelli <i>Claude Lévi-Strauss o urbánnom priestore</i>	91
Josef Fulka <i>Lévi-Strauss, Schaeffer, Wagner: hudební struktura mýtu</i>	119
Jan Maršálek <i>Claude Lévi-Strauss v sociologii: Baudrillardova teorie společnosti konzumu</i>	141
Recenze:	
Anna Kopecká <i>Francesco Casetti: Filmové teorie 1945–1990</i>	161

LÉVI-STRAUSS, SCHAEFFER, WAGNER:
HUDEBNÍ STRUKTURA MÝTU

Josef Fulka*

Lévi-Strauss, Schaeffer, Wagner: The Musical Structure of
Myth

Abstract

The aim of the present paper is to analyse briefly the complicated references to musical composition in the work of Claude Lévi-Strauss. In his monumental tetralogy entitled Mythologiques, Lévi-Strauss considers the musical composition as a paradigm for structural analysis of myths. In this respect, the author compares Lévi-Strauss' position with that of Pierre Schaeffer whose project of the "concrete music" is strongly criticised by Lévi-Strauss. In the second part of the text, Lévi-Strauss' structural analysis of Wagner's operas are examined, as well as the criticism addressed to Lévi-Strauss by Jean-Jacques Nattiez – universalist pretension and vagueness of the method based upon binary oppositions seems to represent weak points of Lévi-Strauss' impressive effort to set new bases for human sciences.

Keywords: *structural anthropology; methodology of human sciences; musical composition; concrete music; Richard Wagner*

* Kontakt na autora: Josef Fulka, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, U kříže 8, Praha 5-Jinonice, 156 00 (josef.fulka@gmail.com).

„With something of the archangelic manner he told her how he had undertaken to show that all mythical systems or erratic mythical fragments in the world were corruptions of a tradition originally revealed. Having once mastered the true position a taken a firm footing there, the vast field of mythical constructions became intelligible, nay, luminous with the reflected light of correspondences.“

G. Eliot, *Middlemarch*

Vymezení vztahu hudby a mýtu v *Syrovém a vařeném*

Lévi-Straussovo výjimečné postavení v myšlení dvacátého století je kromě mnoha jiných věcí určeno i jeho zálibou v hudbě. Pomineme-li notoricky známý případ Adorna, povšimneme si, že většina myslitelů – když už přijde na to, že musí sáhnout do oblasti umění – má tendenci ilustrovat své teze přednostně na příkladu výtvarného umění nebo literatury. Tak je tomu u Merleau-Pontyho a jeho interpretace Cézanna, která není žádnou filosofickou odbočkou či oddychem od serióznější ontologické problematiky, nýbrž má představovat plnohodnotný doklad toho, jak funguje lidské vnímání; Kandinského expresionismus v podání Michela Henryho je zase ztělesněním života a autoafekce; Foucaultova „četba“ Vélasquezových *Dvorních dam* objasňuje mechanismus fungování reprezentace, tedy jednoho z klíčových pojmů ve *Slovech a věcech*; Deleuze se, pravda, hudbě nevyhýbá a říká o ní mnoho cenného, ale i u něho lze tvrdit, že primárním předmětem zájmu je spíše obraz, což platí jak pro interpretaci výtvarných děl *stricto sensu* (Francis Bacon), tak pro jeho exkursy do problematiky filmu ...

Lévi-Strauss v této společnosti představuje pozoruhodnou výjimku. Ne snad že by u něho pasáže věnované výtvarnému umění nebyly všudypřítomné, nicméně ze srovnání hudby a výtvarného umění jakožto nástrojů umožňujících vrhnout světlo na otázku mýtu a jeho fungování vychází hudba jednoznačně vítězně. V následujícím textu se chceme věno-

vat některým pasážím z Lévi-Strausse, které se nám v tomto ohledu jeví jako nejzásadnější, a to s dvojnásobným záměrem: na jedné straně se samozřejmě jedná o problematiku partikulární, která Lévi-Straussův široký záběr, pokud jde o reference převzaté z umění, ani zdaleka nevyčerpává, ovšem na druhou stranu se domníváme, že zaměření na právě tento rozměr Lévi-Straussova díla nám umožní dotknout se mnohem obecnějších otázek. Odkazy k hudební kompozici jakožto „vzoru“ pro strukturu mýtu v mnohém podtrhuje silné stránky a nepopíratelnou invenčnost Lévi-Straussovy strukturální metody, ovšem zároveň může upozornit i na některé její sporné body – jedná se především o námitku, jež je v této souvislosti vznášena snad nejčastěji, totiž že postup založený na hledání binárních opozic je natolik vágní, že umožňuje nacházet takto pojatou strukturu jakožto podklad jakéhokoli empirického materiálu (často s trochou „pomoci“ ze strany autora), a otázka potom zní, jaká je její skutečná metodologická hodnota, neboť neurčitost aplikované metody předem zajistí badatelovo vítězství. O tento problém se otřeme na konci textu.

Odkazy na hudbu mají v Lévi-Straussových spisech zvláštní místo. Lévi-Strauss velmi výslovně vyzdvihuje *paradigmatický status* hudební struktury ve vztahu ke struktuře mytické. Programovými texty, v nichž zakladatel strukturální antropologie tuto úlohu připisuje právě hudbě, jsou v první řadě úvodní a závěrečné pasáže jeho velké tetralogie *Mythologica*. Není žádná náhoda, že se jedná o tetralogii – odkaz na Wagnera, jednoho z Lévi-Straussových nejoblíbenějších skladatelů, je zjevný. Celé toto neobyčejně rozsáhlé dílo samo navíc končí zcela wagnerovsky: slovo NIC, jímž Lévi-Strauss svoje putování po indiánských mýtech uzavírá, je podle všeho intendováno jako totéž NIC, ke kterému dochází Wagnerův *Prsten*. Zlato se vrací do Rýna, odkud na začátku vzešlo, po všech dějových i hudebních peripetiích je dluh splacen a návrat do původního stavu otevírá bohům možnost smrti. To ale neznamená, že by ony peripetie byly zbytečné. A jistě není třeba zmiňovat banální a očividný fakt, že samy

kapitoly všech čtyř knih nesou názvy hudebních žánrů – rondo, tokáta a fuga, sonáta, symphonia brevis atd.

Co tedy z hudby činí vzor pro strukturu mýtu? Je to, jak odpovídá Lévi-Strauss, především její *jistá* (toto slovo zdůrazňujeme, neboť Lévi-Strauss se k tomuto bodu vrací a upřesňuje jej v závěru svého čtyřsvazkového díla) analogie s jazykem a jeho oscilací mezi smyslovým a nadsmyslovým či inteligibilním. „[Znaky] vyjadřují nadsmyslové pomocí smyslového. Do konce i ve velmi malém počtu umožňují přesně uspořádané kombinace, schopné vyjádřit veškerou rozmanitost smyslové zkušenosti včetně těch nejjemnějších odstínů,“ píše Lévi-Strauss.¹ Analogie s hudbou je potom nasnadě, neboť právě hudba podle Lévi-Strausse odjakživa stojí právě na tomto rozhraní mezi logickým (nadsmyslovým) myšlením a estetickým (smyslovým) vnímáním, mezi racionálními pravidly kompozice a jedinečným smyslovým účinkem, který kompozice u posluchače vyvolává. Filiace mýtu a hudby se nevyčerpává touto první evidentní analogií, v níž by byl formálním zprostředkovatelem jazykový systém. Lévi-Strauss se pouští i do jejich nezvyklého, takřka „metafyzického“ srovnání na základě jejich svérázného vztahu k synchronní a diachronní rovině času. Jak mýtus, tak hudební dílo jsou

jazyky, z nichž každý po svém přesahuje rovinu artikulovaného jazyka, a přitom stejně jako on – a na rozdíl od malířství – ke svému projevu vyžaduje časový rozměr. Avšak tento vztah k času má dosti zvláštní povahu: vše se děje, jako kdyby hudba a mytologie potřebovaly čas jen proto, aby jej popřely. Obě jsou totiž jakýmsi stroji na zastavení času.²

Taková charakteristika se jeví jako velice zvláštní. Pomineme-li jistou problematičnost Lévi-Straussem zdůrazňovaného rozdílu mezi výtvarným a hudebním dílem (známe spoustu obrazů, jejichž „četba“ vyžaduje

¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologica I. Syrové a vařené*. Praha: Argo 2006, s. 26.

² *Ibid.*, s. 28.

časový rozměr), zejména poslední citovaná věta působí alespoň na první pohled zarážejícím dojmem. Jestliže v případě mýtu zmínku o zastavení času celkem snadno pochopíme (neboť takové vymezení mýtu je zcela klasické), v případě hudby máme přirozenou tendenci pokládat provedení hudební skladby spíše za příklad uplývání času (v tomto smyslu je hudba příkladem, který používají třeba Husserl nebo Bergson), anebo klást důraz na ono „odkapávání do nicoty“, o němž Adorno mluvil v souvislosti s Haydnem a Bergem.³ Lévi-Straussův pohled stojí v příkrém protikladu k takto laděnému myšlení (hudba či hudební tón jako paradigma trvání či protencionálně-retencionální struktury časového toku), ovšem není nijak naivní ani paradoxní, a kdybychom snad hledali v tomto ohledu nějaké Lévi-Straussovy „blížence“, museli bychom zmínit především Proustovu hudební estetiku, v jejímž rámci nás hudba uvádí do styku s idealitou, která zastavuje čas a dává nám pociťovat nesmrtelnost. Lévi-Strauss totiž říká:

Pod zvuky a rytmy působí hudba na úhoru, jímž je fyziologický čas posluchačův – čas nutně diachronický, protože je nevratný, hudba však proměňuje jeho segment určený k poslechu v synchronický celek uzavřený do sebe sama. Poslech hudebního díla tedy v důsledku jeho vnitřního uspořádání znehybnil plynoucí čas; zachytil jej a složil jako ubrus nadzdvihnutý větrem. Učinil to tak dobře, že poslechem hudby a právě při něm se stáváme jakoby nesmrtelnými.⁴

Máme pocit, že zde čteme nějakou pasáž z *Hledání ztraceného času*. Hudba vytrhává určitý časový segment z diachronického toku času a „synchronizuje“ jej tak účinně, že zakoušíme pocit nesmrtelnosti a dostáváme se do styku s čímsi nečasovým, podobně jako Swann při poslechu Vinteuilovy sonáty nebo ještě spíše později vypravěč při setkání se septetem

³ Theodor Wiesegrund ADORNO, *Berg, le maître de la transition infime*. Paris: Gallimard 1989, s. 21.

⁴ LÉVI-STRAUSS, *Syrové a vařené*, s. 28.

od téhož skladatele.⁵ „Strukturální“ analogie, kterou celé srovnání začínalo, se zde stýká s analogií „metafyzickou“, a co víc, dokonce se proměňuje i v jakési „dialektické“ schéma, neboť hudba i mýtus „překonávají antinomií uplynulšího historického času a nehybné struktury“.⁶ Struktura tedy není jen synchronní „řez“, ale implikuje časovost, která je v ní zastavena a překonána. Zcela proustovská je potom i pasáž, kterou najdeme jen o dvě stránky dál, a to nejen obsahově, ale i stylisticky:

Skutečnost, že hudba je jazyk, pomocí něhož jsou vypracována sdělení, z nichž alespoň některá chápe velická většina, zatímco jen nepatrná menšina je dokáže vyprodukovat, a že ze všech jazyků pouze tento spojuje protikladné vlastnosti spočívající v tom, že je zároveň srozumitelný i nepřeložitelný, činí z tvůrce hudby bytost podobnou bohům a z hudby samé nejhlubší tajemství humanitních věd, na něž tyto vědy narážejí, tajemství, jež střeží klíč k jejich pokroku.⁷

⁵ Jean-Jacques Nattiez si toho dobře povšiml: „V naší době to byl Lévi-Strauss, kdo této vizi hudby (hudby jakožto nositelky idejí) dodá nejradikálnější prodloužení proustovské estetiky: hudba, podobně jako mýtus, je podle něho strojem na zrušení času.“ Jean-Jacques NATTIEZ, *Proust musicien*. Paris: Chr. Nourgois 1999, s. 148.

⁶ LÉVI-STRAUSS, *Syrové a vařené*, s. 28.

⁷ *Ibid.*, s. 31. Srv. pro zajímavost třeba tuto pasáž z Prousta: „Swann tedy právem usoudil, že ta věta ze sonáty skutečně žije. Z tohoto hlediska byla lidská, ale patřila ovšem přece k řádu nadpřirozených bytostí, které jsme nikdy neviděli, které však přesto s nadšením poznáváme, když se nějakému badateli o neviditelném podaří některou polapit, přivést ji z božského světa, kam má přístup, aby zazářila několik okamžiků nad naším. To právě udělal pro tuto větu Vinteuil. Swann cítil, že se skladatel se svými hudebními nástroji spokojil s tím, že ji odhalil, učinil ji viditelnou, bedlivě a s úctou sledoval její kresbu, a to tak jemnou, opatrnou, citlivou, jistou rukou, že zvuk každou chvíli slábl, matněl, aby naznačil stín, a ožíval, když měl sledovat stopu nějakého směřujícího obrysu.“ Marcel PROUST, *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*. Praha: Odeon 1979, s. 321. Myšlenka skladatele jako strážce tajemství zřejmě u obou autorů nebude dána jen nahodilou shodou.

Tyto pasáže nás upozorňují na to, jak komplexní Lévi-Straussovo myšlení ve skutečnosti je: onen manifest strukturální metody, za nějž je úvod k *Syrovému a vařenému* zpravidla pokládán, v sobě ve skutečnosti nese hluboký a neodmyslitelný metafyzický rozměr (v závěru tohoto textu se k tomu vrátíme) – osobně mám tendenci k „optimistickému“ čtení Lévi-Strausse, které by spočívalo v tom, že odhalení takového rozměru je vítaným podnětem ke komplikaci nejrůznějších *idées reçues*, které nám často vnucuje lévi-straussovská sekundární literatura, spíše než nežádoucím reziduem těch myšlenkových proudů, vůči nimž se snaží vymezovat. Poukaz na Prousta, který je v podloží těchto úvah konstantní, se tentokrát už výslovně navrácí v závěru *Nahého člověka*:⁸ Lévi-Straussův text je ve skutečnosti plurální, argumentace se rozbíhá do mnoha vedlejších směrů a na následujících stránkách ještě nabývá na vrstevnatosti.

Hudba a výtvarné umění

Srovnání hudby a výtvarného umění, do kterého se Lévi-Strauss pouští hned o odstavec dál, vyzní kategoricky ve prospěch prvního. Názor, podle něhož by používané materiály, totiž barvy a tóny, stály coby stavební kameny hudebního a výtvarného díla na stejné rovině, takže ne-mimetický charakter hudebního díla by byl potom analogií řekněme nefigurativního díla malířského, je Lévi-Straussem zavržen coby „hluboká iluze“. Tyto materiály jsou ve skutečnosti nekompatibilní. V přírodě existují „přirozené“

⁸ Oceňme při této příležitosti opět i Lévi-Straussův „proustovský“ styl, přesněji řečeno proustovskými konstruovanou metaforu: „Potěšení z hudby nepochybně nikdy nebylo popsáno a analyzováno lépe než na oněch stránkách *Šwannovy lásky*, věnovaných ‘malé větě’ a Vinteuilově sonátě, kde Proust ukazuje, jak hudba zaplavuje posluchačovu duši, zmocňuje se jí a po určitý čas, který je složen v jejích zákratech, se ujímá běhu myšlenek, podobně jako automatický pilot v letadle nahrazuje svými rozhodnutími rozhodnutí kapitána, a kontrolu nad letadlem i reflektující vědomí mu vrací tehdy, když se završí cesta, během níž ho moudrost, jež je vyšší než ta jeho, osvobodila od nutnosti myslet.“ Claude LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, Paris: Plon 1971, s. 586.

zvuky, ale nikoli zvuky hudební, a pokud lze něco pokládat za jednotky téže úrovně, potom to nejsou barvy a (hudební) zvuky, nýbrž barvy a (přírodní) hluky:

Mezi malířstvím a hudbou tedy neexistuje skutečná parita. Malířství nachází svou látku v přírodě: barvy jsou dány ještě předtím, než se používají, a slovník potvrzuje jejich odvozený charakter dokonce i v označení těch nejjemnějších nuancí: citronově žlutá, třešňově červená atd. Jinak řečeno, v malířství existují barvy jen proto, že už existují barevná jsoouca a předměty, a jen na základě abstrakce lze barvy od přirozených podkladů oddělit a nakládat s nimi jako s prvky zvláštního systému.⁹

Opět zde pojmem podezření, že uvedené srovnání nemá Lévi-Strauss ze své hlavy, už jen proto, že tu na nás dýchne zvláštní závan archaičnosti, jakási patina, která stylisticky a myšlenkově posouvá tento úryvek Lévi-Straussova textu spíše do osmnáctého století než do post-saussurovského období. A skutečně: pokud jde o kořeny i postup této argumentace, nemusíme hledat dlouho. Lévi-Strauss zde nezapře vliv myslitele, kterého sám jinde označil za zakladatele humanitních věd, totiž Rousseaua. Celá jedna podkapitola Rousseauovy *Eseje o původu jazyků* nese titul „Falešná analogie mezi barvami a zvuky“, přičemž údajná falešnost této analogie je u Rousseaua založena na přesně týchž argumentech, které Lévi-Strauss posune jen nepatrně:

Všechno bohatství barevnosti je cele rozloženo na povrchu země. Barvy jsou ozdobou neživých jsooucn a veškerá hmota je nějak barevná. Tóny však ohlašují pohyb, hlas ohlašuje citovou (*sensible*) bytost, pouze oduševnělá těla zpívají.¹⁰

⁹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Syrové a vařené*, s. 32.

¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur les origines des langues*. In: *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard 1995, s. 420. Za zmínku stojí i fakt, že oba autoři se zmiňují o ptačím zpěvu. Zatímco podle Rousseaua ptáci

Ovšem Lévi-Strauss přes všechny svůj obdiv a argumentační výpůjčky není a nemůže být Rousseau. Uplynulo dvě stě let a není možné opominout vývoj, který sama hudba mezitím prodělala – jde samozřejmě hlavně o rozpad tónového systému. Lévi-Strauss se konfrontaci s tímto tématem nevyhýbá. Seriální hudba a dvanáctitónová kompozice dochází v jeho očích milosti, protože „se důsledně postavila na stranu tónů, zaujala místo v táboře hudby, kterou možná pomohla zachránit“.¹¹

Lévi-Strauss a konkrétní hudba

Něco takového ovšem nijak neplatí o hudebním směru, který se na stranu takto pojatých tónů jednoznačně nestaví a se kterým se Lévi-Strauss musí kriticky vyrovnat, chce-li svoji tezi udržet: běží samozřejmě o hudbu konkrétní. Lévi-Strauss ji odbývá v krátké pasáži, kde – jak se dá očekávat – vyvine jisté úsilí, aby odhalil tento hudební směr jako snahu veskrze paradoxní. Tento paradox spočívá v tom, že konkrétní hudba musí nahrané

pouze hvízdají (*sifflent*), kdežto pouze člověk skutečně zpívá, u Lévi-Strausse – podle všeho dobře obeznámeného s tvorbou Oliviera Messiaena – je ptáci zpěv již znakem společenskosti: „Člověk jistě není jediným, kdo vydává hudební tóny, neboť se o tuto výsadu dělí s ptáky, ale uvedené zjištění na našem tvrzení nic nemění, protože na rozdíl od barvy, která je modem hmoty, hudební tonalita – ať u ptáků, nebo u lidí – je modem společnosti. Domnělý ‘zpěv’ ptáků se nachází na samém pomezí jazyka, slouží k vyjádření a ke komunikaci. Je tedy pravda, že hudební tóny spadají do sféry kultury. Je to demarkační linie mezi kulturou a přírodou, která se už nedrží tak přesně, jak jsme se ještě nedávno domnívali, žádné z linií sloužících k odlišení lidského od zvířecího.“ LÉVI-STRAUSS, *Syrové a vařené*, s. 350–351, pozn. 7.

¹¹ *Ibid.*, s. 36. Je tomu tak i proto, že seriální hudba uchovává vysoce rozpracovanou strukturu i syntax, třebaže ji ve svých konkrétních výsledcích dovádí k velmi vysokému stupni individualizace. Proto Lévi-Strauss o pár stran dál poněkud váhá, pokud jde o srovnání serialismu a strukturalismu: „Silné teoretické ambice, velmi striktní metodologie a skvělé technické úspěchy charakterizují seriální školu mnohem lépe než školy nefigurativního malířství a ilustrují tak jeden směr soudobého myšlení, který musíme tím spíše odlišovat od strukturalismu, že s ním některé rysy sdílí: důsledně intelektuální přístup, převahu systematických uspořádání, nedůvěru vůči mechanistickým a empiristickým řešením.“ *Ibid.*, s. 40.

přírodní zvuky, na jejichž základě komponuje, nejprve denaturalizovat, zbavit je jejich kauzální vazby k „přirozené“ příčině, tedy oslabit, neřkuli odstranit posluchačovu tendenci spojovat je s vizuálními obrazy, a tím z nich učinit „pseudotóny“. Mezi těmito pseudotóny, dodává Lévi-Strauss, „však nelze stanovit jednoduché vztahy, tvořící systém mající už význam v jiné rovině a schopné položit základy druhé artikulace. Konkrétní hudba se marně opájí přeludem, o němž mluví: jen se brouzdá vedle smyslu.“¹²

Zde chceme opustit literu Lévi-Straussova textu a učinit k tomuto sice zajímavému, ale možná trochu uspěchanému a spíše argumentačním postupem vynucenému odmítnutí konkrétní hudby drobnou odbočku. Možná nám tento mezikrok totiž pomůže odhalit, že Lévi-Straussovi v této souvislosti unikla jedna nepominutelná a zásadní vlastnost hudební exprese, které nevěnuje – a věnovat ani nemůže – žádnou pozornost a která se nám jeví jako stejně důležitá jako „strukturní“ stránka hudební kompozice (tj. ta stránka, jež je vyznačena vztahem mezi tóny ať už na horizontální, tedy melodické, nebo vertikální, tedy harmonické rovině). Obrátíme se tedy na okamžik k podivuhodnému teoretickému manifestu konkrétní hudby – k *Pojednání o hudebních objektech* od Pierra Schaeffera. Zároveň jsme si vědomi toho, že Lévi-Strauss Schaefferovu knihu nemohl znát – vyšla až dva roky po *Syrovém a vařeném*. To ale neoslabuje jistý kritický potenciál, který z této konfrontace můžeme načerpat a který je nezávislý na oné časové diskrepanci.

Schaefferovo pojednání je v první řadě dokladem toho, že „silných teoretických ambicí“, které Lévi-Strauss přiznával seriální hudbě, není prosta ani hudba konkrétní. Gesto, jímž se Schaeffer – lévi-straussovsky řečeno – staví na stranu hluků spíše než tónů, má svůj přesně stanovený význam, který stojí v – možná výslovně zamýšleném – protikladu vůči pozici Lévi-Straussově. Protiklad mezi přírodou a kulturou, jenž je pro Lévi-Strausse základním stavebním kamenem jeho uvažování, je podle

¹² *Ibid.*, s. 36.

Sachaeffera (a je pravděpodobné, že zde skrytě reaguje právě na výše shrnutou Lévi-Straussovou kritiku) spíše na překážku, neboť se v něm skrývá řada neproblematických rozlišení, kromě jiného právě rozlišení na (hudební) tón a (přírodní) zvuk. Co je tedy podle Schaeffera zvukový objekt? Je to dekontextualizovaný a rekontextualizovaný přírodní zvuk. Zvukový objekt, jakmile se s ním manipuluje za skladatelskými účely, získává dvojí smysl, neboť na jedné straně odkazuje na „přírozené“ zdroje, které jej vyprodukovaly, ale na straně druhé tentýž odkaz ruší, neboť je obdařen novým – hudebním – významem díky tomu, že v rámci konkrétní hudební kompozice vstupuje do kontaktu s jinými objekty.¹³ Není tedy ani přírodní, ani kulturní. To, co Lévi-Strauss interpretuje negativně jako vytvoření pseudo-tónů z přírodních zvuků, Schaeffer naopak interpretuje pozitivně jako zamlžení distinkce mezi přírodním a kulturním. Jistě, takto dekontextualizovaný zvuk, který se stal hudebním objektem, nevstupuje do vztahu s jinými objekty na základě struktury podobné té, s jakou pracuje klasický tonální systém. Neznamená to ale, že by konkrétní hudba pojem struktury neznala – Schaefferovo pojetí struktury se ale hluboce liší od pojetí Lévi-Straussova. Zatímco u Lévi-Strausse, řečeno velmi zjednodušeně, je struktura konstantním vztahem mezi několika prvky (nejčastěji založeným na binárních opozicích), struktura u Schaeffera je inherentní materialitě každého jednotlivého hudebního objektu: každý zvuk má určitou strukturu, přičemž časový aspekt je od ní neodmyslitelný (čím déle zvuk trvá, tím lépe tuto strukturu rozeznáváme), takže „pár objekt/struktura je nerozštěpitelný“.¹⁴ A strukturu hudebního objektu vnímáme zpravidla právě díky jeho dekontextualizaci. Schaeffer to jasně vysvětluje s odkazem na fenomenologickou terminologii: v okamžiku, kdy kupříkladu slyším cválajícího koně, míním skrze tento zvuk objekt, který jej vytváří, tedy samotného utíkajícího koně. V takovém případě

¹³ Viz Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil 1966, s. 24.

¹⁴ *Ibid.*, s. 676.

nejde o zvukový objekt; ten vzniká tehdy, když se začnu vztahovat jen na zvukovou událost samu, čehož se nejlépe dosáhne dekontextualizací tohoto zvuku a jeho odloučením od zdroje.

Schaeffer – podobně jako Lévi-Strauss, ale v jiném smyslu – kromě toho soustavně používá poukazy na lingvistiku. To, co lingvistika velmi dlouho opomíjela, je řeč právě jakožto zvukový objekt, tedy ta její stránka, která je určena materialitou signifikantu, nikoli významem:

V okamžiku, kdy poslouchám nějakou řeč, míním pojmy, které jsou mi tímto zprostředkováním předávány. Ve vztahu k těmto pojmům, signifikátům, jsou zvuky, které slyším, signifikanty. V obou případech (ve výše uvedeném případě koně a v případě řeči) zde není žádný zvukový objekt: je zde vnímání, sluchová zkušenost, skrze niž míním nějaký jiný objekt.¹⁵

Je zřejmé, jakým způsobem Schaeffer sám interpretuje onen projekt, který uskutečňuje a kterému Lévi-Strauss dává význam pouhého paradoxu: jde o to soustředit se na oblast, která běžné zkušenosti uniká, totiž na materialitu signifikantů bez ohledu na pojmy, jichž jsou nositeli – „lingvista [...] se zajímá o zvuky jen v té míře, v jaké jde o signifikanty, nositele označovaných pojmů, a odstraňuje ze svého zkoumání vše ostatní, tedy vlastnosti zvuků, které v tomto využití nejsou funkční.“¹⁶

Konkrétní hudbě lze tedy dát i jiný smysl než ten, jaký mu – přinucen svou kategorickou výchozí pozicí – připisuje Lévi-Strauss. Ostatně takto pojatá koncepce materiality signifikantu jakožto předmětu zkoumání našla své místo i v samotné lingvistice a sémiotice, byť ne lévi-straussovské: vzpomeneme si na Rolanda Barthesa, který mluví o zrnitosti hlasu, nebo na Julii Kristevu, která pod pojem sémiotično zahrnuje právě ty aspekty řeči, jež nelze zahrnout pod rozlišení signifikant/signifikát a jež často

¹⁵ *Ibid.*, s. 268.

¹⁶ *Ibid.*, s. 377.

nacházejí svůj prostor právě v materiálních aspektech promluvy: v rytmu, intonaci atd.¹⁷

Meze Lévi-Strausovy kritiky konkrétní hudby

Dosud by tato konfrontace Schaeffera a Lévi-Strausse mohla vypadat jen jako zajímavá hříčka, jako *ex post* provedená oprava nebo prostě jako srovnání, v jehož rámci se oba autoři jednoduše míjejí. Uvažovali jsme však o tom, zda neumožňuje odhalit něco podstatnějšího, co se lévi-straussovskému přístupu vymyká. Schaeffer sám o reakcích na svůj projekt konkrétní hudby píše:

Často mi rovněž bylo přisuzováno historické poslání: zavést do hudby hluk. Chlubím se spíše opakem: tím, že jsem v hudebním zvuku objevil rozměr hluku, který obsahoval a který byl zatvrzele opomíjen. Ono odstranění sluchového reflexu, k němuž jsem vyzýval skladatele i posluchače, směřovalo ke znovuzpochybnění primárního protikladu mezi zvukem a hlukem, a to tím, že se objeví potenciální muzikálnost zvuků chápaných obvykle jako hluky, a stejně tak tím, že se v rádoby čistém zvuku zachytí implicitní hlučení: zrnitost houslí či hlasu, přítomnost nárazu odraženého na rezonanční desce u tónu zahráného na klavír, složité kypění zvuku činelů atd. Je dobré si připomenout, že zde nejde o politováníhodné nedokonalosti: tyto údajné nečistoty jsou nedílnou součástí hudební danosti.¹⁸

¹⁷ A samozřejmě nejzajímavější případ, jímž jsou práce Michela Chiona – nikoli náhodou také skladatele konkrétní hudby a Schaefferova žáka – věnované zvukovému filmu, v nichž je filmový hlas chápán právě na základě své materiality, a nikoli toho, co říká. Viz Michel CHION, *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma 2005. Tentýž Chion je kromě toho autorem velmi přehledného úvodu do Schaefferova pojetí konkrétní hudby – Michel CHION, *Le guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchel/Chastel 1983.

¹⁸ SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, s. 670.

Nuže, vezmeme-li výše uvedenou proklamaci vážně, ihned si uvědomíme, že Schaeffer přes veškerou svou radikalitu není tak absolutním novátorem, jak by se mohlo zdát, či přesněji řečeno že odhaluje svou inovací něco, co v hudbě existovalo odjakživa. Zrušil sice programově rozlišení mezi přírodním zvukem a hudebním tónem, avšak pokud pojmem toto zrušení takto, jako nalezení „hlukového“ rozměru v nitru hudebního zvuku, do centra našeho zájmu se musí dostat otázka barvy tónu (a Lévi-straussovské rozlišení mezi zvukem a barvou tím zákonitě ztratí na ostroti) a ve velmi zajímavém světle se vyjeví například problematika témbru, který byl důležitým výrazovým prostředkem od druhé poloviny devatenáctého století, anebo ona *Klangfarbenmelodie*, která si pohrává především právě s barvou zvuku, jež se stává stejně plnoprávnou hudební hodnotou jako jeho výška. Schaeffer sám podotýká, že v klasickém hudebním systému byla struktura určována výškami (a to je zjevně právě to pojetí struktury, jehož se pevně drží Lévi-Strauss), zatímco u *Klangfarbenmelodie* se strukturální hodnoty začínají přesouvat na barvu zvuku, na jeho materialitu.¹⁹

Cesta, kterou hudba za poslední dvě století prošla, není dána jen postupným rozpadáním tonality a posléze jejím zrušením, ale v neposlední řadě také vzrůstajícím významem, jaký byl připisován témbru (v případě Schönberga o tom není pochyb, neboť oba tyto aspekty se u něho výrazně stýkají). Právě k tomuto aspektu hudebního vývoje si Lévi-Strauss na základě pojetí struktury znemožňuje přístup. Tato námitka není tak nicotná, jak by se mohlo zdát: témbur je od poloviny devatenáctého století *zcela zásadním* výrazovým prostředkem a zcela nedílnou součástí struktury

¹⁹ *Ibid.*, s. 304. Je jistě pravda, že v těchto případech jde stále o zvuky hudební a že – jak Schaeffer sám poznamenává – o zvukových událostech v čistém slova smyslu zde nemůže být řeč, neboť témbry samy jsou „maskovány“ nástroji, ovšem pozoruhodný vztah mezi schaefferovským pojetím hudebního objektu a těmito tendencemi ve vývoji hudby nelze opomíjet.

hudební kompozice.²⁰ Témbr jakožto plnoprávnou složku hudební exprese shodou okolností nezavedl nikdo jiný než Lévi-Straussem tolik obdivovaný Wagner (ba dokonce jde o jednu z jeho nejzásadnějších inovací). Za účelem udržení svého východiska se Lévi-Strauss ve své diskusi o moderní hudbě omezuje na serialismus a (jakožto nepřítel) konkrétní hudbu, aniž se zmíní skladatelé, kteří využívají kombinaci elektronických či konkrétních zvuků s hudebními tóny (Berio, Stockhausen a další), nebo hudba témbrová, která stojí někde mezi: jde sice o zvuky produkované hudebními nástroji, tedy o tóny, ale tím, co skladatele při komponování zajímá nejvíce, je právě jejich zrnitost, materiální aspekt, tedy jejich „přírodní“ stránka, jíž je u Lévi-Strausse přiznána nanejvýš funkce „expresivní posily artikulovaného jazyka“.²¹

Samotný Lévi-Strauss v závěru své tetralogie – kromě toho, že tu formuluje (a to podle našeho názoru velmi instruktivně) principy jakési „strukturalistické estetiky“²² – podrobuje svoje srovnání hudebního, výtvorného, jazykového a mytologického systému podstatným korekcím. Povaha srovnání provedeného v úvodu k *Syrovému a vařenému* se tím v mnohém osvětluje, neboť přestože analogie mezi hudbou a jazykem zůstává co do svých základních rysů v platnosti, jsou zde brány v potaz i ty její stránky, které ji, jak se zdá, komplikují. V první řadě sem zasahuje sémantika: jazyk je především „navakrát vtělený“ – jednou do zvuku a jednou do smyslu, a jestliže se v případě hudby – u níž lze o nějakých sémantických aspektech mluvit pouze ve velmi omezeném smyslu – struktura, tedy vztahy mezi

²⁰ Schönberg sám pokládal barvu zvuku za hlavní prostředek, s jehož pomocí bude nová hudba tvořit melodii: „V rozhovoru s Gustavem Mahlerem se jednou přel o možnosti nechat jediný tón s měnícím se zvukovým zabarvením působit jako melodii“ – Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schönberg*. Praha: Supraphon 1971, s. 42.

²¹ LÉVI-STRAUSS, *Syrové a vařené*, s. 39.

²² Jedná se především o polemiku s tvrzením, že strukturalistická metoda nebere v potaz estetická kritéria: „Strukturalistickým záměrem [...] je odhalit, proč nás díla uchvacují, a ne vymýšlet omluvy pro díla, která nejsou nijak zajímavá.“ LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, s. 573.

prvky, takříkajíc „odlepuje“ od smyslu a tíhne ke zvuku, v případě mytologie se naopak struktura odlučuje od zvuku a tíhne ke smyslu.²³ Tento rozchod mezi oběma systémy Lévi-Strauss interpretuje jako dvě divergentní odchylky od ideálního modelu jazyka: hudba a mýtus představují jazyk, z něhož jako by bylo něco odstraněno. Hudba je „jazyk mínus smysl“,²⁴ zatímco mytologie – jak se dá logicky odvodit, je jazyk mínus zvuk (v obou případech tedy jedno ze zmiňovaných vtělení odpadá), čímž se samozřejmě nemíní, že by mýtus neměl zapotřebí ke svému vyjádření materiální složky jazyka, nýbrž že tato složka je redukována na nositele sdělení, jež je v něm primární.

To však neznamená, že by hudba kvůli tomuto „ochuzení“ nebyla podrobitelná strukturální analýze. Lévi-Strauss to podivuhodně dokládá na celkem podrobném rozboru skladby, která platí, pokud jde o její strukturální organizaci, za nepřiliš komplikovanou – jde o Ravelovo *Bolero*. Jeho analýzu tu reprodukovat nebudeme: stačí říci jen tolik, že toto dílo, které Lévi-Strauss s jistými výhradami označuje jako „fugu naplocho“ a které je zdánlivě založené na mechanickém opakování těže jednoduché rytmicko-melodické figury, v sobě podle Lévi-Strausse skrývá složitou soustavu binárních opozic jak na rovině rytmické (střídání triol a osminek), tak na rovině melodické a harmonické (komplexní systém modulací). Z Lévi-Straussových stran je to doklad toho, že strukturalistická metoda, předvedená na tomto materiálu, není žádnou „libovolnou a dekadentní hrou“, nýbrž skýtá humanitním vědám „nedostižně silný epistemologický model“,²⁵ prohlásí-li se o ní, že se „pokouší zbudovat přemostění mezi smyslovým a inteligibilním“,²⁶ jistě lze říci, že taková snaha je vlastní jakékoli teoretické metodě – v protikladu k fenomenologicky orientovanému myšlení je však z prostoru, který strukturalismus (alespoň lévi-straussovský) otevírá, vy-

²³ Viz *ibid.*, s. 579.

²⁴ *Ibid.*, s. 579.

²⁵ *Ibid.*, s. 614 a 618.

²⁶ *Ibid.*, s. 618.

řazen středobod v podobě subjektu, onoho „nesnesitelného rozmazleného dítěte, které příliš dlouho zabíralo filosofickou scénu“.²⁷

Lévi-Strauss a Wagner

Lévi-Straussova obrana strukturalistické metody, předložená na výše citovaných řádcích, je přinejmenším poctivá a důsledná. Není ale nenáležité vzít v potaz i její možné kritiky, zejména ty, které upozorňují na nedostatky, které jsme zmínili na začátku tohoto textu. Ani těmto kritikám totiž nelze upřít oprávněnost. Lévi-Straussovy exkursy do oblasti hudby nám k tomu poskytují přinejmenším jednu příležitost. Není divu, že Lévi-Strauss se v podobě strukturální analýzy pokusil vzdát hold i svému oblíbenému skladateli, jenž podle něho hudbě umožnil, aby „si uvědomila vývoj, díky němuž sama převzala strukturu mýtu“.²⁸ Jde o Richarda Wagnera, a to nejen proto, že náměty svých oper čerpá z mytologie, ale hlavně proto, že sama jeho hudba má zvlášť výrazný „strukturální“ rozměr. První podrobnější zmínku o něm najdeme v souboru rozhlasových přednášek, jež vyšly pod titulem *Mýtus a význam*. Z rozsáhlého materiálu, které pozdní Wagner může jakékoli analýze poskytovat, si zde Lévi-Strauss celkem obezřetně volí jeden konkrétní leitmotiv, a to „zřeknutí se lásky“.²⁹ Pochopitelně se při svém výkladu zaměří na situace, kdy se tento motiv v *Tetralogii* objevuje zdánlivě bez logického odůvodnění, tehdy, když se nikdo žádné lásky nezříká, například na jednom klíčovém místě ve *Val-kýře*:

²⁷ *Ibid.*, s. 614–615.

²⁸ *Ibid.*, s. 584.

²⁹ Má-li čtenář zájem, najde celkem podrobnou synopsi prvního dílu Wagnerovy *Tetralogie*, doprovobenou všemi klíčovými leitmotivy včetně „zřeknutí se lásky“ jak v notovém zápisu, tak ve zvukové podobě, na elektronické adrese <http://www.trell.org/wagner/rhinegold.html>

Ve chvíli, kdy Siegmund právě objevil, že Sieglinde je jeho sestra, a zamiloval se do ní, a právě když chtějí navázat krvesmilný vztah díky meči, který se Siegmund chystá vytrhnout ze stromu – v té chvíli se znovu objevuje téma odřeknutí lásky. Je to jakási záhada, neboť Siegmund se v té chvíli vůbec lásky nezříká – naopak, poprvé poznává lásku se svou sestrou Sieglindou.³⁰

Porovnáním s jinými výskyty téhož motivu – konkrétně jde o *Zlato Rýna*, kde se Alberich zříká lásky a získává zlato, a o pasáž v závěru *Valkýry*, kdy Wotan uzavře Brunnhildu do ohnivého kruhu – se ukáže, že použití leitmotivu není určeno vazbou ke konkrétní situaci na scéně, nýbrž určitou *funkcí*. Leitmotiv označuje konfiguraci strukturních vztahů – v tomto případě jde o „poklad“, který je třeba odněkud vymanit: zlato z Rýna, meč ze stromu, Brunnhildu z ohnivého kruhu.

V pozdějším textu „Od Chrétiena de Troyes k Richardu Wagnerovi“, doprovázeného „Poznámkou k Tetralogii“, Lévi-Strauss tuto první analýzu upřesňuje. Jestliže se Alberich zříká lásky, aby získal zlato, pendantem k této celkem jasné situaci je „zřeknutí se lásky“, které podstupuje Wotan, když se zříká Freie. Alberichova rezignace na lásku je však synekdochická. Alberich se zříká lásky jen částečně, neboť později svede Grimhildu, která mu porodí syna Hageny. Wotan se naproti tomu „nezříká reality lásky [...], nýbrž její metaforické figury reprezentované Freiou, jež je podle severských mýtů bohyní tělesného chťiče a smyslnosti“.³¹ Máme tedy první systém opozic: Alberich se zříká právě toho, čeho se Wotan nezřekne, a naopak. A podobně ve druhém jednání *Valkýry* označuje „zřeknutí se lásky“ vztah korelace a opozice mezi Hagenem, kterého zplodil Alberich, a Siegmundem, jehož otcem je Wotan. Získáme tak dva celky, k nimž lze přidat další postavu, totiž Siegfrieda (Siegmundova syna) v první případě

³⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mýtus a význam*, Bratislava: Archa 1993, s. 49.

³¹ Claude LÉVI-STRAUSS, „Note sur la Tétralogie.“ In: *Le regard éloigné*, Paris: Plon 1983, s. 320.

a zbabělce Gunthera ve druhém. Na jedné straně je tedy Wotan, Siegmund, Siegfried; na straně druhé Alberich, Hagen, Gunther. Siegmund předznamenává od začátku Siegfriedův tragický konec, a právě proto zazní motiv zřeknutí se lásky v situaci, která vlastně odporuje tomu, co má tento motiv ohlašovat:

V tomto nade vše dramatickém okamžiku se zdá, že děj popírá sdělení, které mělo toto hudební téma vyjadřovat: díky Wotanově lsti Siegmund získá současně moc i zlato. [...] Jenomže hrozivý návrat leitmotivu protiřečí události, ke které dochází; za zdánlivým triumfem odhaluje fatální rozuzlení. V Siegmundových ústech se převracejí antiteze a kontrasty, jako by měly tento rozpor ještě více zdůraznit: *Minne/Liebe*, *Heiligiste/Not*, *sehnnende/sehrende*, *Tat/Tod*... Tyto sémantické a fonetické oscilace dokládají, že i když se domníváme, že máme obě věci, nemůžeme je udržet současně, což je invariantní prvek celého tohoto příběhu.³²

Podívejme se nyní krátce na kritiku této analýzy, jak ji prezentuje – s obdivem, ale i kriticky – Jean-Jacques Nattiez ve své knize *Wagner androgyn*, v onom obdivuhodném analytickém kaleidoskopu, v němž se Wagnerovo dílo, nahlížené z nejrůznějších perspektiv, takřka kubisticky rozlamuje do mnohačetných faset a skrytých rozměrů. Nattiez mluví o Lévi-Straussově údajné „androgynní vizi hudebního i mytického významu“,³³ o postulátu významové jednoty, která je vskrty přítomna jak v hudebním, tak v mytickém systému. Podstatnější pro naše téma je to, co zdánlivě hladká a elegantní Lévi-Straussova interpretace implicitně zahrnuje, aby tomuto postulátu dostála: drobné posuny, „postrkování“ zkoumaného materiálu do žádoucích pozic (na předem stanovená prázdná místa v binárních opozicích, chtělo by se říci), aby se tak roztřídil a srovnal do předem ustavených podvojných struktur, které nejsou výsledkem ana-

³² *Ibid.*, s. 321–322.

³³ Jean-Jacques NATTIEZ, *Wagner androgyne*. Paris: Chr. Bourgois 1990, s. 274.

lýzy, ale jejím předpokladem. Jestliže Lévi-Strauss vykládá jeden výskyt motivu „zřeknutí se lásky“ ve *Valkýře* tak, že Wotan se zřiká metaforické postavy Freie, která v severských mýtech reprezentuje bohyni tělesné žádosti, čímž se všechny nesrovnalosti překlenou a složí ve srozumitelný celek, je k tomu ovšem třeba zamlčený teoretický mezikrok, jehož arbitrárnost Lévi-Strauss nepřiznává: musí Freiu interpretovat podle určitého textového korpusu (severské mýty), který je jiný, než do jakého je zasazena ve wagnerovském kontextu. S touto pomocí systém opozic bezchybně funguje, ale při bližším pohledu se ukáže, že strukturální metoda „není možná založena na ničem jiném než na obrovském triku, který jí umožňuje vždy dopadnout zpět na nohy“.³⁴ Toto vyjádření nemůžeme nepokládat za výstižné: binární opozice je totiž schéma tak široké, že do něho formálně zapadne jakýkoli materiál (od základních fyziologických procesů – systola/diastola – až po v podstatě jakýkoli jev kulturní), ovšem nabízí se otázka, co nám toto obecné rozšířování může sdělit naopak o specifičnosti zkoumaných jevů: říci, že jak Wagner, tak Ravel komponují na základě binarismů, znamená potom říci jen tolik, že jejich skladby mají společný jeden neurčitý rys, který sdílejí s mýty, s jazykovou strukturou, s poezií a kdovíčím ještě. Nattiezovými slovy:

Plastičnost strukturních kategorií je taková, že s pomocí jistých manipulací lze používané kategorie postavit do služeb toho, co chceme dokázat. Není to struktura, která organizuje text a kterou by analytik odhaloval. Struktura je naopak produktem analytika, podobně jako u Freuda byla interpretace předem určena teorií.³⁵

Samo Lévi-Straussovo dílo se potom začne jevit jako „stroj“ na produkci binarismů. Cokoli se do něho vloží, vyjde na druhém konci utříděno do více či méně důvěryhodným protikladů. Podle Nattieze je Lévi-Straussova zdánlivě technická metoda ve svých základech podřízena metafyz-

³⁴ *Ibid.*, s. 276–277.

³⁵ *Ibid.*, s. 280.

zice Jednoty (rozuměj: jednotného základu v podobě binárních opozic); když „zmrazíme čas, je možné dospět k Totalitě, jejímž nejzhuštěnějším výrazem je binarismus příroda/kultura, syrové/vařené, vařené/pečené, teplé/studené atd.“³⁶ Tato pretence na nalezitelnou „androgynní“ jednotu ukazuje jen to, že „Wagner není předchůdce strukturalismu, nýbrž Lévi-Strauss je naopak romantik“.³⁷

Relevanci takové námitky je jistě nutno brát v potaz. Znamená to ale, že jsme tím nuceni postavit se v tomto sporu kategoricky na jednu nebo na druhou stranu? Máme za to, že nikoli. Onen spor – je-li zde jaký – totiž možná už z jeho podstaty rozhodnout nelze, ostatně podobně jako v případě psychoanalýzy, jíž byla mnohokrát adresována stejná kritika, upozorňující na neurčitost jejích interpretačních schémat (avšak o kom lze v dějinách myšlení kategoricky říci, že *má pravdu*? – kdyby něco takového bylo totiž možné, žádné myšlení by neexistovalo). A stejně tak i filiaci mezi Lévi-Straussem a romantismem či rousseauismem lze interpretovat několika způsoby: buď v ní můžeme vidět jakýsi nechtěný podtón, v němž jeho myšlení zrazuje vlastní strukturalistickou rigoróznost, anebo právě naopak podivuhodný kolorit, díky němuž toto myšlení získává na mnohovrstevnatosti a komplikovanosti. Sám Nattiez ve svém textu, jak se zdá, osciluje mezi těmito dvěma způsoby četby. Ať je tomu jakkoli, dílo myslitele Lévi-Straussova formátu nelze posuzovat jen doslovným obsahem toho, co říká, nýbrž také – a možná především – základním gestem, které uskutečňuje a jímž zasahuje do myšlenkového kontextu své doby. A je-li tomu tak, pak je Lévi-Strauss bezpochyby jedním z nejvýznamnějších teoretiků (nejen) dvacátého století.

³⁶ *Ibid.*, s. 283.

³⁷ *Ibid.*, s. 285.

Josef Fulka vyučuje na Fakultě humanitních studií UK. Zabývá se současnou francouzskou filosofií, teorií psychoanalýzy a literární vědou. Roku 2008 vydal knihu *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (Nakladatelství Hermann & synové).