

Teorie literatury a interpretace

Distanční studijní text

Jan Heczko, Martin Tichý

Opava 2018



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Literatura a lingvistika
- Klíčová slova:** Literární věda, literární teorie, teorie literatury, myšlení o literatuře, interpretace, teorie interpretace, hermeneutika
- Anotace:** Tento distanční studijní materiál se věnuje klíčovým okruhům a problémům současné literární teorie. Pozornost je věnována otázce vzniku moderní literatury, specifčnosti literatury i proměnám teoretického uvažování. Stěžejní kapitoly se věnují teoretickým pohledům na otázky produkce (autor) a recepce (čtenář) literárního díla, pozornost je věnována také estetice díla (textu). Další části pojednávají o teoretickém uchopení literární historie, genologie nebo literárněvědné axiologie (hodnota literárního díla).

Autor: **Mgr. Jan Heczko, Ph.D.**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 KONTEXTY ZRODU MODERNÍ LITERATURY A LITERÁRNÍ TEORIE.....	7
1.1 Co je „literatura“ (M. T.)	8
1.2 Dějiny pojmu literatura.....	9
1.3 Předpoklady a kontexty vzniku moderní literatury	10
2 CO JE LITERATURA, CO JE TEORIE – O MNOHOSTI PŘÍSTUPŮ.....	15
2.1 Literatura a její funkce (M. T.).....	15
2.2 Specifičnost literatury	16
2.2.1 Non-transcendentní užití slov.....	16
2.2.2 Jak definovat literárnost? (M. T.)	17
2.2.3 Konvence v literatuře (M. T.).....	21
2.2.4 Estetično v literatuře (M. T.).....	22
2.3 Co je teorie	25
3 LITERATURA A KOMUNIKACE.....	29
3.1 Základy literární komunikace.....	29
3.2 Paradoxy literární komunikace.....	32
4 ESTETIKA PRODUKCE (AUTOR).....	34
4.1 Historické modely autorství	35
4.2 Autoři uvnitř a vně díla.....	39
5 ESTETIKA DÍLA (M. T.)	42
5.1 Vztah literárního díla ke skutečnosti	43
5.2 Fiktivnost a teorie fikčních světů	46
5.3 Literární dílo jako znak a struktura.....	48
6 ESTETIKA RECEPCE (ČTENÁŘ).....	52
6.1 Implicitní čtenář.....	54
6.2 Recepční estetika	56
7 LITERÁRNÍ HISTORIE JAKO PROBLÉM TEORIE LITERATURY	60
7.1 Literární historie a literární kritika	61
7.2 Literární vývoj.....	62
7.3 Horizont očekávání.....	64

7.4	Dějiny, nebo literatura?	66
7.5	Dějiny jako literatura	68
8	HODNOTA LITERÁRNÍHO DÍLA JAKO TEORETICKÁ OTÁZKA	71
8.1	Estetická iluze	73
8.2	Záchrana klasiků	75
8.3	Hodnota a budoucí generace	77
8.4	Zlatá střední cesta – umírněný relativismus	79
9	LITERÁRNÍ ŽÁNŘ JAKO OTÁZKA LITERÁRNÍ TEORIE	82
9.1	Přístupy zvnějšku a zevnitř	83
9.2	Žánrový realismus, nominalismus, konstruktivismus	84
9.3	Některé současné žánrové modely	85
10	RÉTORIKA A STYLISTIKA V LITERÁRNÍ TEORII	87
10.1	Rétorika	87
10.2	Stylistika	92
11	LITERÁRNÍ HERMENEUTIKA – NUTNOST I NEMOŽNOST METODY	95
11.1	(Filosofická) hermeneutika	96
11.2	Literárněvědná hermeneutika?	98
12	CO VŠECHNO SE DĚJE, KDYŽ INTERPRETUJEME?	100
12.1	Analýza a interpretace	100
	LITERATURA	108
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	109
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON	110

ÚVODEM

Vážené studentky, vážení studenti,

dostává se Vám do rukou distanční studijní opora *Teorie literatury a interpretace*, která je určena studentkám a studentům kombinovaných forem studia na Slezské univerzitě v Opavě. Primárně je kurz určen studujícím filologických, případně knihovnických oborů.

Cílem tohoto studijního textu je provést Vás úspěšně kurzem, který se zabývá hlavními současnými literárními teoriemi. Předpokladem úspěšného absolvování je kurzem elementární znalost literárněvědného pojmosloví. Nicméně při troše Vaší vůle, kázně a péle může tento kurz zároveň posloužit jako prvotní a zkusmé seznámení se současnou literární vědou, myšlením o literatuře a různými teoriemi interpretace.

Povaha tohoto kurzu je specifická v tom, že spíše než o osvojení si konkrétních znalostí (informací, definic), v něm jde o pochopení různých myšlenkových a argumentačních strategií. Tomu je přizpůsobena i výkladová část textu, která se tu a tam může jevit rozvláčná, nicméně jde o záměr: bez alespoň minimální simulace procesu myšlení ve výkladových pasážích (namísto pouhého předkládání hotových myšlenek) nelze dosáhnout našeho cíle.

S tím také souvisí používání distančních prvků (úkolů) v textu. Důraz je kladen právě na schopnost porozumět myšlení a argumentaci (*Úkol k zamyšlení*), na rozšiřující samostudium (*Samostatný úkol, Další zdroje, Korespondenční úkol*). *Otázky* na konci každé kapitoly prověří, zda jste si osvojili její obsah.

Tato studijní opora je součástí e-learningového LMS kurzu. V prostředí tohoto kurzu můžete po studiu každé kapitoly zjistit, nakolik jste porozuměli jejímu obsahu, neboť *Otázky* v LMS kurzu jsou interaktivní a Vaše odpovědi budou okamžitě vyhodnoceny. Součástí LMS kurzu je podrobný sylabus kurzu a specifikace požadavků pro úspěšné absolvování kurzu. LMS kurz taktéž nabízí prostor pro komunikaci pedagoga se studenty a mezi studenty navzájem.

Autorem některých podkapitol je Martin Tichý (jsou označeny M. T.). Mohli jste se s nimi setkat již v kurzu *Úvod do studia literatury*. V rámci opakování, ale především pro kvalitu jejich zpracování je zařazujeme také do této opory, která se tematicky částečně překrývá s *Úvodem do studia literatury*.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Distanční studijní materiál, který právě otevíráte, se věnuje klíčovým okruhům a problémům současné literární teorie. Pozornost je věnována otázce vzniku moderní literatury, specifčnosti literatury i proměnám teoretického uvažování. Stěžejní kapitoly se věnují teoretickým pohledům na otázky produkce (autor) a recepce (čtenář) literárního díla, pozornost je věnována také estetice díla (textu). Další části pojednávají o teoretickém uchopení literární historie, genologie nebo literárněvědné axiologie (hodnota literárního díla).

Autorem některých podkapitol je Martin Tichý (jsou označeny M. T.). Mohli jste se s nimi setkat již v kurzu *Úvod do studia literatury*. V rámci opakování, ale především pro kvalitu jejich zpracování je zařazujeme také do této opory, která se tematicky částečně překrývá s *Úvodem do studia literatury*.

1 KONTEXTY ZRODU MODERNÍ LITERATURY A LITERÁRNÍ TEORIE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Možnosti definování pojmu „literatura“. Dějiny pojmu „literatura“ – neexistuje žádný přirozený či samozřejmý pojem literatury. Předpoklady vzniku moderní literatury: knihtisk, formování veřejného prostoru a moderních demokracií, moderní národní stát, moderní univerzita, nové formy subjektivity aj.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete znát:

- původ slova „literatura“ a možnosti definování literatury jakožto pojmu;
 - že neexistuje žádná ahistorická (neproměnlivá) esence přítomná v pojmu literatury;
 - pojetí literatury i očekávání s ní spojená se během dějin proměňují;
 - naše pojetí literatury je dáno její moderní definicí;
 - moderní pojetí literatury je nepochopitelné bez kontextů a souvislostí, v nichž se utvářela moderní doba (knihtisk, demokratizace vzdělání, demokracie, svoboda projevu, národní stát, moderní univerzita, moderní subjektivita atd.).
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



literatura, pojem literatury, definování literatury, dějiny pojmu literatury, moderní literatury, moderní doba, knihtisk, demokracie, moderní subjektivita, moderní stát, moderní univerzita

1.1 Co je „literatura“ (M. T.)

České slovo *literatura* etymologicky pochází (stejně jako jeho ekvivalent anglický, německý apod.) z pozdnělatinského slova *litteratura*, jež znamená „to, co je zaznamenáno písmem“; základem je zde tedy latinské *littera*, znamenající „písmeno“. Synonymním pojmem je pak v češtině *písemnictví*. Tento původní význam může být východiskem pro vymezení extenze pojmu literatura: za literaturu můžeme považovat všechny graficky zaznamenané texty, vše, co je písmem fixováno.

Má to své oprávnění potud, pokud si uvědomíme, že historicky **písmo** – jako prostředek uchování paměti – bylo institucí exkluzivní, elitní, která byla přístupna jen velmi malému (ještě na konci 18. století ovládal v Českých zemích psaní a čtení jen zlomek obyvatelstva) a která i z toho důvodu byla prostředkem selekce toho, co je zaznamenaníhodné, a toho, co je pouze časné, co má zaniknout ihned po vyřčení.

Počátky písma lze klást několik tisíc let před n.l., přibližně 1 tis. let před n.l. se pak objevuje písmo abecední (hláskové) – foinická abeceda, z níž se vyvinuly všechny současné abecedy (všechna hlásková písma, nikoliv písma obrázková). Fonetický princip písma vede k tomu, že je písmo považováno za záznam mluvené řeči, za (sekundární) médium, které umožní rekonstrukci řeči jakožto hlasu, jelikož mluvené slovo je považováno za autentický výraz, jehož význam je zabezpečen přítomností promlouvajícího subjektu. Tuto široce sdílenou představu označil Jacques Derrida jako **fonocentrismus** a proti ní poukázal na jinakost psaného, v němž se ztrácí přítomnost subjektu a psané je vystaveno nestabilitě významu (neustálý významový posun, *différance*).

Široké pojetí literatury jako toho, co je psáno, je charakteristické spíše pro starší období – ale např. ještě významná syntetická práce Arna Nováka *Přehledné dějiny literatury české* (1936-1939) shrnuje pod pojem literatura všechny humanitní obory (v Novákově terminologii duchovní vědy) i žurnalistiku. Dnes – nahlédnuvše do libovolných dějin literatury – nenajdete tam už pojednání o jazykovědě, národopisu nebo historiografii. Široké pojetí literatury má totiž jedno podstatné úskalí, jak upozorňují Wellek a Warren, – z dějin literatury se stávají dějiny civilizace, a potažmo se „vytěsňuje zkoumání literatury v přísném slova smyslu“. Eo ipso z toho plyne, že v takovémto pojetí by nebylo možno koncipovat ani žádnou teorii literatury.

Vlastně podobné námitky lze vznést k vymezení literatury, které není v českém prostředí příliš obvyklé, ale objevuje se v anglosaské oblasti: literatura je hodnotná produkce, významné knihy všech oblastí lidské vzdělanosti. Jako by v tomto pojetí stále přežíval historický moment psaného záznamu jako aktu selekce významného, stěží udržitelný v době úplné demokratizace písma.

Přicházíme tudíž k tomu, jak bychom měli odlišit onu „literaturu v přísném slova smyslu“, jak to nazývají Wellek s Warrenem, ukazuje-li se uvedené vymezení jako nepoužitelné. Nepoužitelné, protože příliš široké, ale také příliš úzké – neboť jsme tím vytěsnili z oblasti literatury ty projevy, které nejsou písmem fixovány (nebo jsou fixovány

až druhotně), ale které zřetelně plní touž funkci jako texty literární sensu stricto. Tyto projevy, o nichž zde uvažujeme, jsou tedy fixovány především ústí tradicí a užívá se pro ně termínu *folklórní* či *lidová slovesnost*. Ve starších obdobích, zejména ve středověku, byla hranice mezi „psanou literaturou“, záležitostí duchovních elit, a „ústní literaturou“, záležitostí světskou, mnohem ostřejší než dnes, vyjádřená i odlišností jazyka: latina písemnictví versus národní jazyk ústní slovesnosti. Laicizace literatury (v českém prostředí od přelomu 13. a 14. století) tuto jasnou hranici rozrušuje. Ve středoevropském prostředí byl pro postižení obou těchto podob vytvořen termín **slovesnost** (něm. Wortkunst), který vyjadřuje – zvláště zřetelně to je v německém slově – i to, co je psáno, i to, co není psáno, a co je „uměním slova“, co tedy je takovým uměním, jehož materiálem je přirozený jazyk (v protikladu např. k hudbě, kde jsou materiálem tóny/zvuky, atd.). Takto tedy můžeme pojmu literatura rozumět a takto se obvykle používá. Byť samozřejmě se setkáváme v praxi i s jinými užitími tohoto slova, např. bibliografické informace v odborných textech se ve všech vědních oborech zahrnují do oddílu nadepsaného „literatura“, v historické vědě pak existuje rozlišení mezi prameny jakožto dokumenty své doby a literaturou jako pozdější reflexí dějinného, atd.)

Ve významu literární umění se ještě můžeme setkat také s termínem pocházejícím z francouzštiny: *beletrie* (belles lettres, tedy vlastně „dobré psaní“).

Zbývá nám ovšem velmi netriviální otázka, co je to „literární umění“, jak dokážeme poznat jazykový projev umělecký („literární“) od jazykového projevu administrativního, vědeckého nebo třeba publicistického. Byly podány různé návrhy toho, jak vymezit onen definiční rys *literárnosti* – budeme se jimi zabývat ve 3. kapitole tohoto textu; většinou jsou založeny na tom, že konstatují jinou funkci literárního a neliterárního textu, jejich odlišné fungování v komunikaci.

Existují však i skeptické hlasy, které tvrdí, že literatura neexistuje – že neexistuje jako objektivní danost, jelikož není způsob jejího vymezení, který by dokázal pokrýt vše, co je jako literatura označováno, a zároveň také nezahrnoval něco, co se za literaturu nikdy neoznačovalo. A dokonce, že to, co se za literaturu v různých historických údobích označuje, je vlastně determinováno nějakou ideologií, takže nelze ani předpokládat nějakou univerzální společenskou shodu o literatuře. Srov. např. výklad o pojmu literatury u britského teoretika Terryho Eagletona (*Úvod do literární teorie*).

1.2 Dějiny pojmu literatura

Již dlouhou dobu existují eposy, lyrické básně, tragédie, komedie a romány, nicméně literatura, jak ji známe a rozumíme dnes, je vynález poměrně nedávný. Je to kulturní konstrukt, který se slovy Rolanda Barthesa stal „přírodou“, jež nás nutí, abychom uvažovali o

její „esenci“ a snažili se ji vědecky uchopit a definovat. Jak tedy vznikala moderní literatura? O předpokladech a souvislostech jejího vzniku se více dozvíte v následující 2. kapitole, v tuto chvíli se krátce zastavíme u dějin pojmu literatura.

Jak již víme z předchozí kapitoly, slovo literatura je latinského původu, které znamenalo totéž co písemný záznam, písemnosti, písemnictví, ale také dějiny, mluvnice, učenost, vzdělanost. Tato užití zůstanou určující až do 18. století. Francouzské slovo *littérature* označuje ve starším úzu vzdělanost, někdy v mírném kontrastu k exaktním vědám, nicméně ještě v roce 1738 prohlásí Charles Rollin fyzikální výzkumy ohledně zakřivení zeměkoule za „vědecké výpravy, na něž mohou být král i veškerá učenost (*littérature*) právem hrdí“. Kolem 1750 se však u osvícenských autorů ojediněle objevují pasáže svědčící o posunu k chápání literatury jakožto umělecké tvorby – *belles lettres*, krásného písemnictví. Tento nový pohled ovšem ještě dlouho neruší původní významy: Zatímco Diderot prohlašuje, že pro *littérature* platí „proti gustu žádný dišputát“, jeho kolega Voltaire tvrdí, že *littérature* a *phisique* jsou základní dvě oblasti lidského poznání; *littérature* je pro Voltaira oblast poznání, která zahrnuje gramatiku, rétoriku a poetiku, nikoli jen samu oblast umělecké tvorby. – Ještě v roce 1818 uvádí čtyřdílný anglický slovník Henryho Todda (kromě jiného editora díla Johna Milтона) pod pojmem *literature* významy jako učenost, sečtělost, kultivovanost. Význam písemná tvorba je v angličtině poprvé doložen až roku 1779, krásná literatura nejdříve kolem 1880. A například v Německu slovník bratří Grimmů z roku 1855 slovo *Literatur* v našem významu vůbec neregistruje.

1.3 Předpoklady a kontexty vzniku moderní literatury

Vynález knihtisku

Guttenbergův stroj přinesl informační explozi, svobodnější a intenzivnější šíření informací, dostupnost informací nejen pro elity, rozvoj gramotnosti, čímž vyvolal vyvstávání veřejného prostoru.

Určující se stává kategorie psanosti a textovosti, která přináší větší racionalizaci a přehlednost komunikace. Psaní a text se antropomorfizují, tj. přizpůsobují se racionálnímu ideálu člověka (oproti svitku nebo kodexu má stránka knihy záhlaví a zápatí), text jako přehledná struktura odráží, ale také utváří racionalitu a **systematičnost našeho myšlení**. V mluvené řeči je slovo součástí i modifikací celostní situace, je součástí neohraničitelného univerza slov (a moudrosti, tradice). V psané komunikaci je sdělení izolované od kontextu, v němž se rodí.

Jestliže původce textu není přítomen, recipient získává přesvědčení, že sdělení mu více patří, již o něm tolik nerozhodují autority, nýbrž on sám jím jakoby více disponuje. Sdělení se interiorizuje, stává se intimnějším, roste zájem o vnitřní svět člověka. Vzniká představa duševního (soukromého) vlastnictví slova. Myšlenka, nápad, tvorba, ale též prožívání se individualizují. (Srv. odstavec níže o nových formách subjektivity.)

Nemožnost zeptat se nepřítomného autora, co svým sdělením mínil, se stává příležitostí a výzvou pro čtenáře, aby sám více rozhodoval o smyslu napsaného. S tím souvisí *ironičnost* jako důležitý rys vznikající moderní literatury a románu jakožto jejího nejvýraznějšího žánru. Ironičností se zde myslí, že oproti starší tradici se může čtenář častěji a snadněji nad (románovým) textem ptát: „A nemyslel to autor ještě nějak jinak, než je na první přečtení zřejmé, nemíří svými slovy nakonec jinam?“

Formování moderních demokracií západního typu

Rozvoj knihtisku, jak bylo řečeno, souvisí se vznikem veřejného prostoru a s hledáním nových způsobů jeho správy. Počátky moderní doby jsou v západní Evropě spojeny s formováním demokracie. Demokracie jakožto nová forma vlády a ideálně také celý způsob života společnosti nahrazuje autoritu věcnou diskusí, přiznává platnost názoru většiny a za největší hodnoty pokládá svobodu a rovnost před zákonem. Občané získávají svá práva, svobody i povinnosti. Zavádí se povinná školní docházka. S tím také souvisejí snahy literaturu institucionalizovat (např. na univerzitách, viz níže) a pedagogicky využít k utvrzení demokratických způsobů. Zároveň je třeba si uvědomit, že lze literárními texty potvrdit represivní stereotypy např. vůči společenským menšinám. Někteří autoři (např. Jacques Derrida) hovoří o tom, že „instituce“ literatury je paradoxní a jako taková může nastavovat zrcadlo dalším moderním institucím. Její paradox spočívá v tom, že jako každá instituce vykazuje známky opakovatelnosti, předvídatelnosti, tedy jakýsi řád a systém (žánrový systém, literární vývoj, dominující dobová témata). Současně ovšem literární texty dosvědčují cosi jedinečného, neopakovatelného a nezobecnitelného, čímž neustále narušují setrvačnost ustálenost a setrvačnost literární „instituce“. Před tímto napětím by neměly uhýbat další moderní instituce, především univerzity. Tento paradox je ovšem podle Derridy vlastní moderní demokracii vůbec, která je vždy nehotová, otevřená, nekonečně reformovatelná, což jí umožňuje reagovat na vždy jedinečné výzvy doby.

Svoboda projevu

Literatura v moderní době usiluje být prostorem, který dovoluje říci vše – ve smyslu svobody hovořit nekonvenčním způsobem, narušovat předsudky, stereotypy a automatismy, popř. hovořit o věcech, o nichž s enemluví. (Z kapitoly 1.5 víme, že absolutní a neomezená svoboda projevu je iluze.)

Peripetie soudních procesů se spisovateli během 19. a první poloviny 20. století (zmiňme např. proces s Gustavem Flaubertem, který byl obviněn, že svým románem *Paní Bovaryová* narušuje dobré mravy měšťanské společnosti, zvláště žen) dospěli spisovatelé v demokraciích západního typu k výdobytku, že nejsou před zákonem zodpovědní za obsah své knihy. Vždy je možné se odvolat na fiktivní charakter obsahu, že v knize nehovoří autor jako občan, ale vypravěč, postavy. V jiných společnostech než jsou západní demokracie není tato svoboda běžná, můžeme vzpomenout např. kauzu spisovatele Salmana Rashdieho, odsouzeného radikálními stoupenci islámu za román *Satanské verše*.

Vyvázení *spisovatele jakožto spisovatele* z občanskoprávní zodpovědnosti mu však dovoluje pěstovat jiný druh zodpovědnosti. Překračováním konvencí, morálky, zpochybňováním většinového pojetí reality se spisovatel snaží postihnout to, co běžným, komunikačním jazykem postihnout nelze, totiž jakost, jedinečnost. Opět jsme se dostali k souvislosti zkušenosti literatury a snu o (budoucí, „dokonalé“) demokracii. Svoboda umělecké tvorby funguje jako lakmusový papírek svobody slova, projevu, imaginace vůbec.

Vznik moderního národního státu

Od počátku 19. století sílí požadavek etnické a jazykové jednoty budoucích národů. Literatura je součástí těchto procesů. Každý „obrozující se“ národ touží po své literatuře. (Připomeňte si v této souvislosti problematiku Rukopisů zelenohorského a královedvorského v české literatuře 19. století.) Literatura, jak ji zhruba rozumíme nyní, se zásadně formuje v období romantismu, který se na funkcích, podobách a očekáváních spojených s moderní literaturou výrazně podepsal. Literatura má v té době různé funkce: zušlechťovat jedince, čelit materialismu a sobectví, sjednocovat jednotlivé vrstvy společnosti v jakési organické společenství nebo přímo ve společenství národní, jak je tomu bezesporu v Čechách 19. století. Díky existenci tisku dokáže literaturu v národním jazyce číst každý, kdo tento jazyk ovládá, může vnímat její univerzálnost, což je vlastnost, která se v ní pociťuje a která se k ní „přirozeně“ přiřazuje. „Fikce prosakuje tiše, ale nepřetržitě do reality, čímž vytváří onu pozoruhodnou důvěru společenství v anonymitu, která je charakteristickým znakem moderních národů.“ (Benedict Anderson, *Imagined Communities*).

Vznik moderní výzkumné univerzity

Roku 1810 ustavuje Wilhelm von Humboldt v Berlíně univerzitu, která se stane vzorem také ostatním moderním vzdělávacím institucím. Univerzita plní podle Humboldta dvě základní funkce. *Bildung* – kultivuje jedince i národ, rozhoduje o kvalitě (literatury) a nabízí veřejnosti to nejlepší. Až v 19. století začíná vznikající literární věda hledat a hájit si své místo na univerzitě. *Wissenschaft* – shromažďování, katalogizace, popis, interpretace dokumentů a textů. Od té doby má škola nezanedbatelný vliv na naše představy o literatuře. Mnoho spisovatelů od 19. století prošlo univerzitním literárním vzděláním.

Nové formy subjektivity

Nikoli Bůh nebo tradice, ale sebevědomé myslící já se stává v moderních časech zárukou a základem správného poznání. Tento obrat ovšem zároveň přináší problém konečného založení a zdůvodnění této nové subjektivity (ve starší náboženské nebo filosofické tradici bylo i lidské poznávání světa vždy ještě něčím/někým nesené). Descartes, Kant, Fichte,

Hegel, Nietzsche, Freud, Heidegger – svým způsobem se pro všechny tyto myslitele stává lidské já centrem zájmu, byť pro každého trochu jinak.

Joseph H. Miller v této souvislosti ukazuje např. na souvislost mezi knihou *Robinson Crusoe* Daniela Defoe a protestanskými pietistickými, subjektivizujícími, niternými vyznavačskými texty. Také romány v dopisech (moderní epistolární styl) představují specifickou intimní subjektivitu. Nelze nezmínit také zájem romantismu o lyrickou poezii a její subjekty.

Literatura a obrat ke komentáři a interpretaci

Někteří autoři tvrdí, že dříve se v literárních textech nehledala hloubka k dešifrování, protože k tomu sloužily texty náboženské. Až v moderní době tak začínají být literární texty komentovány a interpretovány tímto způsobem. Podle francouzského filosofa Michela Foucaulta *komentář* zkoumá text s ohledem na rozestup mezi tím, co říká, a co říci chce – tedy s ohledem na přetrvávající přebytek významu. Komentář je opakováním toho, co v opakování nebylo vysloveno. Text má v sobě jistý přebytek, který komentář odhaluje otázkou (*co chce text říci?*), smysl textu v sobě nese stále cosi, co ještě nebylo řečeno. Komentář je nekončící překlad, který přináší vždy něco navíc, je to *exegeze*. Ve *Zrození kliniky* M. Foucault píše, že komentování v sobě „nese celkem zřetelně známku svého historického původu: je to exegeze naslouchající skrze zákazy, symboly, smyslové obrazy, skrze celý aparát zjevení, slovu božím, vždy skrytému, vždy přesahujícím sebe sama. To tedy znamená, jak se domnívá spolu s Foucaultem také např. Terry Eagleton, že počátek institucionalizace literární vědy a dnešního pojetí literatury spadá do období, v němž upadá náboženská víra, kterou nahrazuje nová disciplína, jež převezme její diskurzivní struktury dříve uplatňované v teologii: konstrukci kánonu i exegetický přístup k textům.

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Pojem literatury je dějinně proměnlivý.
- Neexistuje univerzální definice literatury.
- Moderní pojetí literatury je pochopitelné pouze v kontextech, v nichž se moderní doba utvářela.



OTÁZKY

1. Jaká je původ slova „literatura“?
 2. Co všechno obsahoval pojem „literatura“ před moderní dobou?
 3. Od jaké doby je pojem „literatura“ spojován především s uměleckou (krásnou) literaturou?
 4. Které formující se moderní fenomény a instituce spoluutvářely moderní pojetí literatury?
 5. Vyberte si dva a popište jejich provázanost s formujícím se pojetím literatury v moderním smyslu.
-

2 CO JE LITERATURA, CO JE TEORIE – O MNOHOSTI PŘÍSTUPŮ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Funkce literatury. Specifičnost literatury – literárnost – různé přístupy. Estetická funkce – literární estetično. Teorie, literární teorie – jak ji lze definovat a co může znamenat.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete znát:

- jaké může mít literární sdělení funkce;
 - v čem je literární sdělení jedinečné;
 - jedinečnost literárního sdělení se označuje slovem literárnost;
 - jakými způsoby lze definovat literárnost (specifičnost a jedinečnost literárního jazyka/výrazu);
 - co je to estetická funkce a jak se projevuje v literatuře;
 - jaké jsou úkoly teorie literatury / literární teorie.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



funkce literatury, literárnost, definice literárnosti, estetická funkce, literární estetično, teorie, literární teorie

2.1 Literatura a její funkce (M. T.)

S pojetím literatury jako sdělením, které má specifickou funkci, jste se mohli setkat již v kurzu *Úvod do studia literatury*. V rámci připomenutí důležitého teoretického konceptu zařazujeme tento oddíl i zde.

V průběhu dějin byly literatuře připisovány různé funkce nebo spíš lze říci, že jí tyto funkce byly mnohdy předepisovány. Odhlédneme-li od terminologických odlišností,

můžeme v zásadě říci, že se hovoří o dvou hlavních funkcích: o funkci poznávací a formativní.

Poznávací funkce literatury se odvozuje už od Aristotela a hledá se zejména v jeho úvahách o mimesis (srov. kap. 1.1 v opoře Teorie literatury 2). Spočívá ve schopnosti literatury přinést poznání skutečnosti, které je obecnější než poznání historické, ale konkrétnější než poznání filozofické. V dějinách literatury je přirozeně poznávací funkce literatury zdůrazňována zejména těmi směry, které mají mimetický základ (realismus, naturalismus). Je zdůrazňována schopnost literatury přinést takové poznání doby, mravů, lidské psychologie, jaké žádný jiný způsob psaní není schopen obsáhnout.

Jako **formativní** funkci můžeme označit takové působení literatury na čtenáře, které je schopno ovlivnit jeho myšlení a jednání (zejména směrem, který autor zamýšlí). Zdůrazňování formativní funkce literatury, jejího významu pro veřejnou mravnost se vine evropským myšlením přinejmenším od Platóna. Ale kromě veřejných mravů se může působení literatury vztáhnout i na vnitřní život čtenáře, na jeho zušlechtnění, a na druhou stranu pak může být literatuře připisována i velmi konkrétní role v politických zápasech (revoluční literatura).

Ovšem tyto funkce jsou funkcemi externími, snaží se literaturu podfídit nějaké hmatatelné sociální užitečnosti, svým způsobem se ji snaží obhájit před výtkami „zbytečného luxusu“, „marnění času“, „neužitečného tlachání“, které nepřestávají na literaturu dopadat ani dnes (v době hypertrofovaného ekonomismu). Ale hlavní funkcí literatury je estetické působení, jak říkají Wellek a Warren, „prvotní a hlavní funkcí poezie je věrnost své vlastní podstatě“. Je to její vyvázanost z vnějších účelů a zaměření na estetický prožitek vnímatele, na jeho „nezaujaté rozjímání“.

2.2 Specifičnost literatury

2.2.1 NON-TRANSCENDENTNÍ UŽITÍ SLOV

Jeden z nejvýznamnějších literárních teoretiků dnešní doby, Američan **Joseph Hillis Miller** (1928) vzpomíná ve své popularizující knize *On Literature (O literatuře)*, jaký zážitek mu v dětství přinesla četba knížky *Švýcarský Robinson* od protestantského pastora a spisovatele **Johanna Davida Wysse**. Vůbec si tehdy nepřipouštěl, že by knížka mohla mít autora, který ji vymyslel. Slova jako by padala z nebe či přicházela odnikud a zázračně otevírala dveře do světa dobrodružných příhod. V tom zážitku slova knihy v žádném případě nevytvářela (skrže různé rétorické mechanismy) a nijak neformovala podobu „fikčního světa“, ale jen zachycovala svět, který jako by existoval nezávisle na nich. – Hillis Miller se domnívá, že tento nepochybně naivní dětský čtenářský zážitek (který si nebyl

vědom zprostředkovanosti vyprávění apod.) se může stát východiskem při hledání odpovědí na otázku – co je literatura?

Literatura podle Johna H. Millera **využívá schopnosti slov (znaků) něco znamenat i v nepřítomnosti referentu, který slovo označuje**. Jean-Paul Sartre tento jev, který umožňuje literární sdělení, nazývá **non-transcendentní směřování slov**. Například nápis VCHOD 1 v nádražní hale jednoznačně označuje místo, nad nímž je nápis umístěn. Ale představme si, že na takový nápis narazíme uprostřed pustého lesa. Svůj význam neztratil, stále něco znamená, ale jaký je smysl takového nápisu v tak nezvyklém kontextu? Nápis „vchod“ zde nepochybně neoznačuje žádný denotát či zjevný referent, ale přesto nemůžeme říci, že by slovo nic neznamenovalo. – Odehrávala se tu nějaká hra? Natáčel film? Nebo si někdo myslí, že zde je nějaký vchod. Ale kam?

Franz Kafka řekl, že veškeré moc literatury je v možnosti vytvořit svět ze slov: „Otevřel okno“. Kafka ve své povídce *Ortel* tuto možnost nepochybně využívá. Zde je krátká ukázka:

Bylo překrásné jaro, neděle dopoledne. Jiří Bendemann mladý obchodník, seděl ve svém soukromém pokoji v prvním patře jednoho z těch nízkých, jednoduše stavěných domů, které se dlouhou řadou táhly podél řeky, lišíce se od sebe skoro jen výškou a zbarvením. Právě ukončil dopis příteli z mládí, žijícímu v cizině, skládal ho pomalu a jako by si hrál, a pak, opíraje se loktem o psací stůl, zahleděl se z okna na řeku, most a nazelenalé vršky na druhém břehu.

Jelikož uvedená slova zde neopisují žádnou konkrétní bytost, kterou bychom mohli živě sledovat, je možné toto na první pohled zcela obyčejné, všední a „realistické“ sdělení číst „symbolicky“. – Jaké naladění má text? Co znamená či předznamenává postava, která se opírá o stůl a zahledí se z okna? Jak tato scéna předznamenává to, co následuje?

K ZAPAMATOVÁNÍ



Slova užívaná jakožto znaky bez konkrétního referentu/denotátu velice snadno vytvářejí osoby/postavy s vlastním prožíváním, věci, místa, krajiny – tj. vytvářejí literaturu.

2.2.2 JAK DEFINOVAT LITERÁRNOST? (M. T.)

S následujícími kapitolami o různých způsobech definice literárního sdělení a a vyjádření v jeho specifčnosti (tzv. literárnost), o konvenci a estetice v literatuře, jste se již setkali v opoře Martina Tichého *Úvod do studia literatury*. V literárněvědných teoretických disciplínách dochází k překryvu některých otázek, problémů a tematických celků.

Již jsme se zabývali otázkou, co je to / co to může být literatura, a končili jsme tím, že bylo podáno několik návrhů, jak může být specifická literatura (v užším významu, tedy umělecké literatury) vysvětlena. Pro tuto specifickou literaturu jsme použili termínu **literárnost**, který má původ v ruské formalistické škole.

A právě formalistický náhled na literárnost je jedním z nejčastěji citovaných. Specifická literatura spočívá podle formalistů, kteří spojovali literární teorii úzce s lingvistikou, ve specifickém **užívání jazyka**. Vyhází se zde z pozorování, že jazyk literárního díla se odlišuje od jiných užití jazyka – od jazyka vědeckého či administrativního (jenž je zaměřen na referenční funkci, na to, aby vypovídal jednoznačně, věcně, zcela transparentně pro sdělované skutečnosti) či jazyka běžné komunikace (oproti němuž je usilovně organizován). Roman Jakobson hovoří o tom, že literární výpověď znamená „organizované násilí“ na jazyku; klasický termín, který toto násilí popisuje, je **ozvláštnění** – znamená takové deformace jazykového projevu, které jej vzdalují běžné řečové normě daného období a daného prostoru. Opakem ozvláštnění je pak automatizace; prostředky, které se v určitém kontextu stanou prostředkem ozvláštnění, se mohou opakovaným používáním automatizovat, ztratit svou schopnost diferencovat literární projev od jiných užití jazyka, a musí tedy být nahrazeny jinými, novými postupy (takto také formalisté rozumí proměnám literatury v čase).

Všechny ozvlášťující postupy vedou k tomu, že se pozornost čtenáře strhává na samo jazykové vyjádření, jazyk ve své materialitě se zde stává hlavním „hrdinou“ literatury.



PŘÍKLAD

A)

*Mé dědictví položils v krajinu snění a tušení,
mé růže jsi vytrhal a přesadil do jejich zázračných sadů;
jejich vůně mne omdlívá v extázích modlitby a umění,
a nádhera jejich barev hoří mi ze Západů.*

B)

Dědictvím se rozumí ta část pozůstalosti, která skutečně přejde na zůstavitelovy dědice. Dědicem může být nejen člověk, ale i osoba právnická, vznikla-li do jednoho roku od smrti zůstavitele. Za dědice je považována osoba, na niž mají po zůstavitelově smrti přejít pozůstalost jako celek nebo podíl na ní, a to bez ohledu na to, z jakého právního titulu se tak stane, zda z dědické smlouvy, ze závěti nebo ze zákona

Odlišnost užití jazyka v těchto ukázkách je zřejmá: v A) slouží jazyk k sugesci širokého okruhu konotací (včetně emočních ad.) spojených se smrtí člověka, referenční funkce je oslabena; v B) slouží jazyk přesné a jednoznačné informaci o náležitostech dědického práva podle občanského zákoníku. V ukázce A) je promluva nadměrně organizována, podrobena onomu „násilí“ rytmu, rýmu, hláskových instrumentací apod.

Ale vezměme ještě dva příklady:

C)

Toho večera k jedenácté hodině Quenu, který postavil škvařit dva hrnce sádla, musil ještě připravit černou klobásu. August mu pomáhal. U čtyřhranného stolu Líza a Augustina zašivaly prádlo, zatímco proti nim na druhé straně stolu, tváří obrácen ke sporáku, seděl Florent a usmíval se na malou Pavlínu, která si mu stoupla na nohy a chtěla, aby ji „vyhazoval do vzduchu“. Za nimi Leon pomalými a pravidelnými údery sekal na dubovém špalku maso do klobás.

D)

Ručně vázané poctivé špekáčky,

stručně a jasně, žádné sojáčky.

Nebud'te z toho zhrozený,

máme koňský točený.

Je zřejmé, že v ukázce D) vidíme stejné způsoby (i některé další) organizace jazykových prostředků, jaké jsme viděli v ukázce A) – a přesto by asi nikdo neřekl, že tyto reklamní poutače z jednoho žižkovského řeznictví jsou „literaturou“. Oproti tomu neosobně referující promluva v ukázce C) připomene spíš právnícký výklad ukázky B) než co jiného. Přitom je to jeden odstavec z románu Emila Zoly *Břicho Paříže*.

Můžeme z těchto pozorování vyvodit několik závěrů: 1. Postupy a prostředky, které jsou etablovány jako „literární“, které strhávají pozornost na samu promlouvající řeč, se mohou vyskytovat i v textech, jež z literárnosti nikdo nepodezřívá: třeba v reklamě nebo v jazykolamech. 2. Existují literární texty, o jejichž literárnosti nikdo nepochybuje, které nějaké

zvláštní násilí na jazyce nepáchají a jsou naopak založeny na věcném, neosobním, objektivním referování. Zvláště linie realistické prózy je těžko definovatelná nějakými zvláštními tvárnými prostředky. Formalisté ostatně svou teorii literárního jazyka založili na poezii, kde je práce s jazykem většinou velmi nápadná (ale i zde bychom našli poetiky, které jsou založeny na ne-poetičnosti). 3. Literárnost vymezená specifickým užíváním jazyka je otázkou pochopení toho, co je norma a co její porušení, což v případě složité rozrůzněnosti užití jazyka v moderních společnostech není snadné určit, pomineme-li už historicitu textů, jejichž „jazykové pozadí“ je „ztraceno“. Jak říká J. Culler, „výklady literárnosti zaměřující se na aktualizaci nebo integraci jazyka nenabízejí zkušební metody, jejichž pomocí by byli třeba Marťané schopni rozpoznat literární díla od jiných druhů psaní“.

Jako jiná možnost vymezení literárnosti se nabízí **fikční či imaginativní charakter** literárních textů. Vychází z poznání, že „výpovědi v románu, v básni nebo v dramatu nejsou doslovně pravdivé, nejsou to logické poučky“ (Wellek, Warren). To, co se říká v literárních textech, neodkazuje přímo na empirickou realitu našeho světa, ale na **fikční svět** daného literárního díla, jenž se k našemu, aktuálnímu světu vztahuje jen nepřímo a nejednoznačně. Nejde jen o to, že v literárních textech vystupují Červená karkulka nebo pekař Jan Marhoul, kteří se nikdy a nikde – kromě daných literárních textů – nevyskytovali a nevyskytují, ale i z empirie známé postavy a předměty jsou v literatuře *utvářeny* jako specifické entity, není k nim referováno jako k reálným. To se zvláště zřetelně vyjevuje v užívání deiktických slov, která v literárním díle nelze vztáhnout bezprostředně k reálnému světu.

S fikčním charakterem literárních textů tak úzce souvisí nepragmatický charakter komunikace: co se říká v literárním díle, nevnímá čtenář jako vztáhnutelné přímo k životní praxi, ale zároveň to vnímá v určitém kontextu jako „pravdivé“ (říkáme, že literatura je **nepragmatický diskurs**). Vezměme tuto výpověď: „Takový byl můj lid / s kosou a kladivem. / Na jitřní čekal svit, / čekal a věřil. // Úrodu novou sklídí sám, / sám se svými. // Jděte mu z cesty. / Staví chrám bratrské doby.“ Podle imperativu „jděte mu z cesty“ se jistě žádný čtenář nijak ve svém životě nezařídí, na rozdíl od podobné výpovědi, kterou řekneme vyřkne doprovod nějakého nadměrného nákladu.

Otázka fikčnosti (imaginativnosti) je ovšem otázka historická – ve starším období nebyla hranice mezi realitou a fikcí v literatuře tak zřejmá, srov. různé fantastické cestopisy, rostlináře a bestiáře obsahující reálné i fiktivní organismy, kroniky, které mísí historické referování s mýty, pověstmi, ale i s „beletristickými“ vložkami (extrémním případem může být Hájkova kronika). Stejně tak texty, které byly psány jako vědecké, se mohou po jisté době, kdy jejich vědeckost zastará, stát předmětem literárního zájmu, mohou být čteny jako texty fikční (např. Palackého *Dějiny*). Texty, které považujeme za literární, stejně tak mohly mít v určitých historických etapách praktickou funkci (např. kultickou – třeba původně antické drama). Nejasná je rovněž hranice mezi literaturou a filozofií, problematická je otázka epistolárních forem, esejistiky ad. (Jsou např. Klímovy *Traktáty a diktáty*

spisem filozofickým, nebo básnickým? Jsou dopisy vydávané pro publikum, jemuž původně nebyly určeny, vyvážané ze své původní funkce, fikčními texty?)

Některé novější literární teorie hledají specifickou literárních textů v jejich **intertexto-
vém** charakteru. Znamená to, že literární díla vznikají a jsou recipována vždy na pozadí jiných literárních děl – přejímají z nich motivy, obrazy, ideologmata, navazují na ně, polemizují s nimi atd. Literatura tak získává do značné míry sebereflexivní charakter – je vždy „sama o sobě“, nějak se vymezuje k otázce toho, jak se dá/má psát. Ovšem je třeba říci, že některé texty jsou více prostoupené intertextovými odkazy než jiné; proti „literárnosti“ jako zapojení do sítě textů může stát „autenticita“ jako syrová, jakoby ne-literární výpověď (srov. např. velký zájem o tento typ literatury u nás v 90. letech 20. století).

V české tradici myšlení o literatuře je nejvlivnější koncepce literárnosti, která vychází z myšlenek tzv. pražské strukturalistické školy. Jejím základem je typologie výpovědních (jazykových) funkcí: mezi těmito funkcemi zaujímá specifické postavení **estetická funkce**, která přesunuje pozornost z obsahu sdělení na jeho utvářenost. Avšak estetická funkce sama o sobě, je-li v textu přítomna, literaturu „nedělá“ – estetická funkce je bezpochyby přítomna i v mnohých textech neliterárních: např. v různých reklamních sloganech, popěvcích, politických heslech, ale třeba i v publicistických textech apod. Za literární považujeme až takový text, kde je estetická funkce dominantní, kde si podřizuje všechny ostatní funkce textu (na rozdíl od politického sloganu či publicistického textu, kde je naopak estetická funkce v postavení podřízeném, podléhá funkci formativní/apelativní). Blíže se k problematice estetické funkce a literárního estetična vůbec vrátíme v následující kapitole.

Výše uvedené koncepty specifickosti literatury by bylo možno jistě ještě doplnit (lze literárnost třeba přeložit do oblasti recepce). Stejně tak by bylo možno rozšířit kritické komentáře k jednotlivým přístupům, ukázat jejich limitovanost a „nepokryté oblasti“ literatury či naopak neoprávněné expanze mimo obecně sdílenou představu o tom, co je a není literatura. Ale je zřejmé, že žádný z představených způsobů vymezení literatury neobstojí sám o sobě, žádný není nezpochybnitelný a dokonalý. Proto je také skepse nad tím, zda vůbec můžeme literaturu nějak exaktně vymezit, oprávněná. Tato skepse je také v mnohém užitečná, zejména v tom, že nám nijak neuzavírá prostor pro naši čtenářskou a odbornou práci s literaturou, naopak nás vybízí k stálému prozkoumávání toho, čemu můžeme nebo chceme rozumět jakožto literatuře. Ostatně ani novější literární teorie a historie se příliš touto otázkou nezatežuje a necítí se omezena „literárností“ textů, kterými se zabývá. Ovšem nanejvýš užitečné jsou i všechny představené koncepty literárnosti – tím, že pojmenovávají nějaká tradiční „centra“ literatury, vymezují oblasti psaní, které jsou „bytostně“ literární a mohou pak sloužit také jako pozadí různým hraničním fenoménům.

2.2.3 KONVENCE V LITERATUŘE (M. T.)

Je-li problematické určit nějaké definiční rysy literatury, lze otázku po tom, co je literatura, položit jinak – jako otázku **konvence**. Chápání literatury jako konvenční záležitosti

vychází z teorie jednání. O tom, zda nějaký text je či není literárním textem, se čtenář nerozhoduje podle jeho textových či jiných vlastností, ale na základě společensky ustáleného způsobu zacházení s texty. K textu nepřistupuje se subjektivním rozhodnutím číst jej „jako literaturu“, ale orientuje se – při nutnosti znalosti oněch konvencí – tak, jak se očekává („očekávání očekávaného“). K tomuto může pomoci řada signálů: text vychází v literárním časopise, v určité grafické úpravě, v určitém nakladatelství, je nějak zvykle označen, uveden, má nějakého autora atd.

Německý teoretik Siegfried Schmidt vydělil dvě základní literární konvence (makrokonvence). Literární **estetická konvence** pojmenovává shodu na vyvázanosti literárních textů z pragmatického zacházení (nelze z hlediska aktuálního světa rozhodnout o jejich pravdivosti, fikční svět se může lišit zásadně od světa aktuálního). Literární **polyvalenční konvence** pojmenovává shodu na tom, že literárnímu textu mohou být připisovány různé významy a že tato potenciální různost není překážkou komunikace. Tyto dvě konvence řídí podle Schmidta příslušnost k literárnímu systému.

J. Culler vyjadřuje konvenční povahu literárního jednání termínem *hyperchráněný kooperační princip*. Literatura je tedy založena na (institucionálně dané) dobré vůli k porozumění, kterou při literární komunikaci předpokládáme. „‘Literatura‘ je institucionální nálepka, která udává důvody, na jejichž základě očekáváme, že výsledky našeho čtenářského úsilí ‚budou stát zato‘.“

System konvencí je historicky proměnlivý a stejně proměnlivá je závaznost těchto konvencí (tedy nakolik je podrobena sankci nerespektování konvencí, nakolik je možné rozhodnout se pro ne-literární čtení textu konvencionálně literárního).

2.2.4 ESTETIČNO V LITERATUŘE (M. T.)

Už byla několikrát řeč o tom, že jazykové projevy (stejně jako jiné předměty) mohou mít různé funkce (i zároveň) a že jednou z těchto funkcí je **estetická funkce**. Funkci obecně můžeme pochopit jako využití nějaké věci pro nějaký účel – např. v případě konativní funkce je jazykový projev použit k tomu, aby vyvolal u posluchače určitou akci. Funkční pojetí estetična, tak jak se formovalo ve strukturalismu, vzniklo jako polemika se staršími přístupy, zejména herbartovskými, které estetično zvěcnily – tedy umístily je do samotné věci jako její vlastnost (znakem estetična v literatuře byla třeba symetrie kompozice, rytmická plynulost nebo konvenčně „pěkná“ obraznost atd.). Funkční pojetí estetična je tedy překládá do vztahu člověka k věci (textu).

Vlastnosti charakteristické pro estetickou funkci: 1) přenáší pozornost na sám text (obecně na jakoukoliv věc), na jeho smyslové kvality a jeho utvářenost, 2) vytrhuje text z běžných komunikačních kontextů, z pragmatické komunikace. Čtenář – zaujímavý estetický postoj – je tak vytržen z utilitárního používání jazyka, zaujímá odstup od jeho praktických funkcí a soustředí se na literární text pro něj sám, pro „libost bez zájmu“, řečeno známou kantovskou formulací.

Z toho ovšem plyne, že estetická funkce je v určitém smyslu popřením obvyklé funkčnosti. O této zvláštní účelnosti estetická uvažoval již Kant a pojmenoval ji jako „účelnost bez účelu“.

Tedy estetická funkce je funkcí obsahově prázdnou, formální a její působení se projevuje především ve vztahu k ostatním funkcím, jichž může text (předmět) nabývat. Estetická funkce stojí díky svým charakteristikám v dialektickém protikladu vůči ostatním funkcím, ale tyto funkce neruší. Zde se vyjevuje zvláštní význam estetické funkce v umění oproti tomu, jak funguje v jiných sférách lidské činnosti. V textech neliterárních slouží estetická funkce jako doprovodná, usnadňuje nebo zesiluje průběh ostatních funkcí – např. zvyšuje poutavost a účinnost politického sloganu, reklamního textu nebo přesvědčivost novinového komentáře atd. Ale v literárních textech (a obecně v umění) má estetická funkce roli dominantní. Tuto dominanci nelze chápat ve smyslu kvantitativní převahy, ale je potřeba ji pochopit jako **organizující postavení**: v umění estetická funkce organizuje všechny ostatní funkce a všechny složky textu do určité celistvosti, která má charakter dynamické jednoty, plné protikladů a napětí – a tedy jednoty vratké, vždy do jisté míry provizorní.

Bylo řečeno, že estetická je položeno do vztahu mezi objektem a subjektem. Nelze ji však chápat jako ryze subjektivní jev. Přestože určitá subjektivita estetického zaujetí je možná, je třeba vidět, že estetická funkce má svou společenskou dimenzi, stabilizuje se ve společnosti a formuje se ve společenském kontextu. Tedy v tomto smyslu se estetická funkce stává „složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem“ (K. Chvatík).

Řekli-li jsme, že estetická funkce má svou společenskou dimenzi, musí existovat síla, která její působení ve společenském kontextu reguluje. Touto silou je **estetická norma**. Estetická tudíž může být normovaná nebo nenormovaná. Mukařovský říká, že estetická funkce se „často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí“ – tato jedinečnost, překvapivost a pomíjivost je vlastní nenormovanému estetickému. Ovšem proti této jedinečnosti působí tendence k zobecnění a uznání, jež je vyjádřena právě estetickou normou. Estetická norma znamená směřování estetického vztahu k ustálení, k proměně v pravidlo.

Z literárněhistorického hlediska je důležité rozlišení mezi normou realizovanou v díle (popř. z díla odvozenou) a normou formulovanou „před dílem“ jakožto instrukce. Právě onen preskriptivní charakter normy byl vlastní klasicistické estetice, která vypracovala soustavu závazných pravidel literární tvorby. Proti tomu literatura od romantismu je založena na odporu k normě, na konstrukci díla jako do té míry nového, že platné normy neguje nebo aspoň rozrušuje. Ale i v modernistických literárních směrech, jež si zakládají na destrukci všech konvencí, fungují nepochybně jisté normy.

Normy působící v literárním díle můžeme schematicky rozdělit (dle K. Chvatíka):

A. Normy dané materiálem – v případě literatury se jedná vlastně o jazykové normy, o možnosti, které jsou k dispozici jazykovým systémem.

B. Technické normy – postupy dané vývojem literatury, určité „řemeslné“ dovednosti – např. normy rýmu, básnického rytmu, kompoziční principy a postupy apod.

C. Normy mimoestetické – normy společenské, které vstupují do díla a podílejí se na jeho uměleckém působení, např. jde o normy etické, ideologické, sociální atd.

D. Vlastní normy estetické – přesahují hranice díla a tvoří pozadí, na němž je dílo vytvořeno a vnímáno; můžeme zde rozdělit několik os: a) osa stylu, daná vyššími literárními celistvostmi typu stylu (slohu) nebo literárního směru; b) osa literárních druhů a žánrů – jde o druhové rozdělení literatury (principy lyrický, epický, dramatický) i o celou žánrovou krajinu, ustálenou tradicí, na jejímž pozadí dílo vzniká a je čteno; c) normy osobnosti, dané původcem díla.

Každá norma vznáší nárok závaznosti, stability a kodifikace. Avšak estetická norma je na rozdíl od jiných norem působících v lidské společnosti (např. norem etických) normou **slabé závaznosti**. Literární tvorba – zejména v období dlouhé moderny – směřuje vždy k destabilizaci norem, k jejich překonávání a nahrazování vždy novými normami. To znamená, že „umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoliv z bezděčné nutnosti, nýbrž záměrně“ (J. Mukařovský).

Lze tedy říci, že v určitém momentu proti sobě vždy působí protikladné síly: ty, které směřují k ustálení a fixaci estetické normy (a potažmo k rutinizaci estetická), a ty, pro které je norma tím, co musí být rozrušeno, překonáno a nahrazeno. Takto chápe klasický strukturalismus problematiku literárního vývoje. Podle poměru těchto sil lze v dějinách literatury vymezit období, kdy je estetický účín založen na naplňování norem a jejich stabilitě (např. klasicismus, *biedermeier*), a proti tomu období, kdy estetický účín je založen na inovaci (typicky romantismus, moderna). Dále lze říci, že estetické normy jsou stabilnější v literatuře „triviální“ (červená knihovna, western) než v literatuře vysoké.

Estetické normy většinou nepůsobí izolovaně, ale v určitých systémech typu stylu, směru, literární školy nebo literárního žánru.

Cílem či výsledkem estetického působení je **estetická hodnota**. Schematicky tak pražská škola strukturalismu představuje estetická jako triádu estetické funkce, normy a hodnoty. Hodnotu pak lze definovat jako shodu určité věci (textu) s aktuální estetickou normou.

Je třeba odlišit dvě dimenze estetické hodnoty: estetickou hodnotu potenciální, jež je dána strukturou předmětu jako jistý předpoklad, a hodnotou aktuální, jež je dána zkušením této struktury a hodnotícím soudem k ní vázaným. Kromě toho je třeba si také uvědomit, že literární dílo může vykazovat i jiné hodnoty než estetické, ba že tyto hodnoty mohou být vnímány jako důležitější (román může být např. čten pro svou hodnotu informační/poznávací, duchovní poezie pro svou hodnotu náboženskou atd.).

Užším pojmem než estetická hodnota je hodnota umělecká, která organizuje jednotu artefaktu. Estetická hodnota pak představuje sjednocení všech hodnot díla, je organizací

dynamické jednoty estetického objektu (k dichotomii artefakt x estetický objekt viz kap. 3.1 opory Teorie literatury 2). Estetická hodnota tedy ostatní hodnoty neruší, ale začleňuje je do nového celku. Stejně jako jsme to konstatovali u estetické funkce, i estetická hodnota je tedy transparentní, je „pouhou“ *organizující energií* (K. Chvatík).

Bylo-li řečeno, že estetická hodnota je dána shodou věci s aktuální estetickou normou. Zdánlivě je tak z estetické hodnoty vyloučeno vysoce inovátorské dílo, které normy rozrušuje; uvažme však, že každé dílo v sobě nese svou vlastní, implicitní normu, jejíž etablování pak znamená i ustavení estetické hodnoty tohoto díla (proto bývají ostatně takováto díla zpočátku přijata jen velmi malým okruhem recipientů a teprve později s tím, jak se norma promění, bývá jejich hodnota uznána širě – příkladem budiž básnické dílo Richarda Weinerja).

„Estetická hodnota je momentem ustavování významu uměleckého díla, aktualizujícím zacílením člověka do dění původně ustavovaného smyslu díla, přechodu tvárného systému díla v strukturu významovou“ (K. Chvatík).

2.3 Co je teorie

V dějinách myšlení o literatuře bývá teorie literatury považována za nejstarší disciplínu, jejíž kořeny můžeme vidět již ve starověku. Všechny pozdější práce na toto téma se ve větší nebo menší míře vracejí k Aristotelově *Poetice* a *Rétorice*, k Horatiovu spisu *Ad Pisones*, k Ciceronovu spisu *De oratore*, ke Quintiliánovým *Institutio oratoria* atd. Všechny tyto práce si kladly praktické cíle, měly v podstatě naučit tomu, jak účinným způsobem koncipovat básnický i prozaický text. V těchto dílech také najdeme kořeny teorie tří stylů (vysokého, středního, nízkého), poučení o versologických otázkách, o způsobech obrazného pojmenování nebo o vztahu díla k reflektované skutečnosti, který je nejčastěji chápán jako napodobení (*mimesis*). – Tento základ byl později rozvíjen ve středověkých a v raně novověkých poetikách a rétorikách (dnes bychom řekli teoriích literatury).

Podle Eduarda Petrů najdeme rovněž v dějinách české literatury řadu autorů, kteří se více či méně dotkli problematiky literární teorie s cílem naučit čtenáře, jak by měl koncipovat svůj literární projev. Za zmínku stojí podle Petrů dva: Jan Blahoslav a Bohuslav Balbín.

Blahoslav proslul jako propagátor vzdělanosti v Jednotě bratrské. Napsal *Musicu* (1558), *Gramatiku českou* (1571) a *rétoriku* nazvanou *Vady kazatelů* (1570–1571), ale pro teorii literatury jsou významné především dodatky, které připojil k *Musice* a *Gramatice* a kde se zabývá otázkami výstavby básnického díla. Na rozdíl od běžných humanistických poetic nemají Blahoslavovy závěry deduktivní charakter a normativní povahu. Usilují suze zcela v duchu renesančních poetic a rétorik o to, aby čtenář získal představu, jak koncipovat svůj literární projev, ale nejsou odvozeny z obecných formulaic starších prací na toto téma. Blahoslav dospívá k obecným závěrům nikoli cestou dedukce, ale indukce, na základě literárních zkušeností, které získal jako autor i jako pořadatel duchovní lyriky do podob

kancionálů, jako překladatel biblického textu a kazatel. Důsledkem tohoto přístupu je uvolnění normativního charakteru jeho literárně teoretických zásad. Nejde mu o určení způsobu, jímž musí autor literárního díla postupovat, aby jeho dílo bylo v souladu s estetickými normami, ale usiluje o to, aby se autor vyvaroval chyb, kterých by se mohl dopustit; Blahoslav tedy nepřikazuje, jak má autor postupovat, ale vymezuje, čemu by se měl vyhnout.

Z barokního období pochází spis Bohuslava Balbína *Versimilia humaniorum disciplinarum* (1666), který koriguje běžný názor na zásady barokní poetiky a ukazuje, do jaké míry jí byl stále vlastní vztah k antické kultuře a značný stupeň tolerance.

Wolfgang Iser se v úvodu své knihy *Jak se dělá teorie* zabývá proměnami teorie literatury. Konstatuje, že po období „aristotelovském“, které je charakteristické výše pojednanou normativitou a preskriptivností, následuje období „estetické“, kdy se má za to, že umění je především specifický způsob poznání, jehož doménou je oblast mezi smysly a rozumem (Baumgarten, 18. st.). Od počátku 20. století a především v jeho druhé polovině tvoří teorie literatury množství různých přístupů.

Touto bytostnou pluralitou v literární teorii se zabývá např. Jonathan Culler. „Teorie,“ shrnuje Culler v samém závěru své knihy, „nás jednou provždy nenaučí, co je to význam: jakou měrou se každý z faktorů jako záměr, text, čtenář a kontext podílejí na celku, kterým význam je. [...] Teorie [...] nenabízí soubor řešení, ale vyhlídku dalšího myšlení. Volá po řeholi četby, kritické analýze postulátů, zpochybňování předpokladů, z nichž vycházíme.“ (s. 130) Předchozí citace vystihuje ráz a cíl *Úvodu*, který vyplynul z Cullerova přimknutí k soudobé filozofii. Důsledky tohoto přimknutí ukazuje srovnání se slavnou příručkou literární teorie Reného Welleka a Austina Warrena (*Theory of Literature*, New York 1942; česky *Teorie literatury*, Olomouc 1996). Podíváme-li se jen na obsah obou knih, je na první pohled zřejmé, že Wellek a Warren vynaložili soustředěné úsilí, aby ukázali složitost a komplexnost literatury, o její existenci však v zásadě nepochybovali, proto jejich otázky primárně směřovaly dovnitř literatury samotné. Naproti tomu Culler, vycházející z filozofických úvah o jazyku a zároveň jazykové povahy literatury, důsledně přesadil všechny otázky do širších kontextových vztahů, čímž literární teorii (literární vědu vůbec) vtlačil do četných mimoliterárních souvislostí. Warren a Wellek ještě postrádali otázky, které jsou pro Cullera v důsledku přimknutí k západní filozofii vznikající od šedesátých let již samozřejmé a neopominutelné: co je teorie, jaký je vztah literatury a kulturních studií, jak se utváří jazykový význam, co je performativní jazyk, v čem tkví identita subjektu. Mnohem méně otázek mají obě příručky společných, nemluví o tom, že i na ně odpovídají většinou odlišně (co je literatura, otázky poetiky, narativity a interpretace). Hloubku a šíři průřvy, která vyvstala v myšlení o literatuře v době, jež dělí vydání obou, dnes již klasických amerických příruček o literární teorii, symbolicky ilustruje fakt, že se Culler o svých předchůdcích vůbec nezminil.

Podíváme-li se na *Úvod* z ještě delší časové perspektivy, z hlediska učebnic literární teorie vzniklých za poslední dvě staletí (připomeňme jen některé z česky psaných prací, které

jsou k takové komparaci rovněž vhodné: Jungmannovu *Slovesnost*, Durdíkovu *Poetiku*, Bílého a Čechovu *Malou poetiku*, Hrabákovu *Poetiku*, ale i Vodičkův *Svět literatury*), vidíme, že Culler završuje trend, který soustavně započal nejpozději v průběhu 18. století, totiž obrat od přístupu snažícího se poskytnout čtenáři především katalog přesně definovaných básnických prostředků (od figur a tropů přes metra až po jednotlivé literární druhy a žánry) k obecněji pojatým úvahám o tom, co literatura je a jak funguje. Prvotním zdrojem poetologicky zaměřeného přístupu byla snaha naučit žáka psát poezii, tj. naučit ho používat prostředky, jak působit na vnímatele v souladu se zamýšleným záměrem, neboť panovalo přesvědčení, že každému záměru odpovídá přesně stanovený postup. Dlouho nezpochybnitelnou potřebností poetologického přístupu významně otřásl tři změny, ke kterým došlo v průběhu 18. a 19. století: rozvolnění žánrové závaznosti, definitivní odtržení poezie (literatury, umění vůbec) od vědy a etablování literární vědy jako (univerzitního) oboru, jehož předmětem je zkoumat literaturu jako jeden z jevů, které člověka obklopují, tedy nikoli učit psát literaturu. Tyto tři změny způsobily, že poetologický katalog básnických prostředků přestal být důležitým, ba nezbytným zdrojem tvorby a stal se “pouhým” formálním instrumentáři pro deskripci se všemi negativními důsledky, které tento nový status přinesl. Neboť pouhá statická deskripce výrazových prostředků není s to odpovídat na mnohé otázky, které literatura vyvolává. Je příznačné, že již na počátku této moderní proměny literární teorie lze vystopovat její těsné vazby na filozofii, zejména na úvahy o jednotlivých druzích řeči, na otázky noetické a etické (viz např. Baumgartenovo pojetí básně jako dokonalé senzitivní řeči). Culler tento více než dvě stě let se rozvíjející trend završuje tím, že do své knihy prakticky již žádné poetologické instrumentárium nepouští. Výjimku, která je opět v souladu se soudobou filozofií, představuje úsilí ukázat, že erbovní básnický prostředek – metafora – není nijak výlučný, nýbrž že metaforičnost je bytostným rysem jazyka a potažmo lidského myšlení vůbec.

Relativismus či snad přesněji nekonečná, poněvadž z kontextu vyplývající proměnlivost výkladu, která s Cullerovým *Úvodem* definitivně vtrhává do české literární teorie a která má nahradit dříve vládnoucí převážně poetologické přístupy, způsobuje, že se literární teorie (literární věda vůbec?) ocitá v situaci dosud obvyklé ve filozofii: od nynějška bude pro “cullerovského” učitele nejtěžší přivést začátečníka k tomu, aby si osvojil patřičný způsob myšlení, jinak řečeno, aby přeskočil z patra přesně vymezených (neboť nezpochybnovaných, naivně přijímaných) pojmů a pravd do patra, ve kterém je kladen jiný druh otázek, navíc bez jasných a definitivních odpovědí. V takovém prostředí se úvody stávají “zasvěcujícími” texty. V nich již nehrají stěžejní roli více či méně mechanické vlohy – paměť, píle a vytrvalost (nejvýstižněji shrnuté německým slovem *Sitzfleisch*), jak tomu bylo při osvojování poetologických katalogů, ale přistoupení na stanovená pravidla myšlení, která nejsou z hlediska *common senses* samozřejmá, jednoduše přístupná. V této souvislosti si je třeba položit otázky, zda je teorie opravdu konečné stadium literární teorie (určité *perpetuum mobile*), jak vyplývá z Cullerova *Úvodu*, nebo zda její přitažlivost dříve či později vyprchá, byť jen proto, že metaroviny, do kterých nás vede, ztratí pro literaturu či pro nás zásadní význam. Jak bude vypadat literárněteoretický (literárněvědný) diskurz ve chvíli, kdy ho budou utvářet již jen ti, kteří se od počátku vrhli do spekulací, aniž by si osvojili řemeslo nashromážděné v poetologickém instrumentáriu předchozích staletí? Kolik toho

kvůli teorii ve vztahu k literárnímu odkazu ztratíme a kolik získáme? (Tomáš Hobil – recenze Cullerovy knihy v časopisu Aluze)



SHRNUTÍ KAPITOLY

- V dějinách myšlení a literatury se většinou mělo za to, že úkoly (funkce) literatury jsou poznávací, formativní a didaktické.
 - Po Kantově vystoupení (od 19. st.) se v souvislosti s literaturou (a uměním vůbec) uvažuje o funkci estetické, která je založena na subjektivním vkusovém soudu vnímatele, nezajímavém (nepragmatickém) potěšení; na straně artefaktu toto pojetí umocňuje jeho autonomnot a autoteličnost.
 - Podle J. Hillise Millera využívá literatura obecné schopnosti slov něco znamenat (označovat) i v nepřítomnosti referentu (denotátu). To je jedna možnost, jak definovat specifičnost a jedinečnost literatury, tj. literárnost.
 - Literárnost lze také spatřovat ve specifičnosti literárního jazyka, v literární imaginaci nebo intertextovém charakteru literatury.
 - Dříve byla teorie literatury více normativní – stanovovala podmínky úspěšného literárního vyjádření; dnes je teorie chápána jako kritický diskurz, který literaturu reflektuje v kulturním kontextu.
-



OTÁZKY

1. Jaké úlohy měla literatura před moderním obdobím?
 2. Co je to literárnost?
 3. Jak byla definována jedinečnost a specifičnost literatury?
 4. Jak „funguje“ estetická funkce?
 5. Co znamená, že teorie literatury byla dříve hlavně rétorikou a poetikou?
 6. Jaké funkce má (literární) teorie dnes?
-

3 LITERATURA A KOMUNIKACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Literární komunikace jako součást širší společenské kulturní komunikace. Základní komunikační schéma: autor – dílo – příjemce. Autor – psychologický, sociologický přístup. Autor a (jeho?) dílo. Proces čtení. Co ovlivňuje recepci literárního díla. – Praradoxy literární komunikace: nekomunikativní komunikace.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování kapitoly budete znát:

- že oblast literární komunikace je součástí teorie informace a společenské komunikace;
 - jak vypadá základní komunikační schéma literární komunikace;
 - jak literární komunikace přistupuje k autorovi a vnímateli literárního díla;
 - co ovlivňuje recepci literárního sdělení;
 - jak specificky „komunikuje“ estetické sdělení.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



komunikace, literární komunikace, příjemce, recipient, kód, zakódování, dekodování, recepcce, čtení, estetická (ne)komunikace

3.1 Základy literární komunikace

Psaný a po vynálezu knihtisku tištěný text se stal kulturním statkem dostupným širokým vrstvám a zároveň prostředkem a nástrojem šíření vzdělanosti. Literatura se stala zásadním článkem společenském kulturní komunikace.

Literární komunikace je svou podstatou součástí teorie informace a společenské komunikace. Jde o spojení mezi vysílačem a příjemcem, které má v tomto případě podobu textu literárního díla. Základní schéma můžeme vyjádřit jednoduchým schématem: autor – dílo – příjemce. Jedním z teoretických východisek literární komunikace jsou stanoviska kostnické recepční školy, vzniklé v 60. letech 20. století v Německu, která zaměřila svou pozornost na čtenáře, v jehož mysli dílo nabývá tvar. Hlavními představiteli tohoto literárně-teoretického směru jsou Iser a Jauss.

V procesu literární komunikace vystupují jako základní faktory tři následující nezbytné prvky: vysílač (autor – zakódování) – dílo (literární text) – příjemce (čtenář – dekodování). Jednotlivé prvky je možno zkoumat izolovaně, ve vzájemné propojenosti dvou z nich, či v celistvém pohledu. Pouze v posledním případě lze hovořit o komplexním výzkumu literární komunikace.

Výzkum literární komunikace jako celku by měl v ideálním případě obsáhnout celý proces fungování literatury ve všech jeho podstatných člancích. To by znamenalo sledovat ho od procesu zrodu díla, přes text jako výsledek tvorby až po příjem díla a jeho působení na různé příjemce a na celou společnost.

Autor literárního díla. Psychologický přístup se zabývá především autorovou osobností, přičemž zvláštní pozornost věnuje osobnosti umělecké, jejíž pojetí se v různých dobách mění. Romantikové tak za umělce považovali člověka bourajícího konvence, génia. Nicméně postupně byla tato jednostranná zaměřenost na autora podrobována sílící kritice a pozornost se začala přesouvat na druhou část komunikačního řetězce – na literární dílo. Sociologický přístup zdůrazňuje autorovu podmíněnost společenským kontextem a chápe jej jako mluvčího své doby. Do extrému přivedlo tento přístup marxistické pojetí umění, které zdůrazňovalo absolutní determinaci autora společenským prostředím.

Zastánci teorie oddělení autora od díla tvrdí, že jakmile je dílo napsáno a předáno čtenářům, začíná žít svým autonomním životem, nezávislým na autorovi, který tak nad ním ztrácí jakoukoli moc. Obhajují názor, že nezáleží na tom, co dílem autor mínil, ale na tom, co říká dílo samo. Autor podle nich dále často sám neví, co svým dílem míní, a nedokáže dohlédnout důsledky své výpovědi. Navíc není možné nikdy postihnout přesný autorův záměr, protože nemůžeme vstoupit do autorova myšlení a zjistit, co se v ní dělo, když psal své dílo. Odpůrci teorie oddělení autora a díla však namítají, že ačkoli nemůžeme nikdy do nejpresnějších detailů odhalit autorův záměr, jsme schopni se mu přiblížit na základě stylových a tvarových rysů díla jako výrazů uměleckého subjektu. Kdyby nebylo možné tento záměr subjektu pochopit, nebyla by možná literární komunikace, neboť čtenář by vůbec nerozpoznal, co chtěl spisovatel dílem vyjádřit. Autor úmyslně pojednává pouze o vybraných aspektech zobrazované reality.

Literární text a proces čtení. Každá doba tedy může do umění promítat své vlastní myšlenky, jinak je interpretovat a aktualizovat. Umělecké dílo tak překonává dobu svého vzniku, je živé a aktuální (někdy s jistými výkyvy) stále, přestože si z něj různé generace

v odlišných společenských podmínkách mohou brát pokaždé něco jiného. Rozdíly ve vnímání díla se však nemusí objevovat pouze ve zmíněné diachronní rovině literární komunikace, nýbrž i v komunikaci synchronní: dílo již v době svého vzniku může být čtenáři přijímáno různě.

Interpretace literárního textu. Iser konstatuje, že „kdyby texty měly skutečně jen ty významy, které vyprodukuje interpretace, už by čtenáři mnoho nezbylo. Mohl by je pouze buď přijmout, nebo zavrhnout“. Avšak proces probíhající mezi čtenářem a textem je mnohem složitější, neboť „text se vlastně k životu probouzí teprve tehdy, když je čten“. Iser se zabývá podrobně také otázkou čtenářského procesu (Lesevorgang). Odmítá tezi, že text uměleckého literárního díla má jeden konkrétní význam nezávislý na jeho jakýchkoli subjektivních aktualizacích. Konstatuje, že takový zdánlivě nezávislý význam není možná nic jiného než určitá konkrétní realizace textu, které je však s textem identifikována. Dále si klade otázku, jak je možné, když je význam textu skryt v něm samotném, že „texty hrají s interprety takovou hru na schovávanou a proč se už jednou nalezené významy mění, přestože písmena, slova a věty zůstávají stejné“. Není tedy interpretace textu jeho pouhou jednou z možných aktualizací? „Je-li tomu tak, potom to znamená, že významy literárních textů jsou generovány vůbec až v procesu čtení. Jsou produktem interakce textu a čtenáře, a nikoli v textu skrytými veličinami, jejichž vypátrání je vyhrazeno pouze interpretaci. Generuje-li význam textu čtenář, je zřejmé, že tento se zjevuje v příslušné individuální podobě“.

Princip nedourčenosti. Text však musí čtenáři poskytovat prostor pro možné aktualizace, a ty jsou umožněny tzv. principem nedourčenosti, který tak tvoří základní východisko jeho účinku. Čtenář musí mít možnost spoluvytvářet význam literárního textu, tzn. stanovit nevyslovené vztahy mezi jednotlivými aspekty díla. Důkazem toho je skutečnost, že při druhé četbě literárního díla je čtenář vnímá jistým způsobem odlišně – je totiž vybaven nesrovnatelně větší informovaností, známé události nabývají nových rozměrů, je možno je sledovat z nových hledisek apod. Nic z toho však není přímo v textu, neboť ten zůstává neměnný. Je-li podíl prázdných míst v textu malý, hrozí nebezpečí, že se čtenář bude při četbě nudit.

Recepce literárního díla – čtenář. Iser zavádí termín implicitní čtenář (tj. modelový, očekávaný) – takový čtenář, kterému je text předurčen; tj. svou strukturou text předpokládá a zároveň stimuluje jeho čtenářské kompetence. Např. populární literatura předpokládá čtenáře masového, proto se řídí zásadou všeobecné přístupnosti a vylučuje z textu vše, co by mohlo být příliš náročné (filosofické úvahy, podobenství, odkazy na jiná lit. díla apod.). Z hlediska implicitního a reálného čtenáře pak může docházet buď k souznění nebo k míjení.

Čtenář literárního díla (subjekt recepce) dekoduje autorovu výpověď ve smyslu vlastního čtenářského očekávání. Stupeň adekvátnosti, tj. ideálního porozumění a maximálního osvojení díla závisí na individuálním recepčním vzorci čtenáře. Čtenářská interpretace se může lišit od autorské, přesto získává stejnou platnost. Někdy může být dokonce lepší než

např. autorova metavýpověď o vlastním díle: (1) četba, kterou autor nabízí, je náhlým popřením existujících recepčních stereotypů čtenáře, čímž vzniká značný rozestup v dorozumívání; (2) autor se snížil na úroveň čtenáře a nabízená četba čtenáři nic neříká ani nedává.

Co ovlivňuje vnímání literárního díla:

- Sociálně-psychologické vlastnosti recipienta: vzdělání a věk, společenské postavení, povolání, rodinná situace, bydliště, pohlaví. Jako psychologické faktory se uvádějí úroveň inteligence, osobnostní rysy a psychické založení čtenáře.
- Čtenářské dispozice (čtenářská kultura, zralost): připravenost čtenáře na přijetí, pochopení a osvojení díla. Orientace v literatuře, množství přečtených knih, čtenářská kvalifikace, motivace, čtenářské zkušenosti a návyky.
- Vnější okolnosti recepce se týkají jevů mimo příjem díla, přesto jeho úroveň významně ovlivňují. Např. druh podnětu pro přečtení díla (školní povinnost, osobní pokyn, náhoda), časový odstup od dočtení díla, dostupné reference o díle a autorovi, dostupnost díla apod.

3.2 Paradoxy literární komunikace

Marie Kubínová ve stati *Problémy a paradoxy literární komunikace* kromě jiného upozorňuje na to, že umělecké komunikáty se od svých neuměleckých protějšků liší svou údajnou *nekomunikativností*. Ne vždy se při promyšlení tohoto problému hovoří o „komunikaci“ nebo „komunikovatelnosti“, např. J. Mukařovský, který jako první tento paradox dalekosáhle promýšlel, mluvil v dané souvislosti o „negaci sdělování“.

Definovat uměleckost či literárnost prostřednictvím dichotomie „estetické versus komunikativní“ se velice vžilo. Možná proto si už ani příliš neuvědomujeme někdejší provokativní sílu oné opozice „estetické – komunikativní“. Tato provokativnost se současně týká pojetí autotelického znaku, tj. sdělení, které poukazuje samo k sobě.

Co tento paradox „nekomunikativní komunikace“ vlastně vyjadřuje? Literární dílo bezpochyby zůstává řečovou, sémiotickou záležitostí, v tomto smyslu se tedy komunikativní a dorozumívací úloha neztrácí. Jen se osobitě proměňuje, jak si povšiml Mukařovský: estetická funkce, převládnuvši nad funkcí sdělovací, změnila samou podstatu sdělení. Ukazuje se – a zde se setkáváme s dalším paradoxem, který ten první ještě umocňuje –, že znakovost a komunikativnost se přitom dokonce posiluje. „Autonomní znak“ (tj. znak nesdělující předně něco jiného, nýbrž obrácený sám k sobě) nenes ve srovnání s jinými méně, nýbrž naopak více významu, „nesdělující“ umělecký text přináší obzvláště komplexní a významnou zprávu o žité lidské skutečnosti.

O tomto paradoxu literární komunikace hovoří i Jonathan Culler. Zmiňuje jeden z předpokladů komunikačního úspěchu, jímž je příjemcova důvěra v možnost smysluplného dorozumění a z ní pramenící ochota ke spolupráci. V případě literární komunikace může jít o

spolupráci obzvlášť náročnou, neboť literární sdělení není snadno přístupné. „Komunikace závisí na základní dohodě, že její účastníci spolu navzájem spolupracují, a předpokládá se tudíž, že to, co jedna osoba říká druhé, je důležité (...) U literárních děl je kooperativní princip ‚hyperchráněn‘. Jsme schopni přijmout mnohé nejasnosti a zdánlivé nepodstatnosti, aniž bychom měli za to, že se jedná o nějaké nesmyslnosti. Čtenáři předpokládají, že v literatuře jazykové komplikace v konečném důsledku plní komunikativní účel, a místo toho, aby si mysleli, že mluvčí nebo autor nespolečně pracuje, což by se zřejmě stalo v případě jiných mluvních kontextů, usilovně se snaží interpretovat prvky, které nespĺňují zásady účinné komunikace, v zájmu určitého vyššího komunikačního cíle.“

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Literární komunikace je svou podstatou součástí teorie informace a společenské komunikace. Jde o spojení mezi vysílačem a příjemcem, které má v tomto případě podobu textu literárního díla. Základní schéma můžeme vyjádřit jednoduchým schématem: autor – dílo – příjemce.
- Literární komunikace zkoumá faktory ovlivňující produkci i recepci literárního díla.
- Estetická komunikace má svá specifika: estetický znak je autotelický, tj. obrací pozornost sám k sobě, nekomunikuje přímo: Estetická funkce, která převládla nad funkcí sdělovací, však paradoxně umocňuje čtenářovu vůli po porozumění – i tak lze popsat paradox estetické „nekomunikující komunikace“.

OTÁZKY



1. Jak vypadá základní schéma literární komunikace?
2. Popište roli jednotlivých členů schématu.
3. Co ovlivňuje produkci literárního sdělení?
4. Co ovlivňuje recepci literárního sdělení?
5. Jakým způsobem estetická funkce proměňuje sdělovací funkci literárního sdělení?
6. Vysvětlete tezi J. Cullera, že u literárních děl je kooperativní princip (mezi čtenářem a dílem, jemuž čtenář usiluje porozumět) hyperchráněn.

4 ESTETIKA PRODUKCE (AUTOR)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Historické modely autorství: inspirace, kompetence, autorita, individualita. Vznik moderního pojetí autorství. Procesy akcentující funkci autora. Procesy oslabující autorskou funkci. Autoři vně textu a uvnitř textu: autor empirický, reálný, historický, modelový, implicitní, subjekt díla.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- že produkci literárních děl vždy (samozřejmě ne vždy stejně výrazně a stejným způsobem) ovlivňují historicky proměnlivé, společensky a kulturně podmíněné modely literárního autorství nebo literární autority;
 - jaké hlavní modely autorství můžeme rozpoznat v naší západní kulturní tradici;
 - jak se formovalo moderní pojetí autorství v kontextu nového pojetí subjektivity, vznikajícího kapitalismus, knižního trhu;
 - o procesech moderní kultury, které autorskou funkci buďto zdůrazňovaly, nebo naopak oslabovaly;
 - jak současné teoretické koncepce rozlišují mezi autorem reálným (historickým, empirickým) a modelovým (implicitním, subjektem díla).
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

autor, autorství, historické modely, inspirace, kompetence, autorita, individualita, subjektivita, tvořivost, moderní autorství, reálný autor, historický autor, empirický autor, modelový autor, implicitní autor, subjekt díla

4.1 Historické modely autorství

Původ textu nikdy nelze vidět výhradně ve svobodném rozhodnutí autora jakožto původce textu napsat zcela svobodně to, co „má na srdci“. Produkci literárních děl vždy (samozřejmě ne vždy stejně výrazně a stejným způsobem) ovlivňují historicky proměnlivé, společensky a kulturně podmíněné modely literárního autorství nebo literární autority. V dalším výkladu si uvědomíte, že vedle období, která autora jako „tlačí“ k osobitému, jedinečnému, individuálnímu sdělení, existovaly kulturní epochy, které takovou potřebu v jedincích neprobouzely.

V rámci naší západní tradice uvádíme tyto modely autorství (podle *Lexikonu teorie literatury a kultury*):

- **Inspirace.** Antický model básníka inspirovaného Múzami, božskými silami. Básnictví se nelze naučit, musí být vnuknuto. Odtud teoretický nezájem o lyriku až do romantismu. Neprobleskuje ale i dnes naší zkušeností neuchopitelnost (tajemnost) otázky IN-SPIRACE (tj. v-dechnutí)? Odkud se bere nový **nápad**, nová myšlenka? Jak to, že někoho **napadne** nás něco nového a neočekávaného?
- **Kompetence.** V návaznosti na antickou rétoriku je autor chápán jako *poeta faber*, tedy jako ten, kdo kompetentně ovládá techniku, „řemeslo“ psaní. Tento model dominuje ve středověku, raném novověku, osvícenství, jeho vliv je patrný i v dnešních autorských dílnách či kurzech tvůrčího psaní. Variantou tohoto modelu je *poeta doctus*, jehož dílo je legitimizováno důkladnou znalostí tradice.
- **Autorita.** Autoři jako jednotlivci nebyli pro středověk až tak důležití, většinu jim vlastně ani neznáme, český literární historik Antonín Škarka tvrdil, že starší literatura je „bez autorů a generací“. Důležitější než autoři byly osvědčené autority, normy, vzory, které byly nesený dlouhou tradicí. Hlavní autoritu středověku tvoří Písmo, církevní otcové a křesťansky interpretovaní antičtí autoři, k nimž se autor musí hlásit, pokud si chce svými díly vydobýt platnost. V díle nepromlouvá jedinec, ale autority, obecně sdílený smysl (Bůh, církevní otcové, tradice, státní moc).
- **Individualita.** Ocenění individuality autora literatury lze velmi ojediněle sledovat již od antiky. Přesvědčení, aby autor sděloval to, co chce vyslovit, částečně hájila renesance (a předtím Petrarca i Bocaccio), ale v klasicismu 17. století opět dominovala normativní a preskriptivní poetika antických vzorů. Mnohem častěji je individualita autora coby tvůrce reflektována až v moderní době, tedy od 18. století. Autorita a „platnost“ literárního díla se stvrzuje životopisem autora. V 18. století se bere při výkladu díla značný ohled na individuální autobiografii autora, romantismus zdůrazňuje jeho genialitu, hermeneutika ve svých novodobých počátcích (Schleiermecher, Dilthey) vychází při výkladu textu z intence (záměru) jeho autora. V této souvislosti jsou v 18. století zavedena autorská práva (copyright).

- **Styl.** Počínaje italskou renesancí se jednotliví autoři snaží vyznačovat nezaměnitelným osobním stylem. Dílo tak má vyjadřovat osobitost autora.
- **Kolektivní autorství.** Toto pojetí se objevuje v některých epochách (humanismus), literárních hnutích (Sturm und Drang) nebo směrech (surrealismus). Individuální autorství se chápe jako součást nebo výraz kolektivu.
- **Gender.** Ve filosofii a literární teorii se od 60. let 20. století také promýšlí vliv *genderu* (tj. pohlaví jako nikoli biologicky dané, ale kulturně podmíněné kategorie, např. v podobě představ mužských a ženských rolí) na produkci i recepci literárních děl.



PRO ZÁJEMCE

Následuje shrnutí studie Miroslava Marcelliho *Problém autora* (in *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*).

Funkci a postavení autora či autorské funkce je tedy nutno vepsat do určitých historických rámců. Jen zběžný pohled na dějiny umění odhalí, že ne vždy byla přítomnost uměleckého díla doprovázená odkazem na autora; ještě zajímavější je zkoumat, jaká míra individuality, originality a jedinečnosti se od tvůrců vyžadovala. Jan Mukařovský v přednášce *Problémy individua v umění* uvádí: „Netoliko individuum, ale individuálnost a jedinečnost individua je do značné míry faktem sociálním. Mám na mysli toto: Přirozeně jsou vždy individua uplatňující vliv na vývoj umění. Ale ne pokaždé a ne všude se klade na individuum a jeho podíl na vývojovém dění a na umělecké tvorbě stejný význam: srovnej folkórní umění a středověkou anonymitu výtvořů literárních, často také výtvarných. Pojem literárního majetku a literárního plagiátu je v různých dobách a různých prostředích různý. Proti dobám oslabeného nároku na individuálnost jsou doby nároku silného, kdy i osobnosti nikterak zvlášť výrazné se snaží o to, nějakým způsobem zdůraznit individuální ráz svých prací.“ (s. 324)

Autorství v moderní době a funkce knižního trhu

Subjektivizace a individualizace psaní během 18. a 19. století. Vznik duševního vlastnictví. Tržně-ekonomické souvislosti moderního pojetí vlastnictví, vznik knižního trhu a jeho důsledky. Úspěšní autoři versus outsideri. – „Autorské subjekty, produkující cosi srozumitelného, co má cirkulovat ve svobodné směně myšlenek a přirozeně být i zapláceno, podléhají samy všemocnému diktátu srozumitelnosti. (...) Kdo svou řečí uniká požadavkům obecné srozumitelnosti, tomu médium samo odebere hlas.“ (Stefan Rieger, *Funkce autora a knižní trh*, in *Úvod do literární vědy*, s. 151nn.)

Procesy utvrzující autorství

Texty, které bychom dnes označili za literární, dříve obíhaly ve společnosti anonymně – právě to zaručovalo jejich autoritu a hodnotu. Oproti tomu texty medicínské, kosmologické, zeměpisné apod. vyžadovaly ve středověku uvedení autora/autority (Hippokrates řekl, Plinius tvrdí).

V 17.–18. století – obrat v chápání autorství: z vědeckých diskursů se funkce autora vytrácí, od literatury se naopak vyžaduje uvedení autora. Potřeba identifikovat autora v celé umělecké produkci: autor se stává zárukou hodnoty, klíčem k interpretaci, oporou pro klasifikační postupy.

S čím zdůrazňování autorské funkce souvisí?

- Požadavek originality (romantická genialita X středověká anonymita, všeobecnost a závaznost).
- Ekonomické, politické a právní procesy: Autor získává vytvořením a prezentováním artefaktu vlastnická práva, která určují podmínky jeho prodeje, šíření, reprodukce. Autor je majitelem nebo spolumajitelem zboží. Výsledek jeho produkce se stává zdrojem finančních příjmů.
- V průběhu 18. století se otevírá možnost (ne všichni ji samozřejmě využijí) uvažovat o kulturní sféře (včetně literatury) jako o protikladu či opozici k oblasti politické a ekonomické. S možností takto chápat roli spisovatele se zároveň rodí představa autora jako tvůrčího génia, typická pro romantismus.
- Pokud se literární text „vydává“ trhu a stále širší základně gramotných konzumentů, děje se tak jeho vyvázáním z elitářských kontextů soudů, dvora nebo univerzity. Součástí tohoto procesu je vznik díla jakožto zboží, komodity chráněné autorskými právy. (Ve Francii je autorské právo poprvé kodifikováno roku 1793.)
- Autor stává osobou, která může být za své dílo potrestaná. Obsah díla (zjevný či skrytý, záměrný či nezáměrný) vstupuje do mechanismů posuzování, které zdaleka není jen estetickým hodnocením, ale také posuzováním morálním, nezřídka i trestněprávním.
- Výsledkem těchto procesů je zvýrazněná potřeba identifikovat za autorem díla. Pomáhá nám to – alibisticky? – učinit z nejisté události smyslu literárního díla, za níž bychom museli přijmout čtenářskou spoluzodpovědnost, něco již daného, kategorického, zvládnutelného. Kolik odpovědných čtenářů, tj. těch, kteří v pravém slova smyslu **odpovídají** na/za to, co čtou, ještě existuje?

Oslabování autorské identity v kultuře 20. století

- Zkušenost hutnosti a formující potence jazyka – nejen my máme jazyk, ale jazyk má nás, vrůstáme do něj, přebíráme jeho pohled na svět (jazyk jako mřížka formující naši zkušenost).
- S. Mallarmé – zmizení autora, nástup suverénní vlády slova.
- M. Blanchot – bezmoc a kapitulace vůči anonymní moci jazyka.
- S. Beckett – „Na tom, kdo hovoří, nezáleží.“
- Psychoanalýza – „já“ přestává být pánem ve svém domě. Převratný model psychiky, křehkost subjektu.
- Strukturalismus, formalismus – zájem o text, nikoli o osobnost autora.
- Smrt autora (Barthes), smrt člověka (Foucault) – provokativní problematizace novověkého kulturního a myšlenkového modelu suverénního **Subjektu** jako poslední noetické i etické substance.

Jsou výše uvedené procesy (utvrzování a/versus oslabování autorské funkce) nesmiřitelné?

- Oba se týkají lidské subjektivity, její tvořivosti, svobody (nevyzpytatelnosti, nahodilosti), ale i omezenosti a determinovanosti.
 - Básník je svobodný, ale také omezený – materiálem (možnostmi jazyka), musí se vyrovnávat s tradicí literatury, zaujímat postoj k jednotlivým složkám díla, k nárokům žánru apod. Psaní je zápas.
 - Jan Mukařovský a jeho pojetí *individua* a *subjektu*. Individuum – autor jako záruka určité jedinečnosti a nahodilosti ve vývojových systémech literatury. Subjekt – „já“, od kterého básnické dílo jako jazykový projev vychází a které je pocitováno jako nejvlastnější nositel všech citů, myšlenek apod. – Individuum (autora jako člověka) a subjekt (hlas, který mluví, vypráví v díle a z jehož pozice se dílo jakoby sjednocuje), je třeba odlišovat, a zároveň připustit, že individuum a subjekt od sebe nemůžeme nikdy úplně odtrhnout. Je však třeba se vyhýbat pokušení sjednocovat je v nějaké třetí instanci.
-

4.2 Autoři uvnitř a vně díla

Autor je původce díla, o němž literární věda předpokládá, že jeho záměr něco sdělovat (intence autora) se v textu díla (působením jazykových, žánrových norem, souhrou všech složek struktury díla) proměňuje. Tzv. záměr autora se stává jedním z mnoha hlasů, které na nás z textu doléhají.

Dochází tak ke zdvojení: na jedné straně dnes literární věda hovoří o **vnitřnětextovém autorském subjektu** a na druhé straně o **subjektu vnětextovém**.

Autorské subjekty uvnitř díla se označují jako:

- modelový autor,
- implicitní autor,
- subjekt díla.

Tyto subjekty uvnitř díla můžeme definovat jako znakové „odrazy“ původce díla v textu. (Vnitřní) subjekt díla vyvstává až zpětně v procesu čtení jako „korelát celkového pohybu intence textu“. (*Slovník novější literární teorie*, heslo autorský subjekt). Autorský subjekt uvnitř díla (autor modelový, implikovaný) je tedy do značné míry čtenářova konstrukce. Nikoli však bezesbytku, neboť jde o konstruování usměrňované textem díla – směřováním záměru textu.

Subjekt díla není snadno a jednoznačně uchopitelná entita. Někteří autoři navrhují zrušit pojem implikovaný autor a hovořit pouze o *intenci textu* nebo *sémantickém gestu textové struktury*. Obtížnost (a nemožnost) jednoznačného uchopení vnitřnětextových subjektů vyvěrá také z toho, že se liší od empirického autora (viz níže) i od vypravěče, a současně „existuje“ pouze ve vztazích k oběma těmto pozicím uvnitř i vně textu, „přitažlivost tohoto pojmu spočívá ve zvláštní situovanosti autorského subjektu mezi textem a aktuálním světem, mezi biografickým autorem a jeho textově ověřitelným „dvojníkem““. (*Slovník novější literární teorie*, heslo **autorský subjekt**, s. 64)

Autoři vně díla

Autorský subjekt stojící vně textu označuje literární vědy termíny:

- empirický autor,
- biografický autor,
- reálný autor,
- historický autor,

- psychofyzický autor.

Historický (empirický) autor je reálné individuum a původce díla, jeho pozice se nachází za textem (extratextovost), je třeba jej odlišovat od fiktivních mluvčích uvnitř díla (lyrický subjekt, vypravěč, postavy), tak od konceptu implicitního autora (viz výše). Odlišení však v tomto případě nemůže znamenat naprosté odtržení a izolaci subjektů nacházejících se v textu a mimo něj, neboť empirický autor se přece jen *nějak* promítá do textu jako autor modelový. Postižení onoho „jak“ však vůbec není snadné.

Existují nicméně v soudobé filosofii i literární teorii úvahy, že jakkoli je představa uchopit reálného autora skrze text iluzorní a nemožná, současně existují pokusy nacházet v textu jeho materiální a tělesné stopy (J. Kristeva, S. Greenblatt), byť se tak děje nutně pomocí konstrukční aktivity čtenáře.

Je vidět, že potřeba vidět a hledat za textem konkrétního člověka, který nám cosi sděluje, je velice silná, a literární věda nemůže tuto potřebu pokládat pouze za naivní, ale měla by na ni při svém uvažování brát zřetel.

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Produkci literárních děl vždy (samozřejmě ne vždy stejně výrazně a stejným způsobem) ovlivňují historicky proměnlivé, společensky a kulturně podmíněné modely literárního autorství nebo literární authority.
- V západní kulturní tradici můžeme rozpoznat několik modelů autorství: inspirace, kompetence, autorita, individualita, styl aj.
- V moderní době (od 18. st.) formovalo moderní pojetí autorství v kontextu nového pojetí subjektivity, vznikajícího kapitalismus, knižního trhu;
- V moderní kultuře registrujeme procesy, které autorskou funkci buďto zdůrazňovaly, nebo naopak oslabovaly;
- Současné teoretické koncepce rozlišují mezi autorem reálným (historickým, empirickým) a modelovým (implicitním, subjektem díla).

OTÁZKY



1. Jaká pojetí autorství známe z antiky a středověku?
2. Co znamená, že ve středověku byla autorita důležitější než autor?
3. Jak se formovalo moderní pojetí autorství?
4. Popište, jak byla v moderní době oslabována autorská pozice.
5. Jaký je rozdíl mezi empirickým a implicitním autorem?
6. Je Mukařovského „subjekt“ autorem vnitřním, nebo vnějším?

5 ESTETIKA DÍLA (M. T.)



PRŮVODCE STUDIEM

Literární dílo a skutečnost: mimé시스, artefakt, estetický objekt, estetický postoj. Fiktivnost a teorie fikčních světů. Literární dílo jako znak a struktura: znak, literární/estetický superznak, reference, význam, mnohoznačnost.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jak teorie literatury zkoumá vztah literárního díla a skutečnosti;
 - jak můžeme uchopit fiktivnost literárních textů a jak k tomuto problému přistupuje teorie fikčních světů;
 - jak našlo sémiotika jakožto původně lingvistická a společenská disciplína své uplatnění v literární vědě.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

literární dílo a skutečnost, mimé시스, reference, fiktivnost, teorie fikčních světů, literární dálo jako komplexní znak/superznak, význam, mnohoznačnost.

Autorem kapitoly je Martin Tichý. S některými pasážemi jste se mohli setkat v kurzu *Úvod do studia literatury*. V rámci opakování a připomenutí klíčových teoretických otázek uvádíme vybrané pasáže i zde.

5.1 Vztah literárního díla ke skutečnosti

Literární (a obecně umělecké) dílo se vztahuje k empirické, mimoliterární skutečnosti dvěma způsoby: jednak představuje určitý model této skutečnosti, „duchovní reprodukci skutečnosti, fiktivní prezentaci světa“ (K. Chvatík), jednak je samo její součástí ve své hmotné podobě (dílo-věc, artefakt).

Věnujme se nejprve tomu, co je zřejmější, totiž ukotvení literárního díla jako věci v empirické realitě. Věcnost díla, tvořenou tím, co označuje Chvatík jako předmětnou vrstvu díla (viz i dále, kap. 1.3), představuje jeho podobu vnímatelnou smysly. Této stránce literárního díla říkáme tedy **artefakt** (termín použil poprvé v tomto významu Mukařovský, promiskue užíval také formalistický termín dílo-věc). Nemyslí se tím primárně kniha jako hmotný předmět (neboť otázka knižního umění a typografie není otázkou literární, ale specifickou součástí umění výtvarných), ale jazyková realizace literárního díla – tj. především jeho kvality zvukové, které jsou primární (v poezii je tato zvuková podoba zvlášť důležitá), ale sekundárně také kvality grafické (význam mají např. různá zvýraznění, grafické uspořádání textu atd.); „artefakt literární tak dostává smíšenou sluchově-zrakovou povahu“ (M. Červenka). Artefakt zajišťuje trvalost a **identitu literárního díla** v čase, byť je musíme myslet jako relativní (srov. různé editorské zásahy, které jazykový artefakt mohou pozměnit).

Nehmotným korelátém smyslově vnímatelného artefaktu je **estetický objekt**. Estetický objekt můžeme obecně pochopit jako významovou a hodnotovou strukturu budovanou nad dílem-věcí. Ona opozice mezi věcným artefaktem a významovým estetickým objektem vedla Mukařovského k vytvoření paralely k saussurovskému chápání znaku: artefakt jako označující (signifiant) a estetický objekt jako označované (signifié); M. Červenka však upozorňuje, že zatímco artefakt lze pochopit jako čisté označující, na straně estetického objektu je situace složitá, estetický objekt musíme považovat za významovou hierarchii, v níž jednodušší významové struktury mají charakter označujícího vzhledem k složitějším významovým strukturám („kterýkoliv prvek estetického objektu patří tedy jednou svou stranou do sféry označujícího, druhou do sféry označovaného“; M. Červenka) – čisté charakter signifié má pak až nejvyšší významová rovina úhrnného smyslu díla (podrobněji k této problematice viz dále v podkapitole 1.3).

Estetický objekt se konstituuje na základě toho, že recipient zaujme k artefaktu **estetický postoj** – tedy bude jej vnímat nikoliv třeba jako korektor nebo jazykovědec zkoumající syntaktické struktury v textu přítomné nebo jako čtenář novin hledající v něm věcné informace, nýbrž tak, aby rozvinul významové a hodnotové potenciality v artefaktu obsažené. „Při tomto postoji je dílo chápáno ve svém vlastním horizontu a může plně realizovat svou potenciální estetický hodnotovou strukturu a konstituovat výslednou estetickou kvalitu“ (K. Chvatík). Recipient díky tomu, že k němu zaujme estetický postoj, může dílo adekvátně dotvořit (neboť dílo obsahuje četná místa nedourčenosti), významově je scelit a nadat je smyslem.

Mukařovský se pokusil odpsychologizovat estetiku literárního díla tím, že estetický objekt umístil do „kolektivního vědomí“; toto řešení se však ukázalo jako neudržitelné. Jelikož smyslové vnímání artefaktu lze myslet pouze jako individuální, i v konstrukci estetického je třeba přiřknout významnou roli onomu vnímajícímu individu. Ale to neznamená, že jej lze na druhou stranu zcela individualizovat, učinit z něj svévolnou individuální kreaci: estetický objekt se konstituuje v individuálním vědomí v závislosti na dobovém kontextu společenském, zejména dobově existující literární struktuře. Tedy platí, že jednomu artefaktu, relativně stabilnímu, může odpovídat více různých estetických objektů, a to především v časovém vývoji, ale i v jednom časovém okamžiku – je to dáno individuálními, směrovými, ideologickými a jinými dispozicemi recipientů. Neuvažujeme-li tedy o kolektivním charakteru estetického objektu, můžeme stále počítat s jeho intersubjektivním charakterem, daným nejen společenským charakterem literární struktury, ale i neměnností artefaktu.

Teorie artefaktu a estetického objektu byla rozvinuta pražskou strukturalistickou školou, v západní literární vědě (estetice) není obvyklá; kriticky k ní bývá podotýkáno, že v případě uměleckého díla nelze oddělit čistě smyslové vnímání a významotvornou aktivitu, neboť vše je vždy významotvorné; hranice mezi artefaktem a estetickým objektem se tak jeví jako nejasná.

Nyní přejdeme k druhému typu vztahu literárního díla ke skutečnosti, tedy k problematice literárního díla jako modelu této skutečnosti. Již samo užití slovo model říká, že žádné umělecké dílo není prostou kopií skutečnosti. Jak říká Chvatík, lze si umělecké dílo představit jako „dvouosý **analogon** vztahu člověka a světa, subjektu a objektu, osobnosti a předmětu, (...) analogon celistvého vztahu, rozehrávajícího všechny polohy intuice, imaginace, emocionality i intelektu v určité umělecky příznačné vazbě“. Tedy literární dílo je především takovým modelem, jenž nemodeluje jen empirickou skutečnost („svět“ či spíše jeho výsek), ale také vztah subjektu (tvůrce) k této skutečnosti, včetně jeho hodnocení, je tudíž vždy též modelem člověka/umělce. Dále platí, že umělecké dílo není nikdy čistě racionálním modelem – v konstrukci díla („tvorbě“) hrají roli různé prvky intuitivní a spontánní imaginace, a proto ani literární dílo nemá charakter pouze racionální struktury – oslovuje čtenáře předně svou smyslově vnímatelnou podobou, jež vyvolává jeho imaginativní a emocionální reakci. Umělecké dílo je vytvořeno tak, aby k němu recipient zaujal estetický postoj (viz výše), je zaměřeno na estetické působení, a tedy i poznání světa, které literární dílo přináší, má charakter specifického estetického poznání.

Proces vytváření díla, jenž se děje výběrem materiálu (jejž pochopme v tom nejširším smyslu: od jazykových prvků zvukové roviny po prvky empirické skutečnosti a ideologické rámce) a jeho uspořádáním (novou organizací), má charakter ztvárnění. Výsledkem tohoto složitého tvůrčího procesu restrukturalizace (dílo-proces) je ustavení nové jednoty, literárního díla fixovaného jakožto **tvar** (dílo-tvar).

Tedy postavy, události, prostředí, různé obrazy skutečnosti v literárním díle nejsou (a to ani v biografickém románu či podobném žánru) reálné v tom smyslu, jak je zakoušíme ve světě kolem sebe, ale mají charakter vytvořeného. (Tudíž přísně vzato hrdinou románu M.

V. Kratochvíla *Život Jana Amose* není skutečný J. A. Komenský, stejně jako Neffův román *Třináctá komnata* se neodehrává na skutečné Kampě; románová postava a románová krajina jsou toliko *vytvořeny* jakožto modely skutečných entit, jež některé jejich charakteristiky zahrnují, jiné však pomíjejí a jiné zase přidávají.) Otázka, jakou podobu modelace skutečnosti v literárním díle považujeme za „pravdivou“, „věrohodnou“, „věrnou“ atd., je pouze otázkou konvence. Např. to, co se v éře klasicismu jeví jako věrné zobrazení skutečnosti, je pro realismus idealizace, a to, co se jeví jako věrohodné v realistické konvenci, je pro symbolisty či novoromantiky neúplné, a tudíž nepravdivé zobrazení skutečnosti. Literární dílo není popisem skutečnosti, ale vytváří vlastní, fikční svět (viz i dále).

Problém „vstupu“ vnější reality do literárního díla byl řešen už antickými filozofy; u Platóna je zaveden pojem **mimesis** (μίμησις, znamená doslova „napodobení“). Teorie mimesis byla pak dále rozvinuta Aristotelem. Aristoteles chápe napodobování jako přirozenou lidskou potřebu. Mimesis u něj spojením jedinečného a obecného vytváří specifčnost literatury (na rozdíl od historiografie, jež se zabývá jedinečným, a filozofie, jež se zabývá obecným), tedy literatura nenapodobuje už existující, ale svůj předmět sama vytváří při aktu nápodoby. Forma napodobení skutečnosti, obecně vytyčená kategoriemi proporcionality, harmonie a rytmu, je dána konvencemi žánru, jde např. o logiku děje, charakterizaci postav apod. Mimetické postupy se rozvíjejí v evropském umění od renesance po klasicismus a posléze zejména v realismu a naturalismu. Umění moderny rozvinulo v tomto ohledu impulsy romantismu a založilo svůj umělecký výraz na zdůraznění „deformací“, postupů narušujících či popírajících mimesis (amimetismus, antimimetismus), nicméně určité mimetické prvky samozřejmě zůstávají zachovány (tuto otázku můžeme chápat také jako otázku vzájemného poměru mimesis a poiesis – tedy principu nápodoby a principu umělosti, utvořenosti literárního díla).

Různými módy zobrazení skutečnosti od starověku po moderní literaturu se zabývá vlivná kniha německého romanisty Ericha Auerbacha *Mimesis*, jež mj. ukazuje, jak moderní literatura (zejména próza tzv. proudu vědomí) – jakkoliv se vzdaluje realistické konvenci 19. století – nerezignuje na úsilí zobrazit skutečnost, ale naopak přizpůsobuje svůj styl proměně samotné skutečnosti ve stádiu vrcholící modernizace. Auerbachovy interpretace a jejich kritika ovšem ukazují, jak je užívání termínu mimesis nejednotné a potažmo sporné.

Oslabení či zpochybnění tradičních mimetických postupů ovšem neznamená, že umění není s to vypovídat podstatné o světě. Literární dílo totiž nevypovídá o skutečnosti tím, že věrojatně zobrazuje určitý její výsek, ale staví nám ji před oči celistvě „v dění svého tvaru“ (K. Chvatík). „Umění nereprodukuje empirickou fakticitu konkrétního jevu, nýbrž reprezentuje hodnotící pohled na jev v jeho širších souvislostech, na svět v jeho celku.“

5.2 Fiktivnost a teorie fikčních světů

Výše jsme zmínili, že literární dílo nezobrazuje empirickou skutečnost, ale vytváří skutečnost vlastní, fikční (či fiktivní). **Fiktivnost** můžeme jednoduše chápat jako vlastnost toho, co je – z hlediska všeobecné shody na reálných skutečnostech – „ne-reálné“, smyšlené, imaginární (shodneme se jistě, že Opava je reálná, ale nelze takovouto shodu očekávat v případě Rumburaka). Fikční charakter je v literární teorii chápán jako jedna z možností, jak vymezit specifickou literatury. Důležité je, že v literárních textech se uvolňuje vztah k realitě, literární výpovědi ztrácejí obvyklou referenční funkci vůči empirickým skutečnostem, ale přesto mohou fungovat v komunikaci a lze u nich hovořit o pravdivosti. Podmínkou je zaujetí adekvátního postoje ze strany účastníků komunikace – postoje, který je analogický k postoji hráčů účastnících se nějaké hry. Hra vyvazuje účastníky z jednoznačného vztahu k realitě (např. nalezení, nenalezení či zapíkní někoho ve hře na schovávanou nemá žádný konkrétní vztah k mimoherní skutečnosti), ale současně je zavazuje k dodržování pravidel hry, jež může být vymáháno sankcemi (ovšem opět pouze v rámci hry). Literatura je takovouto „hrou na komunikaci“, každý, kdo se chce této hry účastnit, musí respektovat její pravidla: nemůže to, co se v literárním díle říká, vztahovat přímo ke skutečnosti, ale na druhé straně musí v rámci literární komunikace předstírat, **jako by** šlo o výpovědi o skutečnosti. Řečeno jinak s U. Ecem, „čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže“.

V posledních několika desetiletích se v rámci literárních bádání velmi rozvíjí disciplína zvaná **teorie fikčních světů**, která spojuje teorii fiktivnosti s teorií možných světů, která se v druhé polovině 20. stol. těší pozornosti filozofie (logiky). Sám termín možného světa zavedl už Leibnitz, moderní analytická filozofie jím rozumí alternativní realitu k našemu aktuálnímu světu; právě to se ukazuje od 70. let jako velmi produktivní nástroj pro analýzu světů vytvořených literárními texty, především narativními (byť např. M. Červenka uvažuje i o fikčních světech lyriky). L. Doležel (spolu s T. Pavelem a U. Ecem jeden z průkopníků aplikace teorie možných světů na literární fikci) koncipuje teorii fikčních světů jako jiné řešení otázky, která od starověku byla traktována pojmem mimesis, – otázky vztahu literárního díla k našemu světu.

Doležel jednoduše vymezuje literární fikční světy jako „estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“. To mj. znamená, že fikční světy nemůžeme ztotožňovat s literárními texty – ty jsou pouze jejich „nositeli“.

Dále uvádíme charakteristiky fikčních světů zejména na základě práce L. Doležela *Heterocosmica*:

1. „*Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.*“ To znamená, že všechny prvky fikčních světů (osoby, věci, prostředí...) mají specifickou ontologii – v aktuálním světě neexistují, ale existují v alternativním světě; jsou tedy od prvků aktuálního světa zásadně ontologicky odlišné (nikdo nepotkal pana Kopfrkingla, neexistuje záznam o jeho narození a úmrtí atd. atd.). Jak už jsme naznačili výše, týká se to i fikčních postav vytvořených na základě skutečných osob – zde lze uvažovat jistou spojnicí mezi obyvateli

různých světů (někdy se hovoří o mezisvětové identitě), ale její charakter je sporný a může být dán jen jménem (srov. Komenského ze zmíněného Kratochvílova životopisného románu a Johanku z Arku z Peroutkova románu *Pozdější život Panny*, kde ji nechá autor zachránit před upálením).

2. „*Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.*“ Literatura není vázána zkušeností z aktuálního světa a může vytvářet i světy, které jsou protikladné naší zkušenosti (např. světy, kde se cestuje nadsvětelnou rychlostí nebo kde se hmyz vyjadřuje vybraným jazykem). Přitom jsou to světy **malé**, „nekonečně omezenější než svět reálný“ (U. Eco): obsahující konečné množství spolumožných jedinců, tvarované specifickými globálními omezeními. Fikční světy jsou tedy ontologicky chudší než svět aktuální. Z toho plyne důležitý závěr pro literární vědu: „Protože nemůžeme překročit jeho hranice, vede nás to k tomu, že jej zkoumáme do hloubky“ (U. Eco).

3. „*Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály.*“ Fikční svět je vytvořen (zkonstruován) autorem; čtenář jej rekonstruuje na základě instrukcí dodaných textem a také na základě svých kompetencí (zkušeností, znalostí...); výsledkem této rekonstrukce je mentální obraz fikčního světa.

4. „*Fikční světy literatury jsou neúplné.*“ Nikde není k dispozici úplná informace o fikčním světě, text přináší jen některé informace o fikčních entitách – většinou ty, které jsou z hlediska příběhu podstatné. Nelze např. nic říci o tom, kolik měla Věra Lukášová (*Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*) zubních kazů, ale lze říci, že měla zelené, nikoliv modré oči. „Neúplnost“ informací poskytovaných fikčním textem má ještě jednu dimenzi – jak upozorňuje Umberto Eco, fikční světy mají **parazitní** charakter vůči světu aktuálnímu: není-li řečeno jinak, řídíme se při rekonstrukci fikčního světa svými zkušenostmi se světem aktuálním. Předpokládáme, že zmíněná Věra Lukášová má dvě nohy, dvě ruce, na každé pět prstů atd. atp., jak obvykle podle naší zkušenosti lidé mívají, i když o tom konkrétně vypravěč v povídce nehovoří.

5. „*Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.*“ Fikční svět může být složený nebo jinak řečeno: rozštěpený na oblasti podřízené různým globálními omezeními. Jako velmi zřetelný příklad můžeme uvést *Letopisy Narnie*, kde je jedna oblast s jistými globálními omezeními před skříní a druhá s jinými omezeními za skříní.

6. „*Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.*“ To značí, že jsou vytvářeny tvorbou literárního textu; „před textem“ neexistují. Také struktura fikčního světa je podmíněna strukturou fikčního narativního textu; fikční entity jsou tedy textově dány a existují nezávisle na čtenáři.

Pokud jde o roli postav a vypravěče (pojmy byly vymezeny v Úvodu do teorie literatury v prvním ročníku) v narativním fikčním světě, je třeba si uvědomit jejich odlišnost. Postavy jsou obyvateli fikčního světa – žijí v něm a jednají, zatímco vypravěč obyvatelem fikčního světa být může, ale nemusí (může být mimo fikční svět). Z toho plynou jejich odlišné funkce: vypravěč má především funkci konstrukční (je prostředníkem textového vytváření

fikčního světa; proto také výpověď vypravěče postrádá pravdivostní hodnotu – není nic před vyprávěním, co by umožňovalo vypravěčovu výpověď falzifikovat; objektivní vypravěč je tak autoritativním tvůrcem fikčního světa) a kontrolní (kontroluje řeč postav tím, že ji včleňuje do své promluvy, tím je také dána možnost rozhodnout pravdivostní hodnotu u těchto výpovědí). Postavy pak mají funkci akční (ve fikčním světě jednájí a tím rozvíjejí děj) a interpretační (zaujímají postoj k jiným entitám fikčního světa). Toto rozdělení je jednoznačné v klasickém narativním textu, ale problematizuje se však v moderním narativu. „Zatímco klasický text byl spolehlivým prostředkem konstrukce fikčního světa, moderní text činí z této konstrukce riskantní dobrodružství s nepředvídatelnými následky“ (L. Doložel). Je třeba si uvědomit, že rozdílnost mezi klasickým a moderním narativním textem má značné důsledky nejen pro textové charakteristiky (o nichž již víme z Úvodu do teorie literatury), ale i důsledky ve struktuře fikčního světa – srov. zejm. otázku autentifikace subjektivního vypravěče (viz otázku spolehlivosti).

5.3 Literární dílo jako znak a struktura

Když jsme pojednávali o vztahu literárního díla a skutečnosti, všude jsme mlčky zahrnovali jednu samozřejmost: že literární dílo má nějakého autora, který je vytváří proto, aby někdo jiný (čtenář) dílo recipoval – tedy že literární dílo slouží **komunikaci**. Jak již víme z úvodních výkladů lingvistických i literárněvědných, komunikace – s určitou výjimkou těch nejprimitivnějších svých podob – má charakter znakový, a tudíž i literární dílo musíme myslet jako určitý specifický případ znaku.

Než se dostaneme ke specifikům uměleckého znaku, zopakujme si stručně definici znaku. **Znak** je něco (věc/forma) zastupující něco jiného. Znakem může být jakákoliv věc, každá věc se může se sémiotizovat, aniž by tím utrpěla nebo se změnila její vlastnosti. Pouze získá význam, který překračuje její individuální existenci, a ve společenském kontextu začne fungovat jako prostředek komunikace.

Uspořádaný, strukturovaný soubor znaků se nazývá znakový systém čili **kód**. Nejdůležitějším kódem je pro nás přirozený jazyk.

Jelikož materiálem literatury, jak víme, je přirozený jazyk, znamená to, že už sám tento materiál má znakový charakter; literární dílo pak můžeme chápat jako **superznak**, vzhledem k jednotlivým jazykovým znakům vyšší významový celek, jenž vzniká specifickým způsobem uspořádání oněch znaků jednodušších do nového celku, který má charakter **struktury**. Je třeba zopakovat, že literární dílo není nějaké nakupení jazykových prostředků, ale jejich přehodnocení, uvedení do nových vztahů (neboť struktura není pouhý inventář, ale soubor vztahů mezi prvky), které prostupují všechny roviny díla. Literární dílo tedy není struktura homogenní, nýbrž bohatě zvrstvená. Schematicky můžeme vymezit tyto **vrstvy/roviny literárního díla**:

1. vrstva předmětná, o níž již byla řeč výše: je to smyslově vnímatelná vrstva, artefakt;

2. vrstva významová, kterou můžeme rozdělit vedví:

2a. vrstva jazykových významů (jde o konvenční významy jazykových prostředků),

2b. vrstva uměleckých významů (jde o významy vznikající jako umělecké přehodnocení a syntetizování jazykových významů, někdy se hovoří přímo o uměleckém jazyku, aby se vyjádřila do jisté míry také konvenční povaha těchto významů, založených na jistých postupech poetiky a kompetencích – U. Eco hovoří o „literárním kódu“);

3. vrstva smyslu (jak ji pojmenovává K. Chvatík) – její pozice je diskutabilní, neboť smysl se málokdy považuje za hodnotu díla inherentní; Chvatík jí chápe v podstatě to, jak se významy díla vztahují k realitě „lidského světa vůbec“.

Byly podány i jiné návrhy schematizující vrstvy literárního díla: F. Vodička (jazykový plán [odpovídal by zhruba 1+2a], tematický plán, kompoziční plán [odpovídaly by asi 2b]); R. Ingarden (1. vrstva zvukových útvarů [odpovídá 1], 2. vrstva významových jednotek [odpovídá 2a], 3. vrstva představených předmětností, 4. vrstva schematizovaných náhledů [3 a 4 bývají někdy spojovány, odpovídaly by 2b]).

Tato schémata musíme brát skutečně pouze jako schémata, jež nám pomáhají pochopit dynamický charakter struktury uměleckého díla. S tím souvisí podstatná věc: vyšší vrstvy při svém konstituování nespotřebovávají vrstvy nižší – ty si zachovávají svou schopnost přímo působit na recipienta (ustavením významů zůstává např. zachována působivost zvukové utvářenosti – rytmu, eufonie atd. – v básni apod.).

Jednodušší znaky (jazykové) mají zřejmou strukturu: vyjdeme-li z peircovské sémiotické tradice, jak ji představuje známý Ogdenův-Richardsův trojúhelník, má jazykový znak tři strany: vehikulum/formu (např. skupinu hlásek s-t-r-o-m), význam (např. „dřevnatá rostlina s kmenem“) a objekt (prvek reality, na nějž je užitím znaku poukazuje – např. všechny stromy / jakýkoliv strom). V případě literárního díla není struktura takto jednoduchá – což je dáno především tím, že má onen „superznakový“ charakter. Charakter formy můžeme přiřknout artefaktu jakožto smyslově vnímatelné podobě díla a charakter významu estetickému objektu jakožto konkretizaci díla ve vědomí vnímatele – toto však platí jen velmi schematicky, jak jsme podrobněji ukázali výše (s užitím terminologie saussurovské, viz podkap. 1.1), jelikož estetický objekt má charakter složité hierarchické struktury. Stejně nejednoduchá je i otázka „objektu“ (užívá se spíše termín denotát) v případě literárního znaku.

Problematiku determinuje sám strukturní charakter estetického objektu / významu; již víme, že představované předmětnosti mají odlišný ontologický status než prvky empirické reality, existují ve „svém“ fikčním světě – avšak tím literární dílo – jak bylo řečeno – neztrácí schopnost vztahovat se k aktuální skutečnosti. Můžeme tedy hovořit o dvou rozměrech **reference**: 1) jednotlivé vyšší významové celky odkazují přímo k entitám fikčního světa a celkový význam díla k fikčnímu světu jako takovému; 2) dílo jako významová struktura odkazuje k realitě aktuálního světa, ale v tomto případě je třeba

doplnit s vědomím výše řečeného, „že denotát uměleckého díla má stupňovitý a rozptýlený charakter“ (K. Chvatík), reference zde je nejednoznačná a nepřímá; literární dílo tak v jistém smyslu vždy poukazuje k celému světu.

Vraťme se nyní k nejdůležitější otázce, jež plyne ze znakového pojetí literárního díla a již jsme se zatím dotkli jen částečně: k otázce **významu** literárního díla. Význam je obecně jednou z nejproblematictějších otázek sémiotiky. K. Chvatík ve strukturalistické tradici vymezil význam jako „selektivní funkci znaku nebo znakového systému na množině možných responsí interpreta znaku“ – význam se tedy konstituuje ve vědomí příjemce znaku (čímž není vyloučena jeho intersubjektivní platnost, daná společenským kontextem, v němž semióza probíhá). Různé subjektivní dispozice a kompetence, ale také sám estetický charakter literární komunikace, jenž s sebou mj. přináší i prvek hodnocení, podtrhují dynamický charakter významu literárního díla. Význam literárního díla tedy nelze myslet jako jednoznačný a kodifikovatelný (tak jak normativní slovníky kodifikují významy slov), ale naopak jako **mnohoznačný**. Jednomu a témuž literárnímu dílu může být rozuměno různě, literární díla se svou estetickou povahou přímo dožadují „dotvoření“, interpretační aktivity, jako znakové systémy jsou tedy **otevřená**. (Blíže k této otázce viz kapitolu věnovanou interpretaci.)

Jak bylo zdůrazněno, význam literárního díla jako komplexního sémiotického systému má strukturní charakter, jde vlastně o systém významů významů. Význam literárního díla není jednoduchý, jde – jak řečeno – o strukturu hierarchického charakteru, v níž se z jednotek nižšího řádu vytvářejí jednotky vyššího řádu – např. z významů slov a vět se konstitují motivy, z různých motivů se konstitují vyšší tematické celky (např. postavy, události atd.) až po úhrnný význam díla.

Tedy nejde zde o nějaký souhrn konvenčních významů jednoduchých jazykových znaků, ale o strukturu budovanou přetvářením, stupňováním a syntetizováním jednodušších jednotek ve složitější (K. Chvatík).

Principem semiózy v případě literárního uměleckého díla je, že se významy jednotlivých jazykových znaků neruší (v Bezručově básni užitě slovo *strom* znamená i nadále „dřevnatá rostlina s kmenem“), ale aktualizují se, přibírají nové kvality, syntetizují se do komplexnějších uměleckých významů (v Bezručově básni se tak strom stává jedním z obrazů, jimiž lyrický subjekt charakterizuje sám sebe). Schopnost jazykových znaků poukazovat přímo k jevové realitě se tak oslabuje; důraz je položen na smyslové a strukturní kvality znakového systému díla. Z toho také plyne, že všechno v díle má „významové konsekvence“, neexistují žádné čistě formální postupy, které by byly významově „prázdné“, vše v literárním díle nese význam (např. zdánlivě bezvýznamná inverze slovosledu *strom zvadlý* dává důraz na adjektivum a zvýrazňuje kontrast „zvadlého“ a „kvetoucího“).

SHRnutí KAPITOLY



- Literární dílo chápeme jako složitou, zvrstvenou strukturu a jako specifický umělecký znak, který se vztahuje ke skutečnosti různými způsoby: je její součástí a skutečnost zároveň zobrazuje a svým významem k ní odkazuje. Zobrazení skutečnosti se tradičně řeší pojmem mimesis, novější přístup k této otázce nabízí teorie fikčních světů. Reference v případě literárního díla je nejednoznačná a jeho denotát je rozptýlený (je jím vlastně vždy „celý svět“).
 - Význam literárního díla jako komplexního sémiotického systému má strukturní charakter, jde vlastně o systém významů významů. Význam literárního díla není jednoduchý, jde – jak řečeno – o strukturu hierarchického charakteru, v níž se z jednotek nižšího řádu vytvářejí jednotky vyššího řádu – např. z významů slov a vět se konstituují motivy, z různých motivů se konstituují vyšší tematické celky (např. postavy, události atd.) až po úhrnný význam díla.
-

OTÁZKY



1. Jak se literární dílo může vztahovat k empirické skutečnosti?
 2. Vysvětlete rozdíl mezi artefaktem a estetickým objektem jakožto dvěma složkami literárního díla.
 3. Co znamená, že literární je modelem skutečnosti?
 4. Popište alespoň 3 základní vlastnosti fikčních světů.
 5. V jakém slova smyslu můžeme literární dílo chápat jako znak?
 6. Co znamená, že reference literárního díla jakožto komplexního znaku je mnohoznačná a jeho denotát je rozptýlený?
-

6 ESTETIKA RECEPCE (ČTENÁŘ)



PRŮVODCE STUDIEM

Čtení jako různorodá a komplexní aktivita. Naivní čtení, kritické čtení. Čtení a interpretace. Literární dílo jako schéma, které čtenář přijímá a dotváří (konkretizace). R. Barthes a otázka perifráze – esej jako adekvátní forma výrazu čtenářské zkušenosti. Dobrá vůle čtenářova, odpovědné čtení. – Modelový čtenář, implicitní čtenář. Recepční estetika, W. Iser: konkretizace, horizont očekávání. S. Fish, interpretační komunita.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- že četba však má mnoho jiných poloh: může být naivní, vděčná, důvěřivá až nepraktická, zaměřená pouze na to, co je sdělováno, nebo může být formalistická, analytická, podezíravá, zaměřená na samotný způsob a proces sdělování; kritická četba je uvědomělá činnost, jejíž výsledek je následně uváděn ve známost jazykem teorie (metajazykem);
 - že čtení je autonomní proces, a autor či literární experti mohou čtenáři jen doporučit, aby s textem manipuloval odpovědně, podle nejlepšího vědomí a svědomí, aby laskavě přihlédl k interpretačním signálům v podobě předmluv a doslovů;
 - co je to implicitní čtenář a jaké další podněty do teorie četby a recepce vnesla recepční estetika.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

četba, čtení, jednoduché čtení, kritické čtení, recepční estetika, W. Iser, implicitní čtenář, konkretizace, horizont očekávání, S. Fish, interpretační komunita

Literární teoretik zabývající se romantismem M. H. Abrams popsal literární komunikaci pomocí základního trojúhelníkového modelu, v jehož středu stojí **dílo** a tři vrcholy

představují **svět**, **autor** (umělec) a **čtenář** (obecenstvo). Objektivní či formální přístup k literatuře se zabývá dílem; expresivní přístup umělcem; mimetický přístup světem a konečně pragmatický přístup se zaměřuje na čtenáře, na publikum, obecenstvo.

Pojem četby/čtení patří v současných teoriích k nejpodstatnějším a nejfrekventovanějším. Přesto je ve svém výskytu a užití často pojmem idealizovaným. Četbou se totiž označuje nikoli zážitková aktivita typického, empirického čtenáře, ale spíše ivědomělá, zodpovědná aktivita čtenáře ideálního, tedy vlastně totéž co koordinované, systematické, metodické čtení literární kritiky; četbou se pak rozumí četba s porozuměním, tj. četba se správným rozuměním.

Čtením nebo četbou je tedy obvykle míněna aktivita, která nevyhnutelně vede ke správné interpretaci, tj. k úspěchu. Četba však má mnoho jiných poloh: může být naivní, vděčná, důvěřivá až nepraktická, zaměřená pouze na to, co je sdělováno, nebo může být formalistická, analytická, podezíravá, zaměřená na samotný způsob a proces sdělování. Zatímco pouhá četba je tichá, spontánní a bezprostřední, jakoby improvizovaná, kritická četba je uvědomělá činnost, jejíž výsledek je následně hrdě a sebevědomě uváděn v jazyce teorie (metajazykem).

Roland Barthes se domníval, že kritik jako fundovaný čtenář nemá literární dílo překládat do jazyka teorie; nemá usilovat o to, aby dílo učinil jasnějším a srozumitelnějším, nemá hledat a vysvětlovat nějaký objektivní smysl díla; spíše má užít **perifráze** a jazyka díla samotného, má jen pokračovat v metaforách díla. „Je neplodné přetvářet dílo an vyslovenou zřejmost, protože potom okamžitě už o něm není co říci, a není přeci funkcí díla, aby zavíralo ústa těm, kdo je čtou; stejně tak je asi marné hledat v díle, co chce říci, aniž to říká, a předpokládat nějaké konečné tajemství, protože až by se i to odhalilo, rovněž by už nebylo co dodat: ať se říká o díle cokoli, zbude v něm vždycky jazyk, subjekt, absence, stejně jako na počátku.“ (Barthes, *Kritika a pravda*, 1997, s. 252) – Barthes se tedy domnívá, že nejlepším prostředkem přiblížení se k dílu je jazyk metafor a poetismů, tedy jazyka esejistiky.

Dalším často užívaným pojmem v teoriích a estetikách četby a čtenáře je pojem *dotváření*, *dourčení*, *dopisování* v recepční teorii a fenomenologii, a také pojem *přepisování* v teorii dekonstrukce. Role čtenáře (ať už ideálního či empirického) byla v procesu literární komunikace často neprávem chápána jako spíše pasivní; v dnešních pročtenářských, recepčních teoriích je však čtenář postaven naroveň autorovi, hraje úlohu rovnoprávného činitele procesu literární komunikace, když se jako partner literáta (autora, umělce) podílí na dotvoření, konkretizaci literárního díla.

R. Ingarden popisuje dílo jako jakýsi rámcový stimul či schéma, které čtenář přijímá a podle vlastních představ dotváří tím, že doplňuje nedourčená místa v rámci tzv. konotačních polí na základě osobních citových, smyslových, zkušenostních a představových asociací.

Poststrukturalismus připomíná, že úlohou literárního díla je udělat z čtenáře nikoli pouhého konzumenta, ale samostatného producenta. Proces čtení nelze chápat jen jako rekonstrukci autorské tvorby, ale jako svébytný tvůrčí akt, při němž se čtenář stává spoluautorem, který si dotváří dílo ke svému obrazu. Autor a čtenář jsou si v tomto pojetí rovni, protože oba jsou vlastně jedineční: získávají existenci právě a jedině prostřednictvím daného literárního díla. Dílo tedy potřebuje čtenáře jako bezpodmíněčný element komplety a sebe-stvrzení.

Mějme však na paměti, že se jedná o dvoufázový proces. Ve fázi psaní i četby se z díla stává ostrov, který obývá buď jen autor, nebo čtenář. Na genezi a dotvoření díla spolu autor a čtenář nikdy nekooperují, v díle nejsou nikdy přítomni současně. Tento moment zlomu, diskontinuity či rozluky literární komunikace je důsledkem zprostředkující role písma, které vytváří distanci.

I když proces čtení tkví do jisté míry v tom, že čtenář přidává dílu kvality, které mu nejsou nikdy celkem vlastní, nelze tvrdit, že chápe dílo zcela subjektivisticky, bez ohledu na etxtem nabízené orientační body. Nikdy tak nedochází k tomu, že by dílo bylo vydáno napospas nevyzpytatelným čtenářovým pohnutkám, jeho zvůli a potřebě zmařit smysl díla. To, že čtenář nelikviduje zlovolně smysl díla, je dáno respektem ke komunikačním maximám a pravidlům a vůlí k dosažení dorozumění.

Čtenář celkem vzato nemůže nikdy text čtením či interpretací úplně znehodnotit: dezinterpretování či nesmyslné interpretaci brání sám autor volbou určitého tématu, kódu, stylu. Pokus chce čtenář v komunikaci – v tomto případě jde o čtení – uspět, musí tuto volbu respektovat. Nemusí přitom ani zkoumat záměr fyzického autora, jeho životopis či pohnutky k napsání díla, ale spíše *modelového autora jako toho druhého*, jako partnera v dialogu, jako toho, kdo chce sdělovat, komunikovat a na jehož komunikační akt (zahájení dialogu) je připraven tím, že *chce* číst a čtenému rozumět.

Čtení díla je stejně nakonec po všech sporech a mimo vši teorii třeba ponechat na čtenářově dobré vůli, protože proces čtení, dotváření smyslu díla se v jasné převaze děje intimně, privátně, bez jakéhokoliv dohledu, patronátu, mimo jakýkoli dialog, polemiku nebo možnost intervence ze strany autora či odborné kritiky. Autor už nikdy nebude mít dílo zpátky pod kontrolou. Čtení je autonomní proces, a autor či literární experti mohou čtenáři jen doporučit, aby s textem manipuloval odpovědně, podle nejlepšího vědomí a svědomí, aby laskavě přihlédl k interpretačním signálům v podobě předmluv a doslovů.

6.1 Implicitní čtenář

Pojem Wolfganga Isera *implicitní čtenář* je odvozený z pojmu implicitní autor, který zavedl americký kritik Wayne Booth ve své knize *The Rhetoric of Fiction* (Rétorika fikce, 1961). Na rozdíl od New Criticism zastával Booth během sporu o autorovu intenci (která

byla zřetelně svázána s úvahami o čtenáři) názor, že autor své dílo neopouští úplně, ale ponechává v něm jakéhosi zástupce – implicitního autora, který dílo v jeho nepřítomnosti kontroluje. Vlastně tak už v zárodku odmítli budoucí klišé o smrti autora. Už tehdy se Booth domníval, že implicitní autor nachází záruku v textu, a později ještě upřesnil, že autor „konstruuje svého čtenáře tak, jako si konstruuje své druhé já a [že] tím nejzdařilejším čtením je takové čtení, ve kterém se oboje konstruované já, já-čtenáře a já-autora, shodnou“. Mělo by proto platit, že autor, doplněný implicitním autorem, připraví v textu předem místo pro čtenáře, který se svobodně rozhoduje, jestli ho zaplní, nebo ne.

Například na začátku *Otce Goriota* čteme: *Tak učiníte i vy, kdo držíte tuto knihu hebkou rukou, vy, kdo zapadnete do měkkého křesla a řeknete si: „mě snad pobaví.“ A když dočtete o skrytých útrapách otce Goriota, pustíte se s chutí do oběda a připišete svou necitelnost na účet autora, obviňujete ho, že nadsazuje, a vytýkájte mu, že si vymýšlí. Nuže vezte: Toto drama není ani smyšlenkou, ani románem. All is true, je tak pravdivé, že se každý může s některými jeho základními prvky shledat u sebe, možná ve svém srdci.* (Balzac, přel. B. Zimová, s. 9–10)

Implicitní autor se zde obrací na implicitního čtenáře (či vypravěč na adresáta), vytváří základy jejich shody a klade podmínky pro vstup reálného čtenáře do knihy. Implicitní čtenář je vlastně textovou konstrukcí, kterou skutečný čtenář chápe jako omezení. Je to role, kterou skutečnému čtenáři vnucují instrukce textu. Podle Isera implicitní čtenář ztělesňuje „všechny nezbytné predispozice k tomu, aby mohlo literární dílo působit – predispozice, které nevytváří vnější empirická realita, ale sám text. V důsledku toho zapustil implicitní čtenář kořeny hluboko do struktury textu; implicitní čtenář je proto konstrukcí a nelze ho v žádném případě ztotožňovat s jakýmkoli skutečným čtenářem.“

V Iserově podání je literární svět dost omezený, podobá se naprogramované hře různých rolí. Text od čtenáře vyžaduje, aby se podřídil jeho instrukcím: „Pojem implicitního čtenáře je [...] textová struktura, která předjímá přítomnost příjemce, aniž by ho nutně definovala. Tento pojem tedy předurčuje strukturu úlohy každého příjemce a toto tvrzení platí stále, i kdyby texty svému potenciálnímu příjemci zdánlivě nevěnovaly pozornost nebo ho dokonce aktivně vylučovaly. Pojem implicitního čtenáře proto označuje síť struktur, které čtenáře vybízejí k reakci a které ho nutí vnímat text.“

Implicitní čtenář poskytuje skutečnému čtenáři vzor, definuje názorové hledisko, které mu umožňuje sestavit smysl textu. Úloha reálného čtenáře je tak aktivní i pasivní zároveň, neboť ho vede implicitní čtenář. Čtenář je proto současně chápán jako textová struktura (implicitní čtenář) i jako strukturovaný akt (reálné čtení).

Akt čtení založený na implicitním čtenáři spočívá v konkretizaci schematických stanovisek textu, to v běžné řeči znamená v představování si postav a událostí, v zaplňování mezer ve vyprávění a popisech, ve vytváření koherentního celku z rozptýlených a neúplných částí. Čtení se tak jeví jako řešení záhad a tato představa se podobá tomu, co Barthes nazýval „hermeneutickým kódem“, nebo myšlence stopování při lovu, kterou jsme zmínili v souvislosti s problematikou mimésis. Čtení uvádí do chodu paměť, postupuje pomocí

archivování indicií. Dokáže údajně v každé chvíli uvést všechny informace, které text poskytl až do místa, kam dospělo.

Parametry čtení nastavuje text, který však čtení zároveň nutně frustruje, protože zápletka vždy obsahuje neodstranitelné zlomy, neřešitelné alternativy. Není zkrátka možné, aby zápletka od začátku do konce zahrnovala integrální realismus. V každém textu totiž existují překážky, o které konkretizace nakonec nutně zakopává.

Při charakterizaci čtenáře si Iser nevypomáhá metaforou lovce či detektiva, ale ideou cestovatele. Čtení se – jakožto očekávání a změny v očekávání na základě nepředvídatelných setkání během cesty – podobá cestování napříč textem. Čtenář, říká Iser, k textu zaujímá proměnlivé a tápající stanovisko. V jeho zorném poli nemůže být nikdy celý text současně. Stejně jako řidič v autě, 1 čtenář vidí v každé chvíli pouze určitý aspekt textu. Díky své paměti si však dohromady skládá vše, co již spatřil, a sestavuje koherentní schéma, jehož povaha a spolehlivost závisí na míře jeho pozornosti.

Přesto však nikdy nemá k dispozici úplnou představu itineráře. Podle Isera, stejně jako podle Ingardena, postupuje čtení současně dopředu, když sbírá nové indicie, i dozadu, když reinterpretuje všechny archivované indicie až do bodu, kam se dostalo.

Iser navíc ještě klade důraz na to, čemu říká repertoár, tedy na celek společenských, historických a kulturních norem, které s sebou čtenář při čtení vláčí jako nezbytné zavazadlo. Jenže i sám text odkazuje ke svému vlastnímu repertoáru, kterým vkládá do hry své vlastní normy. Aby se tedy čtení vůbec mohlo uskutečnit, musí nutně dojít alespoň k minimálnímu prolnutí repertoáru skutečného čtenáře a repertoáru textu neboli implicitního čtenáře. Text přeorganizovává konvence, které vytvářejí repertoár, a tím následně 1 ozvláštňuje a opravuje čtenářovy předpoklady o skutečnosti. I přes tento uspokojující popis přetrvává jedna nepříjemná otázka. Jak se v praxi setkává a střetává implicitní čtenář (konceptuální, fenomenologický) se čtenářem empirickým, dějinně zakotveným? Podřizuje se empirický čtenář nevyhnutelně textu? A pokud ne, tak jak můžeme zkoumat jeho transgrese? Na obzoru se tudíž objevuje další, ještě hrozivější otázka. Může se skutečné čtení stát opravdu předmětem teoretického výzkumu?

6.2 Recepční estetika

Recepční estetika, jak již bylo několikrát zmíněno, se zaměřuje na působení literárních děl na čtenáře, protože chápe text jako síť výzev (apelových struktur) zaměřených na recipienta. Text se kompletuje až v procesu čtení skrze interakci se čtenářem a jako úplný vzniká jen v procesu **konkretizace**.

Konkretizace je událost, kdy čtenář zaplňuje místa nedourčenosti textu nebo zbavuje místa nedourčenosti jejich mnohoznačnosti. Prostřednictvím konkretizace každý čtenář propůjčuje textu individuální určitost. Podle Romana Ingardena může být konkretizace správná, nebo chybná – v závislosti na tom, zda recipient konkretizuje esteticky relevantní

kvality textu. Felix Vodička představu ideální konkretizace odmítá a považuje ji za vždy podmíněnou dobovými estetickými normami. Wolfgang Iser odmítá veškeré normování a zdůrazňuje mnohost různých konkretizací.

Recepční estetika se inspiruje přístupy filosofů E. Husserla, R. Ingardena, M. Heideggera nebo H.-G. Gadamera, který poukázal na to, že umělecké literární dílo není uzavřený estetický předmět s fixním významem, neboť musí být nejprve vnímáno a pochopeno interpretem. Tento proces je přitom závislý na historické situaci čtenáře, protože v průběhu rozumění (čtení) se horizont textu v dialogu setkává s horizontem čtenáře.

Na tyto myšlenky navázal **H.-R. Jauss** a rozvinul historicko-estetickou koncepci **horizontu očekávání**. Tento koncept popisuje (nadindividuální) myšlenkové struktury čtenáře, které předem formují každý proces recepce a porozumění, a tedy řídí četbu. Horizonty očekávání dodávají čtenářům nezbytná měřítko hodnot k posuzování literárních děl. Protože se však v průběhu dějin horizonty očekávání proměňují, mění se také významy a hodnocení textů.

Antropologickými rozměry recepční se zabýval **Wolfgang Iser**. Iser tvrdí, že smysl literárního textu je nevyčerpatelný, neboť každý recipient individuálně dourčuje místa ne-dourčenosti. Nepovažuje však jako poststrukturalisté smysl fikcionálního textu za neurčitelný, neboť je podle něj určován vždy znovu a znovu s každým čtenářem, který vstoupí s textem do dialogu.

Další významnou postavou recepčního přístupu k literárnímu dílu je Američan **Stanley Fish**. Svým pojetím **interpretační komunity** ukazuje, že proces recepce při vši otevřenosti není zcela relativní nebo dokonce arbitrární, neboť je určován tzv. **institucionalizovanými konvencemi**. Estetické a společenské normy, jimiž se interpretační komunity řídí, jsou již implicitně obsaženy v jednotlivých interpretacích.

Recepční estetika, jejímiž hlavními představiteli jsou **Hans-Robert Jauss**, **Karlheinz Stierle** a **Wolfgang Iser**, vychází z fenomenologie a hermeneutiky a včleňuje dílo do recepčních aktů. To znamená, že zkoumá, jak vzniká význam díla během jeho čtení (recepce): „Text se vlastně k životu probudí až tehdy, když je čten. Z toho vyplývá nutnost sledovat rozvíjení textu prostřednictvím čtení. Co však je proces čtení (Lesevorgang)? Na jedné straně přece sestává z danosti komponované textové podoby, která však na druhé straně dosahuje účinku teprve prostřednictvím reakcí vyvolaných ve čtenáři /.../ významy literárních textů /.../ jsou (tj. významy) produktem interakce textu a čtenáře a čtenáře /.../ Generuje-li význam textu čtenář, je zřejmé, že tento význam se zjevuje v příslušné individuální podobě“ (W. Iser). Život díla je tedy recepčně proměnlivý.

Ústředním pojmem recepční estetiky je **horizont očekávání** (Erwartungshorizont). Lze jej jednoduše definovat jako systém a norem a referencí čtenářského publika (vkus čtenářů, stav kolektivního vědomí, rovina dobového diskurzu, „světový názor“ atp.) v určité chvíli (společenské, kulturní období), vzhledem k níž dochází k čtení a interpretaci díla: např.

čtenář má představu o funkci nebo poslání literatury a knihy, o podobě žánru (ví, jaký má být román...), o námětech žánrů, o tom, co má být předmětem poezie atp.

Ale i dílo má svůj „horizont očekávání“. Tvoří jej tyto elementy nebo faktory:

- Zkušenost publika s žánrem, k němuž dílo patří: jde o to, konfrontovat horizont očekávání publika s horizontem očekávání, který nabízí dílo.
- Forma a tematika předchozích děl – předpokládá se, že je to či ono dílo „zná“. Z tohoto předpokladu vychází analýza estetické hodnoty díla vzhledem k určité tradici vytvořené žánrem, modelem.
- Rozdíl mezi jazykem a použitou básnickou řečí (srv. následující kapitola o ruském formalismu).

Studium recepce se zaměřuje na vztahy mezi horizontem očekávání díla a horizontem očekávání publika. Novátorské dílo usiluje o narušení horizontu očekávání publika (viz přijetí Rimbauda, Prousta a Joyce). Postupné přijímání novátorských děl je vysvětlováno vývojem vkusu a hodnotících měřítek publika či kritiky vzhledem k horizontu očekávání díla, který byl napřed zavržen. Podle Jausse může být literární historie čtena jako chronologická řada horizontů očekávání, jako sled nesouhlasů, vyrovnávání, přizpůsobování atp.

Jaussov horizont očekávání u čtenáře se může vztahovat k relativně jednoduché otázce recepce. Iser naopak komunikační situaci prohlubuje svým pojmem „implicitní čtenář“. Ten je součástí horizontu očekávání díla. Řečeno jinak: dílo navrhuje určité čtení. Zahrnuje totiž textové struktury, které řídí akty uchopení textu, i když tyto akty plně nekontroluje. Tyto textové struktury můžeme chápat jako „návod“ k rozumění, který je přímo v textu literárního díla zakódován (předpokládá se tedy poučený čtenář, který nepřehlídí explicitnější struktury díla – to ovšem nevyklučuje jeho zcela libovolné čtení – individuální dispozice, historické okolnosti atp., proto také tyto textové struktury „plně nekontrolují“ uchopení textu“). „Implicitní čtenář“ je „soubor předběžných upozornění /.../, které text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce“. Je to tedy struktura vepsaná do textu a vzhledem k níž lze studovat jeho uspořádání. Nemůžeme ji proto směřovat např. se čtenářem jakožto konvenčním adresátem, na něhož se – hlavně ve starší literatuře – obrací vypravěč jako na „laskavého čtenáře“ či „bratra“. Implicitní čtenář (ideální konstrukt bez reálné existence) je do textu vepsaná „čtenářská role“, podmínka uložená do fiktivního textu. Za této podmínky reálný čtenář-interpret uskutečňuje potenciál textu, smyslově realizuje ingardenovská místa nedourčenosti. **Konkretizovat proto neznamená libovolně domýšlet.**

(Některé pasáže byly zprcovány podle knihy A. Campagnona *Démon teorie*.)

SHRnutí KAPITOLY



- Čtení díla je stejně nakonec po všech sporech a mimo vši teorii třeba ponechat na čtenářově dobré vůli, protože proces čtení, dotváření smyslu díla se v jasné převaze děje intimně, privátně, bez jakéhokoliv dohledu, patronátu, mimo jakýkoli dialog, polemiku nebo možnost intervence ze strany autora či odborné kritiky. Autor už nikdy nebude mít dílo zpátky pod kontrolou. Čtení je autonomní proces, a autor či literární experti mohou čtenáři jen doporučit, aby s textem manipuloval odpovědně, podle nejlepšího vědomí a svědomí, aby laskavě přihlédl k interpretačním signálům v podobě předmluv a doslovů.
- Recepční estetika přichází s pojetím **implicitního autora** a **horizontu očekáváníí**.
- **Implicitní čtenář** poskytuje skutečnému čtenáři vzor, definuje názorové hlediško, které mu umožňuje sestavit smysl textu. Úloha reálného čtenáře je tak aktivní i pasivní zároveň, neboť ho vede implicitní čtenář. Čtenář je proto současně chápán jako textová struktura (implicitní čtenář) i jako strukturovaný akt (reálné čtení).
- Ústředním pojmem recepční estetiky je **horizont očekáváníí** (Erwartungshorizont). Lze jej jednoduše definovat jako systém a norem a referencí čtenářského publika (vkus čtenářů, stav kolektivního vědomí, rovina dobového diskurzu, „světový názor“ atp.) v určité chvíli (společenské, kulturní období), vzhledem k níž dochází k čtení a interpretaci díla: např. čtenář má představu o funkci nebo poslání literatury a knihy, o podobě žánru (ví, jaký má být román...), o námětech žánrů, o tom, co má být předmětem poezie atp.

OTÁZKY



1. Jaké různé podoby může mít četba?
2. Proč R. Barthes kritizoval rádooby objektivní metejazyk literární vědy (kritiky)?
3. Jaký přístup k literárnímu dílu a jaký jazyk je podle Barthes adekvátní?
4. Kdo/co je to implicitní čtenář?
5. Co je to „horizont očekáváníí“?
6. Znamená konkretizace, jak ji promýšlí recepční estetika, čtenářskou svévoli?

7 LITERÁRNÍ HISTORIE JAKO PROBLÉM TEORIE LITERATURY



PRŮVODCE STUDIEM

Dějiny literatury jako otázka literární teorie. Literární vývoj jako teoretická otázka. Přínos recepční estetiky k diskutované otázce – horizont očekávání. Literatura v kontextu společenském (Bourdieu, nový historismus). Kritika objektivistických a exaktních nároků literární historiografie (H. White).



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- že literární teorie se zabývá také obecnými otázkami dějin literatury;
 - že koncepce literárního vývoje se prosadila během 19. století;
 - jak k teoretickému uchopení lit. dějin přispěla recepční estetika (H. R. Jauss) svým pojetím „horizontu očekávání“;
 - jak se na literaturu jakožto součást společenského přediva díval P. Bourdieu nebo americký nový historismus;
 - že každé dějiny (historiografie) jsou svého druhu vyprávěním, tedy literaturou (s touto myšlenkou přišel H. White).
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

dějiny, dějiny literatury, literární historie, literární vývoj, recepční estetika, horizont očekávání, historiografie a narativita (H. White)

7.1 Literární historie a literární kritika

Když se na konci devatenáctého století ustavila literární historie jako univerzitní obor, chtěla se distancovat od literární kritiky, která byla považovaná za dogmatickou či impresionistickou, a proto odsuzovanou metodu. Odvolávala se na pozitivismus proti subjektivismu, jehož jednu z mnoha variant představovala právě dogmatická kritika.

Pomineme-li však tento zastaralý rozdíl mezi literární historií a literární kritikou, objeví se rozdíl mnohem zásadnější. Proti synchronnímu a univerzalistickému pohledu na literaturu, jenž byl vlastní klasickému humanismu – všechna díla jsou vnímána simultánně, čtou se (posuzují se, hodnotí se, preferují se), jako by byla napsána v jedné době, jako by byla současná i pro svého nynějšího čtenáře, který jakoby odhlédne od historie i časové vzdálenosti –, stojí diachronní a relativistický pohled na literaturu, který chápe díla jako chronologický sled zakotvený v dějinném procesu. Je to vlastně rozlišení mezi monumentem a dokumentem. Jenže umělecké dílo je věčné z historicky podmíněné zároveň. Je z podstaty paradoxní, nelze ho redukovat jen na jeden jeho aspekt, je to historický dokument, který stále vyvolává estetické emoce.

Literární historie označuje jak celek (v širokém smyslu celou literární vědu), tak zároveň i část (v úzkém smyslu studium chronologických sledů). Jenže zmatek, který to způsobuje, je o to horší, že i slovní spojení literární kritika se používá jak v obecném, tak úzkém smyslu. Představuje současně jak celek literárního výzkumu, tak i jeho část, která nese rysy hodnocení. Jakákoli učebnice dějin literární kritiky tedy dává prostor i takovým formám literárního bádání, které absolutně odporují literární kritice v původním významu jakožto posuzování hodnoty. Jak vidno, dostáváme se zde na velmi tenký led.

Nakolik je vlastně pro rozlišení literární kritiky a literární historie důležité, zda se v nich objevuje nebo neobjevuje kritérium hodnocení? Někdy se říká, že literární historik konstatuje, že A vychází z B, zatímco literární kritik prohlašuje, že A je lepší než B. Podle prvního tvrzení by se tak pozorovatel nedopouštěl posuzování, neuváděl by své mínění, nevyjadřoval by se o hodnotě, kdežto podle druhého tvrzení by se pozorovatel angažoval. Na jedné straně by tedy stála objektivnost faktů, na straně druhé vyslovení názorů a posuzování hodnoty. Jenže toto na pohled pěkné rozlišení v zásadě neobstojí. První tvrzení – kterému by například mohla odpovídat proustovská mimovolná paměť, která pramení z poetických vzpomínek na Chateaubrianda, Nerval a Baudelaira – stejně nakonec zjevně předpokládá výběr.

V první řadě, kdo jsou velcí spisovatelé? Jaká je osa literární genealogie? Z obrovské změti literární produkce jednoho století jsme vzali v úvahu Chateaubrianda, Nerval, Baudelaira a Prousta spolu s několika dalšími méně významnými spisovateli. Literární historie se mezi vrcholy odmlčuje; myšlenky proudí od jednoho génia k druhému. Data, názvy, životopisy jsou bezpochyby fakta, ale žádná literární historie se nespokojí s tím, že by předkládala pouze chronologický přehled. Každá literární historie postupuje v principu na základě primárního výběru: jaké knihy patří do literatury? Lansonovská literární historie důvěřovala pramenům a vlivům, jako by to byly objektivní skutečnosti, přitom však obojí

vyžaduje vymezení pole, ve kterém mohou být objeveny a považovány za relevantní. Toto literární pole je tak výsledkem zařazení něčeho a vyřazení něčeho jiného, zkrátka výsledkem hodnocení.

Literární historie provádí kontextualizaci v oblasti, kterou předem vymezuje pomocí explicitní nebo implicitní kritiky (výběru). Pozitivismus měl ambice či spíš podléhal iluzi že tato rekonstrukce (oživení momentu minulosti, nalezení svědectví, pátrání v archivech, zjištění faktů) bude stačit, aby se napravil anachronismus kritiky. Literární historie shromažďuje fakta, která se vztahují k dílu, jež, jak napsal Lanson, „je třeba nejprve poznat v čase, ve kterém vzniklo s ohledem na autora a dobu“. Příslovce nejprve, které Lanson použil, těžko může zakrýt paradox textu a kontextu, ze kterého se literární historie nikdy nevymanila. Jak bychom mohli poznat dílo „při prvním kontaktu“, „na prvním místě“ v jeho čase, a ne v našem? Lanson tím však myslel, že nejdůležitější je poznat dílo „především“ v jeho čase, a ne v našem. A to je kategorický imperativ literární historie.

Tak řečené vysvětlení textu je nejprve jeho vysvětlením na základě kontextu. Literární historie se vzdálila od velkých sociologických či žánrových zákonitostí Taina a Brunetiera a jejím zaklínadlem se stala „drobná fakta“, v tomto případě prameny a vlivy. Hromadí proto monografie a všeobecný program „dějin literárního života ve Francii“ stále odkládá na později.

Musíme poukázat na to, že přísné oddělování literární kritiky a literární historie je pastí (jak to udělala teorie), stejně jako všechny ostatní polarities, které podřívají literární výzkum. Ne však proto, abychom se jedné nebo druhé zřekli, ale naopak, abychom obě přivedli k plnému poznání podstaty věci. Historismus se domníval, že se můžeme zbavit svých vlastních hodnotových soudů, a že tudíž budeme moci rekonstruovat určitý moment minulosti. Kritika historismu nám však nesmí zabránit, abychom se alespoň trochu nepokusili proniknout do starodávných mentalit a podřítit se jejich normám. Rámec a prostředí díla (jeho předchůdce a zasazení do jeho soudobé situace) můžeme zkoumat, aniž bychom je považovali za příčiny, ale pouze za podmínky. Nemusíme se hned upínat k determinismu, abychom mohli hovořit jednoduše o korelátech mezi okolnostmi, souvislostech s minulostí a dílem a přitom se neochudili o nic, co by mohlo dané dílo pomoci pochopit.

7.2 Literární vývoj

Přestože se formalismus a historismus jeví jako zcela neslučitelné přístupy, ruští formalisté se domnívali, že přišli na novou cestu, jak zachytit historický rozměr literatury. Pojem *ozvláštňení* podle nich neslouží jen k samotné definici literatury, ale stává se také principem literárního vývoje“, jak napovídá název ambiciózní studie Jurje Tyňanova z roku 1927.

Opírá se o rozlišování mezi automatizovanou literární formou (a tedy nevnímanou) a ozvláštňující literární formou (a tedy vnímanou), na kterém chce založit novou literární historii, jejímž předmětem by už nebyla literární díla, ale samotné literární postupy.

Jak si jistě vzpomínáte, literárnost je charakterizována posunutím, narušením automatismů ve vnímání. Tyto automatismy pak vyplývají nejen ze systému, který je vlastní danému textu, ale rovněž z literárního systému jako celku.

Formu jako takovou, tedy literární formu, vnímáme na pozadí jiných forem zautomatizovaných používáním. Literární postup plní funkci ozvláštňení jak v díle, ve kterém se nachází, tak i mimo tento text, v literární tradici obecně. Ozvláštňení jakožto odchylka v tradici proto umožňuje odhalit dějinný vztah, který spojuje nějaký postup s literárním systémem, který svazuje konkrétní text s literaturou. Diskontinuita (ozvláštňení) nahrazuje kontinuitu (tradici) a stává se východiskem historického vývoje literatury. Formalismus proto vede k dějinám, které – na rozdíl od Curtiových dějin ukazujících kontinuitu západní tradice – zdůrazňují dynamiku narušení v souladu s modernistickou a avantgardní estetikou děl, ze které čerpali formalisté.

Na principu diskontinuity pak formalisté vypracovali tezi o dvojím fungování literárního vývoje, který se na jedné straně zakládá na parodii dominantních postupů a na straně druhé na uvedení okrajových postupů do centra literatury. První mechanismus spočívá v tom, že když některé postupy začnou v určitém období nebo v určitém žánru převládat, a proto je přestáváme vnímat, objevuje se ozvláštňující dílo, které je dokáže znovu zvýraznit jako vnímatelné postupy prostřednictvím jejich parodie. Konvenční charakter určitého postupu se tak opět stává zjevným. Žánr se tedy vyvíjí zejména tak, že parodie jeho běžných postupů znovu „zviditelní“ jeho formu. Mohli bychom uvést mnoho příkladů, ale skoro nejideálnějším je *Don Quijote*, parodické dílo stojící na křižovatce rytířského a moderního románu.

Podle druhého mechanismu, jsou postupy, které se staly běžnými, nahrazeny jinými postupy přejatými z okrajových žánrů literatury na základě vzájemné výměny mezi centrem a periferií literatury, mezi kulturou vzdělanců a lidovou kulturou, o níž mluvil Bachtinův dialogismus. Podle této zákonitosti detektivní román nesporně obohatil narativní literaturu dvacátého století do té míry, že se stal jedním z jejích klíšé.

V obou případech je diskontinuita estetický mnohem důležitější než kontinuita a opravdové literární dílo je dílo, které je zároveň parodické i dialogické, které stojí na pomezí svého vlastního i jiných žánrů.

Můžeme říci, že ruský formalismus, který učinil z ozvláštňení svůj základní pojem, se z toho důvodu nemohli vyhnout problematice dějin. Zatímco literární historie se nejčastěji uzavírá do otázek formy a kritika formalismu je zase obyčejně hluchá k otázkám dějin, literárnost formalistů má nezbytně historický charakter. Ozvláštňení uskutečněné konkrétním textem závisí nutně na dynamice, která jej následně opět vstřebává jako běžný postup.

Literární historie tak přestává být vyprávěním o vzácných vrcholných dílech, která vznikají jakýmsi samozrozením, či tradičním pojednáním o formách, které se během staletí opakují v nezměněné podobě. Přesto se máme právo ptát: Kde se v tom skrývá historie? V čem spočívá historičnost této dynamiky postupů? Ještě stále jsme se nedostali mimo úskalí tradiční literární historie.

7.3 Horizont očekávání

Jeden z nejambicióznějších plánů na obnovu literární historie, která by se usmířila s formalismem, vyslovila recepční estetika, konkrétně ta její varianta, kterou představuje Hans Robert Jauss. Krátce jsme se o ní zmínili ve čtvrté kapitole a budeme se k ní muset vrátit ještě v následující kapitole v souvislosti s utvářením literární hodnoty. Nyní se však zdá být nejvhodnější příležitost seznámit se s ní ucelenějším způsobem jako s kompromisním řešením (či s řešením zdravého rozumu) extrémních postojů jak historismu, tak i teorie.

Manifestem recepční estetiky se stal Jaussův článek *Dějiny literatury jako výzva literární vědě* z roku 1967.

Německý kritik v něm nastínil program nové literární historie. Na základě podrobného studia historické recepce kanonických děl Jauss zpochybnil, že by literární historie byla pozitivisticky a žánrově podřízena tradici významných spisovatelů. Prostředníkem mezi minulostí a přítomností, umožňujícím spojit dějiny a kritiku, se mu stala zkušenost s literárními díly, kterou generaci po generaci zakoušejí čtenář:

V úvodu studie vyjmenovává Jauss své protivníky: jednak esencialismus, který povyšuje vrcholná díla na nadčasové vzory, jednak pozitivismus, který je redukuje na malé žánrové příběhy. Potom popisuje chvályhodné přístupy, jejichž neslučitelnost hodlá vyřešit.

Na jedné straně je to marxismus, považující text za čistě dějinný výtvar, který se rozumně řídí kontextem, avšak uvízl v sítích svého neustálého naivního odvolávání se na teorii odrazu. A na druhé straně formalismus, jemuž chybí historická dimenze, neboť se záslužně soustředí na dynamiku postupu, avšak vůbec nebere v potaz kontext. Jenže v literární historii hodné toho jména nemůže být líčení formálních postupů odděleno od obecných dějin. Prostředek, jak pospojovat tyto protichůdné přístupy, viděl Jauss ve čtenáři.

Proti pojetí klasického díla jakožto univerzálního a nadčasového monumentu, stejně jako proti myšlence, že klasické dílo transcenduje dějiny, neboť v sobě zahrnuje celek jejich napětí, Jauss postavil projekt dějin účinků díla. Žádné dílo, ať se stalo jakkoli kanonickým, z nich nemůže vyváznout nedotčené. Přes to všechno se recepční estetika, jak je zcela zřejmé, prezentuje jako hledání rovnováhy, zlaté střední cesty mezi nepřátelskými pozicemi, což jí vyneslo na obou stranách mnoho kritiků.

Význam díla spočívá podle Jausse, který se v tomto ohledu přiklání k fenomenologické estetice, do níž vkládá navíc historický nádech, v dialogickém (abychom nepoužili příliš zabarvený termín „dialektický“) vztahu, který se v každém období ustavuje mezi dílem a jeho publikem.

Dílo tedy není chápáno ani jako monument, ani jako dokument, ale podobně jako u Isera a Ingardena jako jakási **partitura**. Tato partitura se však tentokrát stává výchozím bodem pro usmíření dějin a formy, ke kterému má dojít na základě diachronního studia jejich čtení.

Zatímco většinou je jedna nebo druhá dimenze vztahu literatury a historie, tedy buď kontextualizace, nebo dynamika, obětována, tentokrát jsou nedílně spjaty. Účinky díla jsou obsaženy v díle, a to nikoli jen počáteční a aktuální účinek, ale dokonce i celek následných účinků.

Jauss přejímá od Gadamera pojem **splývání horizontů**, spojující minulé zkušenosti začleněné do textu se zájmy jeho aktuálních čtenářů. Tento pojem mu pak umožňuje popsat vztah mezi počáteční recepcí textu a jeho pozdějšími recepcemi v různých obdobích dějin až do současnosti.

Jauss se rozchází nejen s tradiční literární historií, ale odmítá také radikální hermeneutiky, které úplně emancipují čtenáře, a místo toho zdůrazňuje, že pro pochopení textu je nezbytné vzít v úvahu i jeho původní recepci. Neničí tedy filologickou tradici, ale naopak ji zachraňuje tím, že ji zahrnuje do širšího a delšího procesu. Kritik, jako ideální čtenář, má opět hrát úlohu prostředníka mezi tím, jak byl text vnímán v minulosti, a tím, jak je vnímán dnes, protože vykresluje dějiny všech jeho účinků.

Pro popsání recepce a produkce nových děl zavádí Jauss dvojici pojmů horizont očekávání (přejatý od Gadamera) a estetická odchylka (inspirovaný ruskými formalisty). Horizont očekávání je – podobně jako Iserův repertoár, ale opět s větším důrazem na historický aspekt – celek hypotéz, které sdílí jedna generace čtenářů: „Nový text evokuje čtenáři (posluchači) horizont očekávání a pravidel hry známěna nebo také jen reprodukována“. Horizont očekávání má nadosobní charakter, utváří ho tradice, ho odhalit podle charakteristických textových strategií určité epochy (žánrových, tematických, poetických, intertextových). Nové dílo pak horizont očekávání buď potvrzuje, mění, ironizuje, nebo dokonce rozvrací, tak jako Don Quijote, přičemž vyžaduje od publika důvěrnou znalost děje, která paroduje, v případě Dona Quijota znalost rytířských románů. Nové dílo však také vykazuje estetickou odchylku od horizontu očekávání (jde o starou známou dialektiku imitace versus inovace, tentokrát přenesenou na stranu čtenáře). Jeho strategie (žánrové, tematické, poetické, intertextové) tedy poskytují kritéria pro měření odchylky, která charakterizuje jeho novost: nakolik se vzdaluje od horizontu očekávání svých prvních čtenářů, dále od dalších horizontů očekávání během celé jeho recepce.

V rámci literární recepce se Jauss zabývá hlavně momenty negativního přijetí, které s ní hýbou. Má tedy především na mysli moderní díla, která negují tradici na rozdíl od klasických děl, jež ji respektují, doufají ve svou nadčasovost a jejich recepce je každopádně stabilnější. Estetická odchylka zahrnuje i hodnotové kritérium umožňující rozlišovat různé stupně literatury od konzumní literatury, která se čtenáři podbízí, na jedné straně, až k moderní, avantgardní či experimentální literatuře na straně druhé, která šokuje čtenářovo očekávání, vyvádí ho z míry, provokuje ho.

Nová literární historie si dala za cíl znovu nalézt otázky, na které kdysi díla odpovídala. Jauss chápe podobně jako Gadamer splývání horizontů jako dialog otázky a odpovědi. Dílo totiž v každé chvíli přináší odpovědi na otázky čtenářů, na otázky, které má poznat právě

historik recepcí. Sled horizontů očekávání, se kterými se dílo setkává, je stejné jako sled otázek, na které přináší odpovědi.

Díla jsou zčásti determinována horizonty očekávání, protože k nim lze během jejich postupných recepcí přistupovat pouze prostřednictvím těchto horizontů očekávání závislých na dobovém kontextu. Jauss, který tím bere na vědomí heideggerovskou hermeneutiku, zdůrazňuje, že minulé čtení se od toho dnešního nutně liší, a odmítá myšlenku, že by literatura někdy mohla představovat nadčasovou přítomnost. V tomto bodě se, jak uvidíme v příští kapitole, rozchází s Gadamerem a jeho pojetím klasicismu, který podle něj zdůvodňuje splývání horizontů. Podle Gadamera, jenž vychází z Hegela, jsou klasická díla sama o sobě svou vlastní interpretací; je jim vlastní zprostředkující schopnost mezi minulostí a přítomností. Naopak pro Jaussa není žádné dílo klasické samo o sobě a pochopit ho můžeme pouze tehdy, pokud odhalíme otázky, na které v průběhu dějin odpovídalo.

7.4 Dějiny, nebo literatura?

Když literární teorie prozkoumala všechny práce, které se do té doby odvolávaly současně na dějiny a na literaturu a odhalila jejich nedostatky, zpochybnila, že by se jim podařilo vypracovat syntézu obou přístupů.

Nakonec došla k závěru, že oba pojmy jsou zcela neslučitelné. Nejpesimističtější studií je v tomto ohledu zřejmě Darthesův text nazvaný *Dějiny, nebo literatura?*, který nejprve vyšel v roce 1960 v časopise *Annales* a posléze jej Barthes zařadil jako dodatek do knihy *Sur Racine* (O Racinovi, 1963).

Na druhou stranu, v protikladu k literární instituci (dějinám literatury) tu ještě existuje literární tvorba. Ta však podle Barthesa nemůže být předmětem žádných dějin. Tvorba se už od dob Sainte-Beuva vysvětlovala s čím dál větší precizností v pojmech kauzality, od portrétu přes teorii odrazu až k pramenům, zkrátka na základě geneze. Tato genetická koncepce se tedy mohla jevit jako historická, protože vysvětlovala text prostřednictvím jeho příčin a původu jako důsledek. Jenže její přístup nebyl ve skrytu vlastně historický, protože se její výzkumné pole omezilo pouze na významné spisovatele, považované zároveň za důsledky i příčiny. Literární historie, zážená na sled velkých spisovatelů, byla vnímána jako izolovaný fenomén obecného dějinného procesu. Navíc úpině postrádala tázání po smyslu dějinného vývoje literatury.

Barthes tuto falešnou literární teorii odmítal a zkoumání literární tvorby zakládal na psychologii, ke které se tehdy ještě přikláněl a kterou aplikoval na svoje tematické čtení Micheleta předtím, než deklaroval smrt autora.

Jenže půda pro imanentní výzkum literatury, její formální deskripci či její pluralitní čtení, které pomalu přicházely na pořad dne, byla již připravena a rozdělena mezi sociální instituce na jedné straně a psychologii tvorby na straně druhé. Barthes nejdříve za pomoci šikovné taktiky uznal legitimitu literární historie, aby od ní následně ustoupil a přenechal

odpovědnost za její fungování svým kolegům historikům. Od té doby se situace příliš nezměnila a poteorii se sociohistorického zkoumání literární instituce ujaly se stále větší intenzitou a s čím dál lepšími výsledky nejprve sociální a kulturní dějiny Febvrova typu a poté Bourdieuova sociologie literárního pole, které se tentokrát neomezily na literaturu elit, ale zahrnuly do svého výzkumu veškerou produkci knihkupectví.

Jiní průkopníci této historické sociologie literatury, po které Barthes tak silně volal, působili již od třicátých let v Anglii v hnutí F. R. Leavise. O tom však Barthes neměl ani tušení. Leavisova manželka, Q. D. Leavisová, například načrtla v knize *Fiction and the Reading Public* (Fikce a čtenáři, 1932) dějiny prudkého nárůstu čtenářů románů v průmyslovém věku a dospěla až k pesimistickému srovnání populární literatury devatenáctého století se současnými bestsellery. Následně se objevilo množství zásadních prací, které byly zároveň historické, sociologické i literární a které s nádechem marxismu a moralismu analyzovaly rozvoj britské lidové kultury. Příkladem mohou být knihy [The Uses of Literacy (Využití gramotnosti, 1957) Richarda Hoggarta, *Culture and Society (1780—1950)* (Kultura a společnost, 1958) Raymonda Williamse nebo *The Making of the English Working Class* (Formování anglické dělnické třídy, 1963) E. P. Thompsona. Tato (s výjimkou Francie) klasická díla stála na počátku disciplíny, jež se ve Velké Británii a následně i ve Spojených státech rozšířila pod názvem *Cultural studies* (kulturní studia), která se zabývala zejména lidovou a subalterní kulturou. Pečlivé rozlišování mezi institucí a tvorbou, které vyžadoval Barthes, jenž přenechal výzkum institucí historikům, podobně jako většina ostatních teoretických přístupů ze šedesátých a sedmdesátých let až po Jausse a de Mana, mělo za následek, pokud to ovšem již nebyl jejich skrytý cíl, ochranu výzkumu vysoké literatury před rychlým šířením masové kultury. De Man například tvrdil, že Rousseau je velikán nikoli pro to, co chtěl sdělit, ale pro to, co opravdu řekl; přesto Rousseaua stále čteme, Barthes zase psal o Jamesi Bondovi, jeho sémiotika zkoumala prostředí módy a reklamy, ale jako literární kritik i jako čtenář se ve volných chvílích vracel k velkým spisovatelům: k Chateaubriandovi či k Proustovi. Teorie obecně neprotežovala výzkum takzvané *paraliteratury* ani nepřevracela kánon vzhůru nohama.

Poté co se historikové ve Francii pustili do seriózního výzkumu dějin knihy a čtení, rozšířil pole literární produkce ještě dále Pierre Bourdieu, který usiloval o postizení všech aktérů, kteří do ní vstupují.

Na základě těch nejmírnějších důsledků, které vyplývají ze zahrnutí čtení do definice literatury, Bourdieu usoudil, že symbolická produkce uměleckého díla se nemůže nikdy redukovat jen na materiální výrobu umělcem, ale musí obsáhnout „všechny doprovodné komentáře i komentátory“ zejména pokud jde o moderní dílo, které v sobě nese i úvahy o umění, vyhledává obtížné úkoly a bez návodu zůstává často nepřístupné. „Diskurs o díle není pouhým přívažkem, určeným k usnadnění jeho pochopení a ocenění, ale momentem vytváření díla, jeho smyslu a jeho hodnoty“. Po Bourdieuovi vzniklo mnoho prací pojednávajících zvláště o klasicismu či avantgardě devatenáctého a dvacátého století, které se zabývaly literárními kariérami, úlohou rozličných instancí uznání, jako jsou akademie, ocenění, čacopisy či televize, i za cenu, že buď ztratí z dohledu samo dílo (ač na začátku každé

kariéry musí vždy existovat nějaké dílo), nebo že ho redukuje na prostou záminku spisovatelových sociálních strategií.

V osmdesátých letech se ve Spojených státech rozvíjel nový historismus (New Historicism) ovlivněný jednak marxistickou analýzou a jednak Foucaultovými mikrodějiny moci, který navrhl popsat kulturu jako mocenské vztahy.

Převzal štafetu po historické sociologii a teorii opět posunul o něco dál. Tato rekontextualizace literárního výzkumu, kterou nejprve aplikoval na renesanci zejména Stephen J. Greenblatt a která byla poté uplatněna i na romantismus a nakonec i na jiné epochy, svědčí na rozdíl od teorie, považované za solipsistickou a apolitickou, o zjevném politickém zaujetí. Zajímá se o všechny, kteří byli z kultury vyloučeni z důvodu své rasy, pohlaví nebo společenské třídy, aleio subalterní kultury, které Západ kolonizoval. O tomto tématu pojednává například významné dílo Edwarda Saida *Orientalismus* (1978). Literární historie se na základě definice literatury jako symbolického statku v Bourdieuvě podání a na základě zkoumání kultury jakožto mocenského projevu ve stopách Foucaulta, aniž by přitom byla v rozporu s programem, který jí určili Lanson nebo Barthes coby dějinám literární instituce, přeorientovala otevřeně angažovanějším směrem, a to od doby, kdy začal být objektivismus chápán jako past. Protože v povědomí lidí přetrvává názor, že teorie a dějiny jsou protiklady, považují se většinou tyto nové historické výzkumy za antiteoretické, nebo dokonce antiliterární. Stejně jako ostatním přístupům, které jsou s ohledem na literaturu vnější, jim však můžeme právem vytknout pouze to, že nedokážou překlenout propast a vytvořit most vedoucí k vnitřní analýze literatury. Po skutečné literární historii tedy není zatím ani stopy.

7.5 Dějiny jako literatura

Proč však usilovat o smíření literatury a dějin, když už i sami historikové nevěří na jejich rozlišování? Epistemologie dějin, která taktéž nezůstala ušetřena rozšíření hermeneutiky podezření, se změnila a důsledky této změny ovlivnily čtení všech textů, včetně textů literárních. V rozporu se starým pozitivistickým snem nemůžeme k minulosti, jak do omrzení opakovala celá řada literárních historiků, přistupovat jinak než prostřednictvím textů – tedy ne prostřednictvím faktů, ale vždy jen na základě archivů, dokumentů, pojednání, písemností –, které jsou zároveň neoddělitelné, jak opět literární historikové s přílišným důrazem připomínali, od textů tvořících naši přítomnost.

Každá literární historie, i ta Jaussova, se opírá o základní rozlišování textu a kontextu. Jenže v současnosti se i samy dějiny čtou, jako by byly literaturou, jako by kontext byl nutně zároveň i text. Co se může stát s literární teorií, pokud kontext tvoří zase jen jiné texty?

Dějiny psané historiky již nejsou jen jedněmi dějinami a nejsou ani jednotné, nýbrž se skládají z množství parciál: z heterogenních chronologií a protichůdných vyprávění. Dějiny

již nemají jednotný smysl, který v nich viděly, počínaje Hegelem, totalizující filozofie dějin. Dějiny jsou konstrukcí, vyprávěním, které jako takové uvádí na scénu jak minulost, tak i přítomnost; jejich text je součástí literatury. Objektivita či transcendence dějin je přelud, neboť historik je zakotven v diskursu, který konstruuje historický předmět. Pokud si toto zakotvení neuvědomuje, stávají se dějiny pouhou ideologickou projekcí: to je poučení, které nám předkládá Foucault, ale také Hayden White, Paul Veyne, Jacques Rancière a mnozí jiní.

V důsledku toho však historik literatury – to platí i pro jeho poslední ztělesnění coby historika recepce – nemá k dispozici dějiny, o které by se mohl opřít. Je to, jako by se najednou nacházel ve stavu beztlíže, protože dějiny v souladu s postheideggerovskou hermeneutikou směřují ke zničení bariéry mezi vnitřkem a vnějškem, jež byla v základu každé literární kritiky a literární historie. Samy kontexty jsou pak narativními konstrukcemi či zobrazeními, jsou to tedy opět a vždy jen texty. Existují pouze texty, praví nová historie, například americký New Criticism v linii s myšlenkou intertextuality. Podle Louise Montrose, jednoho z jeho hlavních představitelů, je tento návrat k dějinám v americkém literárním bádání charakterizován symetrickou a neoddělitelnou pozorností věnovanou „historicitě textů“ a „textualitě dějin“. Na tomto přesvědčení spočívá soudržnost každé nedeterministické kritiky. Připomíná to tak trochu starší paradoxy, jako například výrok, který se objevil v Deníku bratří Goncourtů v roce 1862: „Historie je román, který se stal; román je historie, která se mohla stát.“

(Kapitola byla zpracována podle knihy A. Campagnona *Démon teorie*.)



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Literární historie přestává být vyprávěním o vzácných vrcholných dílech, která vznikají jakýmsi samozrozením, či tradičním pojednáním o formách, které se během staletí opakují v nezměněné podobě.
 - Jeden z nejambicióznějších plánů na obnovu literární historie, která by se usmířila s formalismem, vyslovila recepční estetika, konkrétně ta její varianta, kterou představuje Hans Robert Jauss.
 - Jauss zpochybnil, že by literární historie byla pozitivisticky a žánrově podřízena tradici významných spisovatelů. Prostředníkem mezi minulostí a přítomností, umožňujícím spojit dějiny a kritiku, se mu stala zkušenost s literárními díly, kterou generaci po generaci zakoušejí čtenář.
 - Dějiny jsou konstrukcí, vyprávěním, které jako takové uvádí na scénu jak minulost, tak i přítomnost; jejich text je součástí literatury. Objektivita či transcendentance dějin je přelud, neboť historik je zakotven v diskursu, který konstruuje historický předmět.
-



OTÁZKY

1. Kdy se prosazuje myšlenka (literárního) vývoje?
 2. Jak do diskuse o smyslu a podobě literárních dějin zasáhl ruský formalismus?
 3. Jak do rozpravy o literární historiografii přispěl H. R. Jauss svým pojetím horizontu očekávání?
 4. Jak o literárním díle ve společenském kontextu uvažoval P. Bourdieu.
 5. Kteří autoři zpochybňují objektivistické nároky historiografie a jaké argumenty používají?
-

8 HODNOTA LITERÁRNÍHO DÍLA JAKO TEORETICKÁ OTÁZKA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Hodnota literárního díla: objektivní (literárněvědný) a/versus subjektivní (čtenářský) pohled – jde o nesmiřitelný protiklad? Kánon, formování kánonu – díla, která prošla zkouškou věků. – Až do moderní doby byla krása takřka vždy považována za objektivní vlastnost věci (uměleckého díla), v moderní době je stále častěji východiskem stanovení hodnoty lit. díla subjektivní vkus vnímatele (Kant). – Jako reakce na subjektivní charakter hodnoty lit. díla se objevily pokusy stanovit hodnotu lit. díla také „objektivněji“ – obhajoba klasiků a kánonu (Gadamer aj.). – Jistým usmířením představených protikladných pozic může být tzv. umírněný relativismus.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jak se vyvíjel pohled na hodnotu uměleckého/literárního díla;
- že před nástupem moderní doby byla hodnota a krása objektivní vlastností věci, předmětu, uměleckého díla;
- že po vystoupení filozofa I. Kanta byla krása a hodnota (uměleckého díla) stále častěji chápána jako věc subjektivního vkusu vnímatele;
- že také v moderní době existují snahy po objektivnějším stanovení hodnoty uměleckého díla – většinou jde o nové promyšlení pojmů „kánon“ a „klasika/klasikové“.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



hodnota, axiologie, hodnota literárního díla, hodnota objektivní, hodnota subjektivní, subjektivita, zkušenost, vkus, kánon, klasika, klasikové

Veřejnost od profesionálů literatury očekává, že jí řeknou, které knihy jsou dobré a které špatné, že je zhodnotí, oddělí zrna od plev, určí kánon. Funkce literárního kritika spočívá

v souladu s etymologií slova v tom, že říká: „Podle mého názoru je tato kniha dobrá/špatná“ Jenže čtenáři, například ti, kteří pravidelně čtou literární sloupky v denním či týdenním tisku, mají již dost hodnotových soudů, které často připomínají spíše rozmary kritiků, tedy pokud jim zrovna nevadí vyřizování si účtů; přáli by si číst kritiky, kteří zdůvodní své názory, kteří například napíšu: „Vady jsou mé důvody a jsou to dobré důvody. Kritika by měla být vyargumentovaným hodnocením. Může mít však literární hodnocení, ať už odborníků nebo 1 laiků, objektivní základ? Nebo alespoň rozumný? Může být někdy něčím jiným než subjektivním a arbitrárním hodnocením typu: „Líbí se mi, nelíbí se mi“? Když přijmeme tvrzení o neúprosné subjektivitě kritického hodnocení, znamená to, že ho zároveň odsuzujeme k totálnímu skepticizmu, k tragickému solipsizmu?

Literární historie se jako univerzitní disciplína pokoušela distancovat od kritiky odsuzované jakožto impresionistické či dogmatické metody, kterou chtěla nahradit pozitivistickou vědou o literatuře. Je pravda, že kritikové devatenáctého století od Sainte-Beuva, který mnohem více oceňoval paní de Gasparin a Töpffera než Stendhala, až k Brunetièrovi, který zase kritizoval Zolu a Baudelaira, se tolikrát mýlili ve svých současnicích, že trocha zdrženlivosti by jim vůbec neškodila. Od toho se odvíjelo dlouho dodržované pravidlo, že se nebudou psát doktorské práce o žijících autorech, jako kdyby stačilo podřídit se tradičnímu kánonu, aby bylo možné vyhnout se subjektivitě a hodnotovým soudům. Na rozdíl od žurnalistické kritiky či autorské kritiky bylo v akademické disciplíně – toto rozlišení na tři druhy kritiky pochází od Alberta Thibaudeta – hodnocení sekundární, či dokonce zakázané, přinejmenším to vědomé. Hodnota, jak se domnívali její odpůrci, závisí na individuální reakci: protože je každé dílo jedinečné, reaguje na něj každý člověk podle své nezaměnitelné osobnosti.

Teorie však protikladnost (vědecké) objektivity a (kritické) subjektivity považuje za léčku. Dokonce i ta nejpřísněji vymezená literární historie, která se odvolává výlučně na fakta, spočívá na hodnotových soudech, třebaže jen na předcházejících a často i zamlčených rozhodnutích o tom, co do literatury patří (kánon, významní spisovatelé). Ani přístupy zaměřené spíše teoreticky nebo deskriptivně (formalistický, strukturální, imanentní) se často nevyhnuou zásadnímu hodnocení, ať už to bylo či nebylo jejich úmyslem. Můžeme říci, že každá teorie se dopouští jistého upřednostňování, i když třeba jen v souvislosti s výběrem textů, které popisuje podrobněji, neboť se jedná o texty, ze kterých byla pravděpodobně odvozená (jak to například dokládá těsné spojení ruského formalismu s básnickou avantgardou nebo vazba recepční estetiky na moderní tradici). Teorie tedy povyšuje své preference nebo dokonce předsudky na univerzálie (například ozvláštňování či negativitu). Oceňování analogie a ikoničnosti vedlo u představitelů *New Criticism*, kteří byli často rovněž básníky, k upřednostňování poezie na úkor prózy.

Barthesovo rozlišování mezi čitelným a psatelným textem, tentokrát otevřeně hodnotící, privilegovalo obtížné nebo nejasné texty. Strukturalismus si zase obecně cení formální odchylky a literárního vědomí, na rozdíl od konvence a realismu (který je považován za černou ovci teorie, což mělo Ironický důsledek v tom, že teorie o něm hojně mluvila).

Každý literární výzkum tedy závisí na vědomém či nevědomém systému preferencí. Možnost a nutnost objektivnosti a vědeckosti musí být pod neustálým terčem otázek tak, jak to v průběhu dvacátého století až do omrzení stále dělala hermeneutika.

Pojem hodnoty v sobě skrývá kromě otázky subjektivnosti hodnocení také otázku *kánonu* či *klasiků* (jak raději říkáme ve francouzštině) i otázku formování tohoto kánonu, jeho autority – zejména školské –, jeho popírání a revizí. Slovo kánon znamenalo v řečtině pravidlo, vzor, normu, kterou představovalo dílo, jež mělo být napodobováno. V církvi se stal z kánonu jednou kratší, jindy zase delší seznam knih, které byly uznané za inspirované Bohem a které sloužily jako autorita. Tento teologický model kánonu byl v devatenáctém století přenesen do literatury, v době, kdy se rozvinulo národní cítění a velcí spisovatelé se stali hrdiny ztělesňující ducha národa. Kánon je tedy národní povahy (stejně jako dějiny literatury), povyšuje národní klasiky na roveň řeckých a latinských, vytváří nebesa, v nichž individuální obdiv už nemá místo: jeho monumenty tvoří národní kulturní dědictví, kolektivní paměť.

8.1 Estetická iluze

Jak připomenul Gérard Genette, krása byla dlouho považována (od Platóna přes Tomáše Akvinského až k osvícencům) za objektivní vlastnost věcí. Jedním z prvních, kdo upozornil na různorodost estetických soudů v závislosti na jednotlivcích, epochách či národech, byl David Hume. Okamžitě však přispěchal s řešením tohoto svízelného problému, který otevřel, a to tím, že vysvětloval nesoulad estetických soudů jejich větší či menší správností. Zkrátka a dobře, pokud bychom všichni soudili správně, považovali bychom všichni za krásné stejné básně, a za ošklivé také ty stejné. Zakládajícím textem, který umožnil přechod od tradičního klasicistního chápání krásy jako objektivní skutečnosti k jejímu modernímu a romantickému chápání jako subjektivní, ba dokonce relativní skutečnosti, se stala Kantova *Kritika soudnosti* (1790), třetí z jeho triády *Kritik*. Kant v ní uvedl, že „soud vkusu tedy není poznávacím soudem, není tedy logický, nýbrž estetický, a tím rozumíme takový soud, jehož motiv nemůže být jiný než subjektivní“. Jinými slovy, soud „Tento předmět je krásný“ nevyjadřuje podle Kanta nic jiného než pocit libosti („Tento předmět se mi líbí“) a neplatí pro něj žádné dokazování nebo diskuse podložená objektivními důkazy. Pro Kanta je estetický soud čistě subjektivní jako soud o předmětu zalíbení, který vyjadřuje smyslový požitek („Tento předmět mi způsobuje potěšení“), na rozdíl od poznávacího soudu či praktického (morálního) soudu, které se zakládají na objektivních vlastnostech nebo principech zájmu. Estetický soud je stejně jako soud o předmětu zalíbení subjektivní, ale liší se od něj tím, že je nezainteresovaný, čímž Kant rozumí, že ho zajímá pouze forma (nikoli existence) předmětu. „Vkus je schopnost posuzovat nějaký předmět nebo způsob představy na základě zalíbení nebo znelíbení bez jakéhokoli zájmu. Předmět takového zalíbení se nazývá krásný“ (tam., s. 56). Krása je tedy druhotná, ne prvotní: ve spojení příčin a důsledků, je to jméno, které dáváme pocitu nezaujatého zalíbení (jeho objektivizaci či raaonalizaci). Touto převratnou revolucí se estetika posunuje z objektu na subjekt: estetika již není vědou o kráse, ale vědou estetického hodnocení, stejně jako to již dávno tušila lidová moudrost, jak to

dosvědčuje anglické přísloví: Beauty is in the eye of the beholder (Krása je v oku pozorovatele“).

Přestože dal Kant subjektivismu pevné základy, usiloval o to, aby z toho nevyplývaly fatální důsledky pro pojem hodnoty, zejména pro relativnost krásy. Snažil se estetický soud, když už byl jednou uznán jako plně subjektivní, ochránit před relativismem pomocí toho, co nazýval jeho „oprávněným nárokem“ na univerzálnost, tedy na jednomyslnost.

Když vyslovuji estetický soud, očekávám, na rozdíl od svého o předmětu zalíbení, že ho všichni sdílejí. Každý estetický soud vyžaduje všeobecný souhlas:

Pokud jde o to, co je příjemné, spokojí se každý s tím, že se jeho soud, který se zakládá na soukromém pocitu a kterým o nějakém předmětu říká, že se mu líbí, omezuje také jen na jeho ogbu. Proto se rád smíří i s tím, když mu někdo jiný jeho výraz, že šumivé víno je příjemné, opraví a připomene mu, že má říci: mně je příjemné; (...) Vzhledem k tomu, co je příjemné, tedy platí zásada, že každý má svůj vlastní vkus (smyslový).

Zcela jinak je tomu s krásnem. Bylo by (právě opačně) směšné, kdyby se někdo, kdo si zakládá na svém vkusu, pokoušel ospravedlňovat tím, že by řekl: tento předmět (...) je krásný pro mne. (...) Vydává-li ale něco za krásné, přičítá ostatním právě totéž zalíbení. Nesoudí pouze za sebe, nýbrž za každého, a mluví pak o kráse, jako by byla vlastností věci.

Tento nárok na všeobecnou platnost soudu („jako by“) se podle Kanta pomyslně zakládá na jeho nezainteresovaném charakteru: protože estetický soud nenarušuje žádný osobní zájem, nutně ho sdílejí všichni (neboť jsou stejně nezaujatí jako já). Toto tvrzení má bezpochyby povahu ideálu, jako by soud vkusu mohl překroutit pouze zájem (například vlastnictví: obraz, který vlastním, je krásnější než sousedův; přítelova kniha je lepší nebo horší než moje). Opomíjí tak rozdíly senzibility, o kterých mluvil Hume. Univerzální nárok estetického soudu však podle Kanta potvrzuje estetický *sensus communis*, podle nějž zastupuje každý jednotlivec mezi lidmi společenství senzibility:

Každý považuje za krásné — uzavírá Genette — to, co se mu líbí nezaujatě, a vyžaduje všeobecný souhlas, za prvé ve jménu vnitřní jistoty tohoto nezainteresovaného charakteru a za druhé ve jménu uklidňující hypotézy o totožném vkusu mezi lidmi.

Kantova úvaha je zjevně chatrná, neboť Kant pouze ukázal, že subjektivní soud vkusu si činí nárok na to být nezbytný a univerzální, ale vůbec ne na to, že je oprávněný, a samozřejmě ani to, že je tento nárok naplněn. Když Kant ustavil subjektivnost estetického soudu, pokusil se vyhnout neodvratnému důsledku relativnosti tohoto soudu; zoufale usiloval o zachování určitého *sensus communis* hodnot, legitimní estetické hierarchie. Podle Genetta je to však jen zbožné přání.

Předmět tedy není krásný sám o sobě. Předmětu se přikládá subjektivní hodnota, jako by to byla jeho vlastnost: Beauty is pleasure objectified („Krása je objektivizovaný požitek“). Můžeme tedy mluvit o estetické iuzi, podobně jako i o jiných iluzích, které jsme

analyzovali v předchozích kapitolách a které postupně odhalila teorie (intencionální, referenční, afektivní, stylistická, genetická iluze). Proti této poslední iluzi staví Genette radikální relativismus, k němuž si bere skutečně a absolutně míru kantovského subjektivismu: „Domnělé estetické hodnocení“ tvrdí, „považuji pouze za objektivizované posouzení“. Genette se domnívá, že ze subjektivní povahy estetických soudů nutně vyplývá totální relativismus. Hodnotu už tedy není možné definovat racionálně. Sensus communis, konsenzus, kánon, může občas empiricky nebo náhodně vzniknout, ale není univerzální.

Hodnota, stejně jako intence, zobrazení atd. nemá podle něj žádnou teoretickou relevanci, a naprosto nemůže představovat přijatelné kritérium pro literární výzkum.

Válčící strany jsou tedy jasné: na jedné stojí tradiční obhájci kánonu, na druhé pak teoretici, kteří mu upírají veškerou platnost. Mezi oběma tábory existuje ještě množství středových postojů, které jsou křehčí a méně obhajitelné a které usilují o to, aby se hodnota zachovala určitá oprávněnost.

Po osvícenství, které otřásl tradicí i autoritami, začalo být obtížné ztotožňovat klasiky s nějakou univerzální normou.

Je to však důvod, abychom se utápěli v úplném relativismu?

8.2 Záchrana klasiků

Sainte-Beuvovy úvahy o klasikovi a tím i o literární hodnotě mají exemplární charakter, neboť svědčí o napětí, či dokonce o protikladnosti dvou významů, kterých toto slovo postupně nabylo od konce osmnáctého století. Klasiku představují jednak univerzální, nadčasová díla, která tvoří společné dědictví lidstva, jednak národní kulturní bohatství, ve Francii je to století Ludvíka XIV. Například Matthew Arnold, univerzalista Sainte-Beuvova typu, se těší pověsti (dnes už nazírané negativně), že založil školní a univerzitní studium anglické literatury morálního a národního ražení. Klasicismus má, tak jak ho chápeme už od devatenáctého století, dva vzájemně si konkurující aspekty: historický a normativní; je to spojení rozumu a autority.

Obhajobě klasiků, klasicismu a kánonu se věnoval také H.-G. Gadamer. Konstatuje, že spolu s vzestupem historismu začal termín „klasika“, do té doby zdánlivě nadčasový pojem, označovat určitou historickou fázi, určitý historický styl s vymezeným počátkem i koncem – klasickou antiku. Přesto podle něj tento posun významu slova „klasika“ nezničil jeho normativní a nadhistorickou hodnotu. Naopak historismus konečně umožnil prokázat, že historický styl se stal nadhistorickou normou, zatímco do té doby se jeho normativní charakter mohl chápat jako arbitrární. Podívejte se, jak Gadamer pohotově provádí tento manévry a jak vysvětluje skutečnost, že historismus mohl znovu legitimizovat klasiku:

Historické myšlení nás chtělo přesvědčit, že historická reflere a její kritika všech teleologických koncepcí vzniklých v průběhu dějin opravdu odstraní hodnotový soud, který rozlišuje nějakou věc jako „klasickou“, vůbec to však není pravda. Hodnotový soud obsažený

v pojmu „klasický“ naopak z takové kritiky získává novou, opravdovou legitimitu: klasické je všechno, co obstojí před historickou kritikou, protože síla, která ho historicky zavazuje, tedy síla jeho autority, která se přenáší a zachovává, předčí každé historické uvažování a tuto moc si udržuje.

Gadamer tak navzdory historismu a po něm zachraňuje pojem „klasického“, jenž mu slouží k označení právě toho umění, které historismu odolává, umění, které uznává sám historismus, protože mu toto umění vzdoruje, což dokládá jeho hodnotu, kterou dějiny nedokážou zmenšit. Pojem „klasika“, který byl takto vzkříšen k životu, není pouze deskriptivním konceptem závislým na dějinném vědomí, ale stává se zároveň historickou i nadhistorickou skutečností:

To, co je klasické, uniká změnám doby a proměnám vkusu; to, co je klasické, je přístupné bezprostředně [...]. Když označíme nějaké dílo za „klasické“, je to spíše s vědomím jeho trvalosti, jeho nepomíjivého významu, nezávislého na jakékoli časové okolnosti – v jakési nadčasové přítomnosti, současné s každou přítomností.

Do posledního boje za kánon se pustila analytická filozofie, v principu nedůvěřivá ke skepticismu, k němuž vedly dekonstruktivistická hermeneutika a literární teorie. Genette, který se tímto bojem zabýval, ho hodnotil přísně. Analytičtí filozofové viděl nebezpečí nihilismu v relativismu vyplývajícím ze subjektivismu, nejen v otázce poznání a morálky, ale také estetiky. Literární teorie, jež prohlásila objektivní kritéria, trvalé hodnoty a racionální diskusi za neplatné, se rozešla s běžným jazykem a běžným myšlením, které se přitom stále chovají, jako by díla v hodnotových soudech, které s1 o nich vytváříme, nehrála žádnou roli. Analytická filozofie se na druhou stranu snaží běžný jazyk a běžné myšlení vysvětlovat.

Monroe Beardsley, který kdysi odhalil intencionální klam – což se stalo, alespoň na americké půdě, impulsem pro vznik literární teorie –, se neodhodlal považovat za stejnou iluzi i posuzování estetické hodnoty. Rozhodl se proto položit nové základy, když ne přímo objektivismu, tak alespoň tomu, co nazýval estetický instrumentalismus. Opět se tu ocitáme, i když z jiného hlediska, tváří v tvář definici díla, která jej považuje za instrument, nástroj či za program, partituru, k níž se přikláněly umírněné teorie recepce s cílem zachovat dialektiku textu a čtenáře, omezení a svobody.

V případě, že smysl není integrální součástí díla, jak bylo stále těžší obhajovat, umožňovalo toto zprostředkující, kompromisní řešení (dílo jako instrument, program, partitura) tvrdit, že není ani cele záležitostí čtenáře. A pokud opravdu připustíme, že jsou estetické soudy subjektivní, nemůžeme také oprávněně prohlašovat, že se to týká i díla jakožto instrumentu a programu? Koneckonců bez díla by nebylo posuzování.

Beardsley nedává za pravdu ani jedné z protichůdných teorií, které zde představuje, ani objektivismu, ani subjektivismu či dokonce relativismu. Místo toho navrhuje třetí přístup. Nejprve navrhuje jak genetické (původ a intence díla), tak afektivní (účinek na čtenáře či diváka) důvody estetického hodnocení a poté se vrací k důvodům založeným na pozorovatelných vlastnostech předmětu. Striktní objektivismus naráží na zjevné rozdíly ve vkusu,

radikální subjektivismus není zase v případě neshody schopen rozhodnout mezi protichůdnými hodnoceními (není schopen posoudit hodnocení). Svou střední cestu umožňující proplout mezi touto Skyllou a Charybdou Beardsley nazývá *instrumentalistická teorie*. Podle ní závisí estetická hodnota na velikosti zkušenosti, kterou konkrétní estetický předmět poskytuje, nebo přesněji na velikosti estetické zkušenosti, kterou dílo poskytuje z hlediska tří základních kritérií, jakými jsou **jednota, komplexnost a intenzita** této potenciální zkušenosti.

Tyto tři vlastnosti dovolují vytvořit (alespoň to tvrdí Beardsley) vnitřní estetickou hodnotu, to znamená racionální prostředek, jak přesvědčit druhého interpreta o jeho omylu.

Když se neshodneme, budu moci vysvětlit, proč se mi něco líbí nebo nelíbí, proč se mi něco líbí víc nebo proč se mi něco jiného líbí méně, a ukázat, že existují lepší důvody, proč se má něco líbit a proč se to má líbit víc než něco jiného. Tím, že budu v hodnocení vycházet z posuzování jednoty, komplexnosti a intenzity jako měřítka estetické zkušenosti, budu moci také zhodnotit, proč jsou moje důvody, že se mi *x* líbí víc než *y*, lepší než ty, kvůli nimž by se mi *y* líbilo více než *x*.

Každé dílo by tedy mělo mít předpoklady poskytovat zkušenost, přičemž jednota, komplexnost a intenzita této zkušenosti by měly sloužit ke změření hodnoty díla.

8.3 Hodnota a budoucí generace

Dílo, které prošlo zkouškou času, si zasluhuje přetrvat a má zajištěnou budoucnost. Můžeme se spolehnout, že dílo, které se líbilo nenáročnému publiku, ztratí časem hodnotu (takové dílo nazýval Jauss konzumním dílem či dílem pro zábavu), a naopak dílo, které odrazovalo první čtenáře svou obtížností, bude časem ohodnoceno a posvěceno. Použijme znovu Jaussův příklad. *Paní Bovaryová* postupně sesadila z trůnu *Fanny*, která se o generaci později přesunula do očištěnce či dokonce pekla „kulinářských“ děl, odkud ji vysvobozují pouze historici (filologové a pak stoupenci recepční estetiky), aby mohli vykreslit kontext Flaubertova mistrovského díla.

Argument budoucích pokolení, „napravitelů omylů“, jak říkal Baudelaire, přejal koneckonců i Jauss poté, co vyvrátil Gadamerovo pojetí klasiky (recepční estetika je nesporně dějinami budoucích pokolení), protože vyhovuje stejně dobře zastáncům klasicismu jako modernismu. Z hlediska klasiky zbavuje čas literaturu falešných efemérních hodnot, protože odstraňuje vliv módy. A naopak z hlediska modernosti Čas prosazuje opravdové hodnoty a postupně uznává za autentická a klasická ta díla, která jsou náročná a která zpočátku nenašla čtenáře. Nechci se už dále věnovat této dobře známé už od svého vzniku v devatenáctém století, jejímž obsahem je doktrína „romantismu klasiků“ — klasikové byli ve své době romantiky a romantici budou klasiky zítřka —, kterou nastínil Stendhal ve svém díle *Racine a Shakespeare* z roku 1823.

Militantním způsobem ji převzali představitelé avantgardy, když tvrdili, že pro dílo je špatným znamením, pokud se setká s okamžitým úspěchem, pokud se líbí hned prvním čtenářům. Proust tvrdí, že dílo samo vytváří svou budoucnost, ale také že jedno dílo vytlačuje druhé. Argument budoucích pokolení funguje bohužel v tradici novosti dvousečně.

Podle Theodora Adorna se dílo stává klasickým, když jeho prvotní účinky pomínou nebo jsou překonány, zvláště když jsou parodovány. První publikum se z pohledu tohoto uvažování vždycky mylí – něco se mu líbí, ale ze špatných důvodů. A pouze čas odhaluje dobré důvody, které byly sice obsaženy ve skrytém výběru prvních čtenářů, ale oni nechápali, proč dílo tak účinkuje. Na rozdíl od Gadamera nemá Adorno v úmyslu legitimizovat klasickou tradici, ale chce vysvětlit modernost pomocí dynamiky negativity nebo ozvláštnění. Tvrdí, že předchozí inovace je vždy pochopena až z odstupu, ve světle následující nové věci. Časový odstup zbavuje dílo dobového rámce a prvotních účinků, které zabraňují číst ho takové, jaké je. Například Hledání ztraceného času bylo nejprve chápáno ve světle autorova životopisu, jeho snobismu, astmatu, homosexuality, zkrátka na základě iluze (intencionální a genetické), která zamezila plně vnímat jeho hodnotu. Nakonec však našlo čtenáře zbavené předsudků, nebo lépe řečeno čtenáře s jiným typem předsudků, které jsou Hledání méně cizí, neboť při jetí Proustova díla a jeho vzrůstající úspěch způsobily, že tyto předsudky začaly pracovat ve prospěch čtení Hledání a odvozují se od něj při čtení ostatní literatury.

Obecně je **časový odstup** chápán jako příznivá podmínka pro uznání opravdových hodnot. Příhodný odstup pro rozlišování hodnot však mohou poskytovat i geografická vzdálenost nebo přijetí mimo domácí prostředí, protože dílo je často za hranicemi čteno mnohem prozíravěji nebo s menšími klapkami na očích než v místě svého vzniku, jako v případě Prousta v Německu, Velké Británii nebo Spojených státech, kde byl čten mnohem dříve a lépe. Srovnávání totiž není stejné, není tak úzce vymezeno, je tolerantnější. Také předsudky jsou jiné, tolik dané dílo nezatěžují.

Argument budoucích pokolení nebo pohledu zvnějšku vzbuzuje důvěru: čas či vzdálenost provedou výběr; spoléhejme se na ně. Jenže nic nezaručuje, že valorizace nějakého díla je definitivní, že samo jeho hodnocení nepodléhá módě. Jistěže Racinova Faidra již několik století odsouvá tu Pradonovu do pozadí. Zdá se, že se jedná o stálý jev. Je však definitivní? Nic nám nezakazuje domnívat se, že Pradonova Faidra jednou sesadí svoji rivalku z trůnu, přestože od chvíle, kdy přišlo na řadu budoucí pokolení, je pravděpodobnost, že se tak stane, čím dál tím menší. To, že se nějaké dílo vrátí do kánonu nebo že vystupuje z brány pověstného očištecce, mu vůbec nezaručuje věčnost. Podle Goodmana „stejně dílo může být postupně provokující, fascinující, příjemné a nudné“. Nuda postihne skoro vždy velká díla, která na základě své recepce zevšední. Nebo jinými slovy, jedinými autentickými díly jsou texty, které nebudou nikdy nudit, jako například, podle Sainte-Beuva, Molièrovy hry.

V posledních desetiletích se v dějinách umění rozvíjelo zejména jedno odvětví, které se snaží lépe postihnout náhodnost osudů uměleckých děl: toto odvětví se nazývá **dějiny vkusu**. Jeho nejvýraznější představitel Francis Haskell formuloval znepokojující premisu tohoto směru takto: „Říkají nám, že čas je nejvyšším soudcem. Jenže toto tvrzení nelze ani

potvrdit, ani vyvrátit [...]. Nemůžeme ani považovat za jisté, že když je nějaký umělec vytržený ze zapomnění, nemůže se tam zase vrátit“. Dějiny vkusu zkoumají pohyb děl, vytváření velkých sbírek, zakládání muzeí, umělecký trh. Podobné výzkumy by byly užitečné i v literatuře, jenže i tak přetrvá mnoho záhad. Je skutečně opravdová klasika dílo, které se nikdy pro žádnou generaci nestane nudným? Neexistuje ve prospěch kánonu i jiný argument než jen autorita odborníků?

8.4 Zlatá střední cesta – umírněný relativismus

Proti neoklasickému dogmatismu zdůrazňovali modernisté relativismus literární hodnoty. Dílo vstupuje do kánonu nebo je z něj vyřazeno na základě proměn vkusu, které se neřídí žádným racionálním pohybem.

Mohli bychom uvést spoustu příkladů děl, která byla znovu objevena teprve před padesáti lety, jako například barokní poezie, román osmnáctého století nebo markýz de Sade. Všem, kdo by se rádi spolehli na neměnné standardy výjimečnosti díla, překazí tento úmysl zjevný fakt, že vkus je nestálý. Literární kánon závisí na rozhodnutí společnosti, které určí, co je v literatuře důležité *hic et nunc*, a toto rozhodnutí je, jak se říká v angličtině, *self-fulfilling prophecy*, to znamená výrok, jehož vyslovení zvyšuje šance na jeho pravdivost, neboli rozhodnutí, jehož oprávněnost může potvrdit pouze použití, protože je svým vlastním kritériem. Kánon má na své straně čas, pokud tedy zrovna nedojde k prudkému antiautoritářskému odporu, který jsme také už poznali a který vede k odmítání těch nejvíce zavedených hodnot. Není možné jít za konstatování: líbí se mi to, protože mi to řekli.

Není však alternativní výběr „*buď, anebo*“, k němuž nás žene konflikt mezi teorií a běžným myšlením, opět málo pružný? Předkládá nám jen dvě možnosti, *buď* existuje legitimní kánon s neměnným seznamem děl a přísným pořádkem, *anebo* naopak vše je libovolné. Jenže kánon není *fixní*, není však ani *náhodný* a hlavně není stále v pohybu. Je to relativně stabilní klasifikace, a pokud v ní dochází k nějakým změnám, tak pouze na okraji. Dochází k analyzovatelným přesunům klasických děl z centra literatury na periferii a zpět. Díla do kánonu vstupují a jsou z něj také vyřazována. Těchto změn však není zase tak mnoho, aby byly zcela nepředvídatelné. Je sice pravda, že dvacáté století představuje liberální období, ve kterém může vše znovu získat na hodnotě, ale burza literárních hodnot nepředvádí hru s jodem. Marx se o této záhadě vyjádřil následujícím způsobem: „Není obtížné pochopit, že řecké umění a epos se pojí s určitými formami společenského vývoje. Problém spočívá v tom, že nám stále poskytují estetický požitek a že nám v určitém ohledu slouží jako norma, že jsou pro nás nedosažitelnými vzory“. Je překvapivé, že velká literární díla stále přetrvávají, že jsou pro nás stále relevantní i mimo svůj původní kontext. A teorie, přestože odhalila, že hodnota má iluzivní povahu, kánonem přeci neotřásla. Naopak, konsolidovala ho, protože nás podnítila k novému čtení stejných textů, jen tentokrát z jiných, nových a zdánlivě lepších důvodů.

Nepochybně není možné, aby se estetické hierarchie řídily racionálními motivy. Nebrání to však racionálnímu zkoumání proměn těchto hodnot tak, jak o to usilují dějiny vkusu či

recepční estetika. A i když nemůžeme racionálně zdůvodnit, proč něčemu dáváme přednost, stejně jako nedokážeme analyzovat, proč můžeme v okamžiku rozpoznat nějakou tvář nebo styl – *individuum est ineffabile* –, neznamená to, že nemůžeme empiricky konstatovat, že se na nějakém díle všeobecně shodneme a že tato shoda vychází z kultury, módy nebo z něčeho jiného. Neuspořádaná rozdílnost hodnot není nezbytným a nevyhnutelným důsledkem relativismu v hodnocení. A právě to je na této problematice tak zajímavé. V čem se velikáni umění shodují? Jak dochází k částečnému konsenzu mezi autoritami pověřenými dohlížet na literaturu? Tyto konsenzy, jako je jazyk nebo styl, se od individuálních preferencí oddělují v jakémsi seskupení a teprve poté se prostřednictvím institucí (škol, vydavatelství, trhu) stávají normami. Jak však připomíná Goodman, „umělecká díla nejsou dosti-hovými koňmi a sázka na vítěze není tím, oč tu běží“. Literární hodnota nemůže spočívat na teorii: to jsou ale meze teorie, nikoli literatury.

(Kapitola zpracována podle knihy *Démon teorie* A. Campagnona.)



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Sledovali jsme diskuse kolem problému, zda je či není možné stanovit v moderní době objektivní kritéria pro určení hodnoty literárního díla.
- Není možné, aby se estetické soudy a hierarchie řídily pouze racionálními motivy. Nebrání to však racionálnímu (tj. o objektivitu usilující) zkoumání proměn těchto hodnot tak, jak o to usilují dějiny vkusu či recepční estetika. A i když nemůžeme racionálně zdůvodnit, proč něčemu dáváme přednost, stejně jako nedokážeme analyzovat, proč můžeme v okamžiku rozpoznat nějakou tvář nebo styl, neznamená to, že nemůžeme empiricky konstatovat, že se na nějakém díle všeobecně shodneme a že tato shoda vychází z kultury, módy nebo z něčeho jiného. Neuspořádaná rozdílnost hodnot není nezbytným a nevyhnutelným důsledkem relativismu v hodnocení. A právě to je na této problematice tak zajímavé. V čem se velikáni umění shodují? Jak dochází k částečnému konsenzu mezi autoritami pověřenými dohlížet na literaturu? Tyto konsenzy, jako je jazyk nebo styl, se od individuálních preferencí oddělují v jakémsi seskupení a teprve poté se prostřednictvím institucí (škol, vydavatelství, trhu) stávají normami.
- Literární hodnota nemůže spočívat na teorii: to jsou ale meze teorie, nikoli literatury.

OTÁZKY



1. Čím se zabývá axiologie?
 2. Jak byla většinou chápána hodnota a krása (věci, uměleckého díla) před nástupem moderní doby?
 3. Které dílo je ztělesněním moderního přesvědčení, že krása a hodnota uměleckého díla je záležitostí subjektivního vkusu?
 4. Pokuste se shrnout Gadamerovy argumenty na obhajobu klasiků.
 5. Jestliže nelze z diskuse o hodnotě literárního díla eliminovat subjektivitu (čtenářů, kritiků, vědců), znamená to nutně, že se diskuse o hodnotě literárního díla nemůže stát intersubjektivní?
-

9 LITERÁRNÍ ŽÁNŘ JAKO OTÁZKA LITERÁRNÍ TEORIE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tradiční žánrové klasifikace literatury vznikají již během renesance, ale plně se ustávají až během 18. století. – Existuje také radikální odmítání žánrových kategorií, tyto přístupy kladou důraz na jedinečný styl/výraz každého autora/literárního díla. – Klasické tradiční členění na 3 literární druhy (lyrika, epika, drama) nemá oporu v antice, je spíše konstruktem vzniklým v 18. st. – Také v současné literární teorii se setkáváme s žánrovým realismem (lit. druhy existují), žánrovým nominalismem (existují pouze jedinečné lit. texty) a žánrovým konstruktivismem (existence/ontologie lit. žánrů je sporná, nicméně prospěšná, např. didakticky).



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- vyvíjejí se nejen žánry, ale i pojetí žánru;
 - kdy a jak se ustavuje tradiční žánrové klasifikace literatury;
 - proč někteří badatelé a školy odmítají žánrové rozdělení dnes;
 - jak probíhá diskuse o žánrech v současné literární teorii.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

literární druh, literární žánr, žánrová klasifikace, žánrový realismus, žánrový nominalismus, žánrový konstruktivismus

Chceme-li chápat literaturu jako soubor lyrických a narativních postupů, lze ji právě tak chápat i jako soubor žánrů, které nejsou totožné s tvárnými postupy, resp. které nelze popisovat jako kombinaci postupů (tvárné postupy určitého textu jsou jen jedním z mnoha kritérií při určování jeho druhu). Zatímco lyrický a narativní tvárný postup mají své místo vně typu textu (a média) „literatura“ (zvuková ekvivalence v reklamě, narativní mechanismy v dokumentárním filmu), uplatňují se literární druhy v jiných druzích typů a médií

pouze metaforicky (např. Chopinovy „balady“, „elegický“ milostný dopis, „tragická“ událost).

Tradiční taxonomická vymezení literatury, která sice postupně vznikala již v renesanci, ale plně se prosadila teprve v 18. století, a která se většinou spojovala s normativními představami, nejsou samozřejmě dostatečným východiskem, máme-li se zabývat „druhem“ jako modelem definování.

A rovněž tak i pojetí, která proti těmto vymezením vystupují v první polovině 19. století, třebaže stále ještě vycházejí z normativních postojů 18. století, a která vidí v žánrech „přirozené formy“ (Goethe), „typy světových názorů“ (Dilthey) či „archetypy“ (Frye), odvádějí od věcné a současné instrumentalizace pojmu žánr. Na druhé straně však radikální odmítnutí jakékoli teorie žánru ve prospěch „exprese“, stylu anebo geniality autora, k němuž se přikláněli Croce a jeho žáci, jako např. Karl Voßler, a rovněž i američtí „new critics“, ignoruje literární a zejména literárně-historické danosti, bez nichž se vymezení literatury a adekvátní práce s literárními texty stávají přímo nemožnými. Je zřejmé, že s evolucí žánrů probíhá i evoluce pojetí žánru. A lze konstatovat, že oba tyto evoluční procesy se navzájem ovlivňují a podmiňují.

9.1 Přístupy zvnějšku a zevnitř

Existuje zcela nepřehlédnutelné množství modelů, které se snaží uchopit problematiku literárního žánru a rovněž tak žánr sám nějak definovat. Pro definici pojmu „literární druh“, resp. „žánr“, je charakteristický dvojí, totiž vnější a vnitřní pohyb odlišování.

Úkolem „**vnitřního**“ vymezení je upřesnit různá, většinou hierarchicky chápaná členění do druhu, poddruhu, resp. subžánru, příklady by mohly být třeba epika-román-detektivní román, anebo lyrika-sonet-milostný sonet aj.), zatímco **vnější**, „**externí**“ vymezení se snaží oddělit literární druh od pojmů, jako je „typ textu“, „mluvní situace“, „écriture“ atd.

Některé teorie a tradice – zejména v anglosaské oblasti – užívají paralelní pojmy, jako je „modus“ (*mode*) či *kind*, protože se chtějí odpoutat od historického, imanentně literárního pojmu žánru; je tedy třeba vysvětlit i místo tohoto pojmosloví. A kromě toho je rovněž nezbytné vyjasnit logický statut abstrakt, která vytváří každá teorie žánrů, a stanovit způsob zdůvodňování (indukce, dedukce), v jehož rámci vznikají pojmy, týkající se druhu.

Představa žánru jako strategie produkce může vykristalizovat jen jako výsledek těchto četných vymezování a zpřesňování. Nutnost těchto procesů je dána zvláště tím, že epistemologicky nekritické teorie žánru jsou plné nedůsledností, jejichž základem je zčásti vědomé či nevědomé falšování dějin literatury. Vzorový příklad takové teorie, totiž **nauka o základním dělení literatury na epiku, lyriku a drama** (klasická triáda), je ironicky jádrem novověkého popisu žánru. G. Genette prokázal, že tato nauka nemá svůj základ u Aristotela či dokonce u Platóna, nýbrž že se naopak ustavila až během 18. století. Podle

Genetta to má mrzuté následky pro literární teorii, protože relativně nová teorie „tří základních druhů“ si sama připisuje jakoby statut věčnosti, zaštituje se velkými autoritami západního myšlení a prezentuje se jako součást domněle přirozeného řádu.

U Platóna samého –v třetí knize Ústavy, v níž se přiklání k tomu, aby básníci byli vykázáni z polis — jsou totiž definovány tři formy (lexis) básnictví (přesněji řečeno vyprávění, diegesis), a to 1. narativní, 2. mimetické (jde o drama, resp. o dialogické vyprávění) a 3. smíšené (jak vyprávění, tak i dialog, jak je tomu třeba u Homéra). Jako příklad čisté narace uvádí dithyramb. U Platóna tedy chybí lyrika. A kromě toho Platónovi nejde „o systematizaci literatury, nýbrž o morální přípustnost různých výrazových forem“.

Nutně tedy docházíme k závěru, že klasická triáda má nepevné základy, že je oprávněna historicky, nikoli však analyticky.

Členění literárních žánrů je tedy vždy rovněž výsledkem určitého zaměření epochy, v níž vzniká. Taxonomicko-normativní žánrová hierarchie klasicismu (zejména francouzské klasiky 17. a 18. století, jejímž nejvýraznějším poetologem je Nicolas Boileau-Despréaux) je právě tak typická pro svou dobu jako později spekulativní hypostazování žánrové triády, neboť myšlení konce 18. století a začátku století 19. se vyznačuje novým univerzálním učleněním světa a vědění, jehož vrcholem je Hegelův systém s jeho ontologickým a teologickým uspořádáním žánrů jako zastávek na cestě k „absolutnímu duchu“.

Žádné učlenění literárních žánrů nemá věčnou hodnotu.

9.2 Žánrový realismus, nominalismus, konstruktivismus

Uvedené rozlišení mezi ontologizací a odmítnutím kategorií žánru odpovídá sporu o statut všeobecných pojmů („spor o univerzálie“), který lze vysledovat až do scholastické metafyziky, tedy ke sporu mezi realismem (resp. platonismem) a nominalismem. Zatímco stanovisko realismu vychází z objektivního bytí všeobecných pojmů (žánry tedy opravdu nějak objektivně existují) vedle individuálních věcí, nominalistické stanovisko (tvrdí, existují pouze jedinečné texty) popírá referenci všeobecných pojmů a chápe je jako pouze všeobecně užitá verbální znaky. Vedle těchto klasických stanovisek existuje i **konceptualismus**, který sice připouští existenci všeobecných pojmů, avšak nepřikládá jim žádný ontologický statut. V souladu s tímto pohledem se všeobecné pojmy vytvářejí teprve svou definicí.

Nominalistická pojetí žánru (Croce, Voßler, „New Criticism“) jsou v menšině. Kromě toho často snižují literární druhy na strašáka tím, že pojem žánru chápou jako nutně normativní. Pokud však chápeme literární druhy nikoli jako předpisy, nýbrž jako faktické faktory, které řídí produkci vznikání literárních textů, ztrácí většina nominalistických argumentů na síle. U nominalistů nastupuje na místo pravidelnosti individuální styl (Spitzer) či dokonce „prožitek“ básnictví.

Další realistická, tj. naturalizující a ontologizující stanoviska Goethova, Diltheyova aj. jsou z pohledu duchovních dějin zčásti velice zajímavá, avšak jejich základem nejsou literárněvědné principy, nýbrž principy filosofické nebo ideologické.

Všem dosud známým stanoviskům je společný apriorní ráz přesvědčení, z nichž vycházejí. Lze se vydat i třetí cestou, a to je **přístup konstruktivistický**. Konstruktivistická syntéza, jež vychází z Piageta. Piaget formuluje „vývojovou psychologii“, která popisuje jak psychogenezi logických struktur u dítěte, tak i sociogenezi poznatků v historickém procesu vývoje speciálních věd. V obou oblastech pak Piaget odhaluje vývojové tendence a etapy, které mají význam pro vznik zejména všeobecných pojmů. Literární druhy z tohoto pohledu by nebyly evidentní fakta, nýbrž bylo by je třeba chápat jako „normy komunikace“, které „je více či méně možné interiorizovat“.

9.3 Některé současné žánrové modely

Ukažme si teď na pozadí toho, co bylo řečeno, některá současná pojetí žánru. Heslo „**moci žánrů**“ nás přivádí přímo ke koncepcím Michaila Bachtina, které v posledních letech vzbudily pozornost i v širších kruzích. Bachtinovo průbojné pojetí žánru, které rozvinul v tvůrčím období třicátých let, vychází zčásti z kritiky pojetí ruského formalismu, opírajícího se o pojem tvárného postupu.

Bachtin odmítá chápat žánr jako produkt posunu dominant a literární druh se u něj stává zdrojem pohybu literární produkce. Dospívá k přesvědčení, že žánry jsou způsoby myšlení, obsahující určitý světonázorový potenciál. Na příkladu Dostojevského „polyfonního“ románu se Bachtin snaží ukázat, že tento velký romanopisec svým novým typem románu odhalil zejména nový způsob nazírání světa, srovnatelný s Einsteinovou teorií relativity. A analogicky pak chápe každý žánr nově vytvořený. Žánr jako „forma“ je v tomto smyslu „ztuhlý obsah“. Bachtin je zastáncem ontologického pojetí žánru, příkládá tedy žánru specifický způsob bytí (žánrový realismus).

Jinou koncepcí je žánrový nominalismus G. Genetta. Genette uskutečňuje novou orientaci v definici žánru, přičemž se mj. dovolává i paralelně se rozvíjející teorie intertextovosti, spojené se jmény Julia Kristeva a Michel Riffaterre. Genettovo **pojetí transtextovosti**, jež se dále diferencuje na *paratext* (nadpis, motto, věnování atd.), *intertext* (cizí text přítomný prostřednictvím narážek a citátů), *hypertext* resp. *hypotext* (vztahy závislosti a transformace celých textů), *metatext* (vztah mezi textem a komentářem) a *architext*, bezprostředně podřízený žánru (v dřívějších pracích tento pojem popisoval celou transtextovost), se stává nejvyšší pojmem, který má nahradit staré pojetí žánru globálním popisem „textové transcendence“. Paratext, jemuž Genette věnuje celou jednu práci, slouží pragmatické orientaci textu v souvislosti s jinými texty a stává se tak – především, ale nejen v případě názvu – nejdůležitějším příkladem toho, co se v tradiční teorii žánru nazývá signálem žánru.

Zatímco tedy Bachtin uvázl ve starém realismu a zahrnil si tak svou vlastní cestu metodologického obrozování teorie žánru, Genette je v konečném výsledku stoupencem nového nominalismu, který sice nepřikládá rozhodující úlohu individuální stylistice – spíše naopak – , avšak přesto literární druhy podřizuje široce koncipovanému pojetí vzájemného vztahu mezi texty.

(Kapitola zpracována podle *Úvodu do literární vědy*, ed. M. Pechlivanos.)



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Tradiční taxonomická vymezení literatury postupně vznikala již v renesanci, ale plně se prosadila teprve v 18. století a většinou se spojovala s normativními představami.
- Radikální odmítnutí jakékoli teorie žánru ve prospěch „exprese“, stylu anebo geniality autora, k němuž se přikláněli Croce a jeho žáci, jako např. Karl Voßler, a rovněž i američtí „new critics“, ignoruje literární a zejména literárně-historické danosti, bez nichž se vymezení literatury a adekvátní práce s literárními texty stávají přímo nemožnými.
- Východiskem sporu „buď žánrový realismus, nebo nominalismus“ může být tzv. žánrový konstruktivismus, z jehož pohledu by žánry nebyly evidentní fakta, nýbrž bylo by je třeba chápat jako „komunikační normy“.



OTÁZKY

1. Je pravda, že rozdělení na tři literární druhy (lyrika, epika, drama) nalezneme již u Platóna nebo Aristotela?
2. Kdy došlo k prosazení tradiční žánrové klasifikace?
3. Jak se k otázce existence žánrů staví tzv. žánrový nominalismus?
4. Co o žánrech soudí tzv. žánrový konstruktivismus?
5. Co je v Genettově žánrové teorii „paratext“?

10 RÉTORIKA A STYLISTIKA V LITERÁRNÍ TEORII

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Stručný historický úvod do rétoriky. Rétorika a řecký demokratický prostor. Role rétoriky v předmoderní literární teorii. Úpadek rétorických bádání během 18. st. a její oživování během 20. st. v nových podobách a souvislostech. – Normativní a deskriptivní stylistika. Stylistika a literární věda. Pojetí individuálního stylu.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- co znamenala rétorika v antickém světě;
 - ve středověku a raném novověku plnila rétorika funkci (většinou normativní) literární teorie;
 - soumrak rétoriky v literárním myšlení od 18. st. a návrat k ní během 20. století v nových podobách;
 - jak se v literární vědě uplatňují stylistická zkoumání; pojetí individuálního stylu.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



rétorika, orální kultura, demokracie, sofistika, stylistika, stylistika deskriptivní, stylistika normativní, individuální styl

10.1 Rétorika

V dnešním běžném pojetí se rétorika chápe jako umění působivé řeči. Rétorika jako nauka učí schopnosti ovlivňovat druhé prostředky jazyka. Již antika označovala rétoriku jako „přesvědčovatku“ anebo jako „vedení duše slovy“. Kdo se však chce s rétorikou seznámit důkladněji, naráží na širší spektrum rozdílných vysvětlení; ze stanoviska klasické

filologie, germanistiky, filosofie, lingvistiky, politologie či právní vědy se rétorika nazírá z natolik rozmanitých perspektiv, že se zdá být dokonce hrubým zjednodušením, mluví-li se o rétorice vůbec. Pluralita, skrývající se za tímto singulárem, je za prvé výsledkem dlouhých a různorodých dějin rétoriky, které se vzpírají jakémukoli sjednocujícímu výkladu. A za druhé je důsledkem nově probuzeného vědeckého zájmu o rétoriku ve 20. století, který sdílí hned několik oborů.

Literárněvědný úvod do rétoriky se dnes proto nemůže spokojit s prostým popisem systému rétoriky, nýbrž musí nadto vzít v úvahu rovněž i její funkcionální zasazení do historicky proměnlivých kontextů. Teoretická komplexnost „rétoriky“ je nikoli v poslední řadě i výrazem mnohosti jejích historických způsobů projevození. Náš výklad, který si naprosto neklade nárok na úplnost, se tedy snaží vytknout jen několik výrazných fází a bodů obratu v dějinách rétoriky, aby byla alespoň tímto způsobem zřejmá její komplexnost.

Rétorika se vždy vyučovala jako systém s pevnými principy členění, přičemž tento její základní půdorys zůstal i vzdor rozmanitým detailním úpravám více než dvě tisíciletí nezměněn. Nejobecnější základní schéma, do něhož se začleňují všechny ostatní části, sestává z pěti pracovních stadií, která je třeba při skládání řeči dodržet: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* (resp. *actio*). *Inventio* se zabývá vyhledáváním materiálu řeči (např. hledání argumentů); *dispositio* dává návod k jejímu strukturování; *elocutio* se týká detailního jazykového vybavení (např. nauka o figurách a tropech); *memoria* ukazuje, jak lze to, co je třeba přednést, podržet v paměti; konečně *pronuntiatio*, resp. *actio*, dává návody pro ústní přednes (poloha hlasu, mimika, gestika).

Vcelku se systém rétoriky vyznačuje tím, že úkoly řečníka zahrnují jak momenty intelektuální, tak afektivní: na pozadí veskrze realistického obrazu člověka učí rétorika nejen přesvědčovat argumenty, nýbrž rovněž přemlouvat probouzením emocí.

Demokracie a orální kultura

Rétorika má počátek v Řecku v 5. století před Kristem. Tak to vypadalo v antice a tak to vidíme i dnes. Ale pro tuto jednomyslnou shodu se snadno zapomíná, že tento historický fakt probouzí jistý údiv. Rozumíme-li totiž rétorikou prakticky přednášenou a svého působení si vědomou veřejnou řeč, stěží by Řecko mohlo být jedinou kulturou, v níž by rétorika byla ústředním momentem politického života. Etnologická zkoumání připouštějí závěr, že téměř ve všech tradičních orálních kulturách musíme předpokládat existenci nějakého řečnického umění, které se řídí určitými pravidly. Je tedy nutno výchozí tvrzení zpřesnit: to, co má svůj počátek v 5. stol. před Kristem v řecké kulturní oblasti, není řeč jako určitá dovednost, nýbrž systematicky uspořádaná a specializovaná teorií vybavená teorie rétoriky, která je poprvé zachycena v příručkách.

Je nasnadě uvést tuto singularitu řecké rétoriky do souvislosti se zvláštním postavením demokratického Řecka vzhledem k monarchicky organizovaným vyspělým kulturám v jeho okolí. Základní demokratická myšlenka Řeků, jež vyžadovala důsledné začlenění občanů do záležitostí obce, polis, se začala rýsovat již v předklasickém Řecku. Demokratické

chápaní institucí se pak postupně upevňovalo v zákonodárném díle Solónově (594 před Kr.) a Kleisthénovými reformami (507 před Kr.), které rozrušily lokální mocenské vztahy starých šlechtických rodů. Chceme-li tedy pochopit dominantní postavení tehdejší rétoriky ve veřejném životě, musíme si připomenout struktury demokratických institucí, tj. sněmu a shromáždění lidu.

Na důležité funkci, která připadala řeči žalobce na sněmu, lze jako na příkladě pozorovat, že moc rétoriky ve veřejném životě Řeků vyplývá v první řadě z orálního rázu politické komunikace.

Žalobce totiž musel přednést svůj případ v souvislé řeči před shromážděním nejméně 201 osoby, v němž každý zaujímal stejné postavení jako soudce. Tito lidé nebyli profesionální právníci, nýbrž vybírali se losem. Protože posuzování předloženého případu nepředcházelo žádné studium spisů a rozhodovalo se bez porady, bylo vše v rukou žalobcovy obratnosti, s níž případ podával. Tím se však rétorice dostávalo prostoru, který by byl v dnešní soudní síni stěží myslitelný. Nezbytnost předvést daný případ souvisle přednesenou řečí jakož i fakt, že každý žalobce musel svou věc přednášet osobně, zplodily všeobecnou potřebu rétorického školení. Nikoli bezdůvodně se proto první rétorické příručky zabývaly soudní rétorikou. Obsahovaly odkazy k *topoi* a k *nauce o eikos*, jejímž základem byla zkušenost, že přijatelné hypotézy jsou často mnohem přesvědčivější než pravda sama. Od té doby patří přednost pravděpodobného před pravdivým k premisám rétorických strategií ovlivňování.

Na shromáždění lidu se neposlouchaly pouze řeči; zde se též dospívalo k politickým rozhodnutím. To je třeba zdůraznit v souvislosti slabší úlohou parlamentu v zastupitelské demokracii moderních průmyslových států: zatímco v přímé demokracii klasických Athén se politické jednání odehrávalo před očima veřejnosti, která byla oprávněna volit, zásadní rozhodnutí se dnes činí v neveřejných výborech, kde proti politikům sedí vysoce specializovaní ministerští úředníci.

Na nové potřeby demokratizující se politiky reagovala **sofistika** odpovídající formou státnické výchovy, v jejímž centru bylo umění „dobře mluvit“ (*eu legein*). Sofisté byli osvícensky smýšlející pragmatici a skeptici, kteří zdůrazňovali hodnotu *doxa*, subjektivního mínění, proti absolutní pravdě, kterou pokládali za nedosažitelnou.

Nejen proto byl jejich nejnesmiřitelnějším odpůrcem Platón. Ve svých dialozích *Gorgias* a *Faidros* předložil kritiku rétoriky, která směřovala rovněž proti poměrům v athénské demokracii.

Jestliže Platónovo pohrdání rétorikou vzešlo z jeho protidemokratického postoje, politické myšlení jeho žáka **Aristotela** naopak vycházelo z toho, že život *polis* má právo na to, aby jeho závazky platily i pro filosofii. Ve své praktické filosofii, zvláště pak v etice a politice zastával Aristotelés tezi o rozumnosti té formy myšlení a života, kterou chtěl Platón jako neprokázané „mínění“ (*doxa*) „nevzdělaného davu“ vyloučit z pojmu filosofie. Aris-

totelovu Rétoriku tedy můžeme číst jako filosofické zhodnocení teorie výmluvnosti. Propojuje formalistický, eticky neutrální pragmatismus sofistů s ideálním pojetím rétoriky, jehož možnost někdy uznává i Platón. Aristotelés se však rozchází s Platónem v tom, že rétorice přiznává statut fechné, tedy teorie orientované k praxi, a definuje ji jako rovnocenný protějšek dialektiky. Se svými třemi částmi, z nichž první a druhá se zabývá intentio – tématem části třetí je elocutio a dispositio –, je aristotelská Rétorika v první řadě teorií filosofické argumentace, a nikoli poetologickým návodem k vytváření textů. To je vyhrazeno jeho Poetice.

V období helénismu se veřejné řečnictví stáhlo do škol a zde se proměnilo v „nástroj všeobecného vzdělání středního stavu“. Srovnatelný posun k odpolitizování zažil v císařské době i Řím. V obou těchto obdobích rozkvětu epideiktického řečnictví byla středem zájmu elocutio, což vedlo k novému zhodnocení nauky o figurách a tropech.

Tento přesun těžiště od orální rétoriky, zaměřené na přesvědčování, k rétorice, která slouží produkci (písemných) textů, má nedocenitelný význam pro celé následující dějiny rétoriky. Není tedy možné vidět v této proměně funkce politické řeči v estetizující, stylisticky vytríbenou deklamaci prostě jen symptom úpadku, jak se často děje. Neboť tato „literarizace“ byla nejdůležitějším předpokladem toho, že až do 18. století byly pro poetiku a tedy i pro pojetí literatury směrodatné právě rétorické kategorie.

Nejpozději od druhé poloviny 18. století se zdá, že se rétorika ocitá v krizi, která se do té míry liší od předchozích proměn, že se znovu a znovu mluví o „konci“ či „pádu“ rétoriky. Tyto pojmy jsou však problematické potud, pokud sugerují představu, jako by rétorika naráz a bezesbýtku zmizela z našeho zorného pole. O tom však nemůže být řeči: v souvislosti s demokratizačními tendencemi v liberalismu první poloviny 19. století se v parlamentech k novému životu probudila politická výmluvnost.

A současně školská rétorika působila jako faktor udržující kontinuitu, protože na školách zůstávala rétorika předmětem výuky až do 19. století. Detailnější analýza ovšem ukazuje, že tato kontinuita školské rétoriky ponechává dostatek prostoru k hlubokým přesunům v důrazech, v nichž lze rozpoznat nové chápání rétoriky.

Ostatně je nesporné, že kolem roku 1800 se množí hlasy kritizující rétoriku a že jsou stále slyšitelnější: od Goetha, Kanta, Schellinga, Hegela a jiných pochází celá řada výroků, které předhazují rétorice její „umělost“ a záměr ovlivňovat a které se orientují normativně opačným pojmem „přirozenosti“ a pravdivosti. Je ale pochybné, zda tyto hlasy mohou skutečně dostatečným způsobem, jak se někdy v bádání předpokládá, reprezentovat všechny fasety tohoto vývoje, v němž rétorika ztrácí na svém významu. Vzhledem k oné pluralitě rétoriky, o níž jsme mluvili na začátku, musíme počítat s tím, že ne všechny proměny rétoriky kolem roku 1800 je možné převést na společného jmenovatele.

Přechod od poetiky účinku k estetizaci a autonomizaci umění a literatury je exemplárním způsobem zformulován v Kantově Kritice soudnosti (1790). Kantova filosofická estetika se odlišovala od staré poetiky pravidel tím, že nechtěla umělci dávat žádné návody tvorby,

nýbrž pokoušela se o pojmové určení umění. Estetická změna paradigmatu implikovala polemické odmítnutí rétoriky: v konkurenčním vztahu básnictví a rétoriky vykazala rétoriku jako nižší formu básnictví; básník podle Kanta dává více, než slibuje, zatímco řečník méně; umění, jakožto „odlišné od řemesla“ nesmí být z principu podřízeno žádnému účelu.

Během 20. století můžeme sledovat nový zájem o rétoriku. Nově probuzený zájem o rétoriku je i odpovědí na společenské změny, jejichž náklady jsou posléze nepřehledněné. Z pochopení, že je zapotřebí analýzy mechanismů, na základě kterých funguje moderní společnost, utvářená masovými médii a jejich strategiemi ovlivňování, vznikla v USA tzv. *new rhetoric*, která využívá poznatků vědy o komunikaci, sociologie, politologie a lingvistiky a současně s tím se vrací i k tomu, co věděla stará rétorika. Tato *new rhetoric* vychází při svém bádání ze základní myšlenky, podle níž je každá jazyková výpověď rétorická (a rétoricky analyzovatelná); neexistuje užití jazyka, ve kterém by nebyla nějaká intence působit, jejíž realizovatelnost závisí na znalosti možností manipulace v dané komunikační situaci.

Ve 20. století byla rétorika rehabilitována rovněž filosoficky, jak o tom svědčí oživení zájmu o Aristotela. Aristotelés se pro moderní filosofii jazyka stal znovu aktuálním, protože byl stoupencem teze o různosti standardů racionality, což se zdálo být plodným východiskem myšlení, které má pragmatické zaměření.

Schéma „konce“ a „návratu“ lze nejspíše ospravedlnit v literárněvědné perspektivě, protože zde je možné prokázat věcné souvislosti mezi moderní konjunkturou rétoriky a situací kolem roku 1800. Neboť moderní literatura stejně jako moderní literární věda se vzpírají takovému pojetí jazyka a básnictví, které bylo právě kolem roku 1800 příčinou tendencí ke kritice rétoriky. V souvislosti s estetickým krédem, které literaturu chápalo jako bezprostřední „výraz“ tvořivého individua, jež si není vědomo svých vlastních literárních technik, se tehdy potlačilo to, co bylo pro barokního básníka ještě samozřejmostí: že básně jsou plodem úvahy, že jsou tedy v první řadě složeny ze slov, která byla zkombinována podle naučitelného souboru pravidel gramatiky a rétoriky.

V moderní lyrice, která začala Charlesem Baudelairem a Stéphanem Mallarméem, bylo toto staré vědění znovu zaktualizováno a postaveno proti běžnému „romantickému“ pojetí básnictví. Za podmínky vzniku básnické tvorby se napříště pokládala *vědomá konstrukce*, experimentální hra s možnostmi jazyka, a nikoli nějaká inspirace z údajně předjazykového nitra subjektu: „Báseň ostatně vzniká velice zřídka – báseň se dělá“. V této konstelaci, která je příznačná právě pro „strukturu moderní lyriky“ se mohla rétorika opět jevit v přízvivějším světle.

Viděno z širší perspektivy, lze oživení zájmu o rétoriku sledovat např. v Saussurově lingvistice zdůrazňující synchronní aspekt řeči, dále např. v díle R. Barthesa nebo P. de Mana.

10.2 Stylistika

Stylistika je lingvistický či literárněvědný popis struktur ústního, resp. psaného jazykového úzu; jejím předmětem je styl, který lze definovat jako „způsob jazykového úzu“.

Od *deskriptivní stylistiky* je třeba odlišovat *stylistiku normativní* která není zaměřená vědecky, nýbrž je návodem pro praxi psaní.

Pojem sám se etymologicky odvozuje z latinského stilus (pisátko, později v přeneseném významu i „způsob psaní“) Nauka o stylu byla od antiky pevnou součástí rétorického systému a v rámci *elocutio* se zabývala otázkou přiměřeného jazykového výrazu. V humanistické Itálii 16. století byly příslušné poetologické kategorie stylu přeneseny i na hudbu, v 17. století pak na výtvarné umění. Winckelmann se ve druhé polovině 18. století zasloužil o to, že se v německé jazykové oblasti rozšířil pojem stylu i v teorii výtvarného umění. Zhruba ve stejné době se však stylistika vyprostila ze systému rétoriky a ustavila se v metodicky samostatný obor.

V současné době si právo na styl jako předmět svého bádání osobuje jak jazykověda, tak i literární věda. Literárněvědná stylistika je přitom odkázána na lingvistiku potud, že každá analýza stylu předpokládá teoretické znalosti jazykových struktur. Většina analýz stylu určuje text ve vztahu k obecné jazykové normě a příslušný text je pak interpretován jako její specifický výraz, naplnění či jako odchylka od ní. Stylistika odchýlování, resp. deviací je sice často kritizována za to, že zavádí principiální rozdíl „básnického“ a „normálního“ jazyka jako kritérium popisu „poetičnosti“; avšak konkrétní praxe ukazuje, že stylistický svéráz určitého textu lze vskutku „zřetelněji konturovat“ kontrastem k „představě normality, ať už jakékoli“. Tím ovšem ani zdaleka není překonána teoretická obtíž exaktního určení jazykové normy jakožto pozadí definice stylu. Je ale v principu srovnatelná s obtíží, na kterou naráží i lingvistika, pokud jde o definici jazyka.

Přehnaným nadějším na nějakou vyčerpávající systematizaci stylu je kromě toho na překážku i fakt, že literární věda tímto pojmem označuje značně odlišné jevy: individuální styl (charakteristický rukopis určitého autora), styl daného literárního díla (jednotlivého i souborného), styl nějakého žánru (např. balady anebo ódy, jež vždy vykazují jisté typické stylové rysy) anebo styl určité (literární) epochy. I když se předpokládá jasná odlišitelnost těchto typů stylu v rovině teorie, je přesto třeba si uvědomit, že (literární) text je nezbytně stylisticky popisovat jako kombinaci či interferenci různých typů stylu. V současných diskusích o stylu se tyto čtyři typy nechápou jako nějaký souvislý celek: například styl žánru je předmětem teorie žánru a vzhledem k problematizaci literárněhistorických pojetí lze kategorii stylu epochy přiznat pouze velmi omezenou heuristickou hodnotu. A konečně pojmy individuální styl a styl díla se dnes již považují za vcelku zastaralé.

Pojem individuálního stylu, který zaujímal prominentní místo v prvních desetiletích 20. století, vycházel z toho, že jazyková forma určitého textu je výsledkem jazykově tvořivého aktu, v němž se vyjadřuje osobnost autorského subjektu. Tak např. podle romanisty Leo

Spitzera je „duševnímu hnutí, jež se odlišuje od normálního habitu našeho duševního života“, nezbytné připsat „i jazykové odchýlení od normálního úzu“. Úskalím tohoto pojetí je, že svádí k neplodným spekulacím o ustrojení autorovy psyché a odvádí pozornost od textu. Ve svých pozdějších pracích Spitzer rozšířil své psychologické pojetí i o „fenomenologickou“ („strukturní“) dimenzi a soustředil se na konkrétní analýzy textu.

Emil Staiger a Wolfgang Kayser, představitelé tzv. interpretace díla, vyžadují, aby se stylová analýza věnovala především „imanentnímu výkladu textu“, který — aniž by se dovolával básnickovy duše — se má zabývat pouze stylem díla.

Pro Staigera byl styl „to, v čem je dokonalé dílo — anebo tvorba určitého umělce či určité doby — dokonale sladěno ve všech svých aspektech“. Úkol interpretace spočívá v tom, „prokázat, jak je vcelku všechno sladěno a jak ladí celek s částí“; Kayser chápal styl jako „jednotu a individualitu ztvárnění“. Problematické na tomto pojetí je předem dané ztotožnění klasicistické normy identity bez trhlin a harmonické „souladnosti“ s ideálem. Neudržitelnost této premisy ukázala zcela jasně v neposlední řadě právě kritika pojmu uzavřeného uměleckého díla, opírající se o teorii intertextovosti.

(Kapitola zpracována za vydatané pomoci kompendia *Úvod do literární vědy*, ed. M. Pechlivanos.)

SHRUTÍ KAPITOLY



- Tradiční systém rétoriky vyznačuje tím, že úkoly řečníka zahrnují jak momenty intelektuální, tak afektivní: na pozadí veskrze realistického obrazu člověka učí rétorika nejen přesvědčovat argumenty, nýbrž rovněž přemlouvav probouzením emocí.
- Během 20. století můžeme sledovat nový zájem o rétoriku. Nově probuzený zájem o rétoriku je i odpovědí na společenské změny, jejichž náklady jsou posléze nepřehlédnutelné.
- V souvislosti s estetickým krédem, které literaturu chápalo jako bezprostřední „výraz“ tvořivého individua, jež si není vědomo svých vlastních literárních technik, se tehdy potlačilo to, co bylo pro barokního básníka ještě samozřejmostí: že básně jsou plodem úvahy, že jsou tedy v první řadě složeny ze slov, která byla zkombinována podle naučitelného souboru pravidel gramatiky a rétoriky. – Současná literární věda je taktéž k pojetí literatury jako bezprostředního individuálního výrazu skeptická.
- Literárněvědná stylistika je odkázána na lingvistiku potud, že každá analýza stylu předpokládá teoretické znalosti jazykových struktur. Většina analýz stylu určuje text ve vztahu k obecné jazykové normě a příslušný text je pak interpretován jako její specifický výraz, naplnění či jako odchylka od ní. Stylistika odchýlování, resp. deviací je sice často kritizována za to, že zavádí principiální rozdíl „básnického“ a „normálního“ jazyka jako kritérium popisu „poetičnosti“.

- Pojem individuálního stylu, který zaujímal prominentní místo v prvních desetiletích 20. století, vycházel z toho, že jazyková forma určitého textu je výsledkem jazykově tvořivého aktu, v němž se vyjadřuje osobnost autorského subjektu.
-



OTÁZKY

1. Jakou roli hrála rétorika v antickém (řeckém) veřejném prostoru?
 2. Jak se řečnictví proměnilo v období helénismu?
 3. Existuje výpověď, která by nebyla rétorická, tj. tj. nechtěla působit? Jak je v tomto smyslu rétorické literární sdělení?
 4. Jak se dívá rétorikou inspirovaná literární věda na představu, že literární dílo je bezprostředním výrazem umělce?
 5. Jakého ideálu se většinou drží literárněvědná stylistika?
-

11 LITERÁRNÍ HERMENEUTIKA – NUTNOST I NEMOŽNOST METODY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Slovo hermeneutika souvisí s řeckým výrazem „Ερμηνεύς“, které označovalo interpreta neboli toho, kdo „činí věci jasnými“. Hermeneutiku lze charakterizovat jako výzkum a studium interpretačních teorií a porozumění textu. Bývá spojována především s interpretováním biblických textů, ale v současné filozofii je její uplatnění daleko širší. Dnes hermeneutika tvoří rámec interpretačních teorií a metod zabývajících se texty obecně. – Hermeneutika přesahuje také do praktického života, kde je aplikována především v oblasti sociologie, práva, nebo ve vývoji informačních technologií. V sociologii je hermeneutika využívána k pochopení a interpretaci sociálních jevů. – Ve známost vešla především filosofická hermeneutika H.-G. Gadamera. Její uplatnění v literární vědě je ovšem problematické. Pro Petera Szondiho souvisel problém literární hermeneutiky zejména se specifickou povahou jejího předmětu: je třeba „vrátit se z výšin filosofie rozumění k pozemské praxi výkladu a k jeho metodologii“.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- co je to hermeneutika a jaké jsou její kořeny;
- jaké jsou kontury filosofické hermeneutiky H.-G. Gadamera;
- že není jasné, zda je možné ustavit specifickou literárněvědnou hermeneutiku, jak požaduje např. P. Szondi.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



hermeneutika, interpretace, teorie interpretace, rozumění, filosofická hermeneutika, H.-G. Gadamer, hermeneutický kruh, literárněvědná hermeneutika

11.1 (Filosofická) hermeneutika

Slovo hermeneutika souvisí s řeckým výrazem „Ερμηνεύς“, které označovalo interpreta neboli toho, kdo „činí věci jasnými“. Řecký výraz pro interpreta má své kořeny už v řecké mytologii, kde se odvozovalo od boha Herma, vynálezce písma a řeči, jenž lidem tlumočil (interpretoval) poselství bohů. Hermeneutika jako vědecká metoda, jež se snaží porozumět určitému textu, aby jeho význam mohla dále „tlumočit“, má kořeny právě ve jméně boha Herma, který „činil poselství jasnými“.

Hermeneutiku lze charakterizovat jako výzkum a studium interpretačních teorií a porozumění textu. Bývá spojována především s interpretováním biblických textů, ale v současné filozofii je její uplatnění daleko širší. Dnes hermeneutika tvoří rámec interpretačních teorií a metod zabývajících se texty obecně. Pojem „textu“ v tomto případě chápeme jako jakoukoli formu textů ať psaných, vizuálních, či obecně kulturních – v podstatě se tedy textem může stát kterýkoli předmět interpretačního zájmu. Hermeneutika je tedy definována jako určitý systém či interpretační metoda, nebo jako specifická teorie interpretace. Pro hermeneutiku je však typické, jak napsal hlavní představitel hermeneutického myšlení dvacátého století **Hans-Georg Gadamer**, že je určitou metodou a zároveň se metodologii vzpírá.

Vývoj a témata

Hermeneutická metoda jako taková byla poprvé užita pravděpodobně rabi Ishmaelem, který interpretoval zákony Tóry pomocí třinácti hermeneutických principů. Jak už bylo řečeno, hermeneutika se nejčastěji objevovala v kontextu interpretace biblických textů. Historie náboženství je plná nejrůznějších hermeneutických systémů, pomocí nichž učenci i studenti odhalovali významové bohatství v textech Písma. Filozofická hermeneutika může být nazírána jako součást hermeneutiky Písma, která poskytuje teoretické pozadí pro rozličné interpretační záměry. Z tohoto úhlu pohledu jsou filozofická hermeneutika a výklad Písma dvěma soustavami, které se v historii vzájemně podpírají a prolínají.

Kořeny západní hermeneutiky však spadají až do antiky. Hermeneutika západního světa, jako hlavní věda textové interpretace, má dva původy. Jedním jsou řecké rétorické studie literatury a druhým rabínská čtení biblických textů, takzvané midrash, spolu s patristickými tradicemi biblické exegeze, jež se rozvíjela v helénském období. Antické i scholastické přístupy předpokládaly koherenci textů, ať už gramatickou, stylovou nebo názorovou. Cílem těchto přístupů bylo pomocí zavedených pravidel eliminovat obskurní nebo či jinak „zvrácené“ čtení.

Postupem času se krystalizovala základní hermeneutická témata, která se zaměřovala na samotný proces chápání a výkladu textu, ale také na pozici autora a interpreta. Od Schleiermachera hermeneutika vyzdvihovala v procesu interpretace především význam interpreta. Porozumění podle Schleiermachera nenastává při pouhém čtení, ale vyžaduje navíc znalost historického kontextu textu a psychologie autora. Dnes převládá Gadamerova teze, že perspektivy vlastní interpretace se protínají s perspektivou textu.

Gadamer byl velmi ovlivněn filosofií **Martina Heidegera**, který ve svém díle *Bytí a čas* (1927) rozvonul hermeneutickou filosofií. Hermeneutika podle Heideggera není pouze technikou či metodou výkladu textu, ale skutečností ontologickou či existenciální: člověk jest tak, že rozumí (a usiluje porozumět) své existenci.

Hlavním rámcem hermeneutické činnosti se stal takzvaný **hermeneutický kruh**, jenž popisuje proces chápání textu: částem mohu rozumět pouze z celku, avšak celek je mi přístupný jen skrze části. Ani celek ani jednotlivé části nemohou být tedy pochopeny zvlášť. Tento cyklický charakter interpretace nečiní interpretaci textu nemožnou, spíše zdůrazňuje, že význam textu musí být hledán v celém kulturním, historickém a literárním kontextu.

Hermeneutika přesahuje také do praktického života, kde je aplikována především v oblasti sociologie, práva, nebo ve vývoji informačních technologií. V sociologii je hermeneutika využívána k pochopení a interpretaci sociálních jevů. Tento proud byl velmi populární v šedesátých a sedmdesátých letech. Ústředním principem sociologické hermeneutiky, blízkým samotnému hermeneutickému kruhu, je pochopení významů určité akce nebo výpovědi na základě zohlednění celého diskurzu nebo jinak řečeno světonázoru. O aplikování principu „celek odkazuje k části a část k celku“ se zasloužil především Hans-Georg Gadamer.

Využití hermeneutiky v otázkách zákona má své kořeny už ve scholastice. Někteří scholastici tvrdili, že zákon a theologie samy vytvářejí specifické formy hermeneutiky, protože vyžadují interpretaci pouze „zákonně“ tradice (např. interpretace Písma). Problém interpretace leží v samém centru zákonodárných disciplin už od konce 11. století. Ve středověku a renesanci rozlišovaly školy *glossatores*, *commentatores* a *usus modernus* mezi správným a nesprávným pomocí interpretace „zákonů/pravidel“. V 11. století, když se začal znovu systematicky studovat Justiniánův *Corpus Iuris Civilis*, se na boloňské universitě zrodila tak zvaná „práva/zákonná renesance“. V té době se interpretace stala prezentací „správného/zákonného“ myšlení. Tato „správná/zákonná“ interpretace může být chápána jako součást filozofické hermeneutiky.

Dnes nachází hermeneutika nové uplatnění v rámci vývoje informačních technologií. Vědci, zabývající se informatikou a zvláště umělou inteligencí, lingvistikou zpracování dat, strukturováním znalostí a protokolovou analýzou, se shodují s hermeneutickými vědci v pohledu na charakter interpretačních činitelů a chování interpretačních činností. Např. trojice vědců Mallery, Hurwitz a Duffy označila v roce 1986 evropskou filozofii zaměřenou na porozumění a interpretaci psaných textů za velmi podnětnou při výzkumu umělých inteligencí. Zpětně zase poznatky počítačových vědců reflektoval při analyzování symbolických struktur **Umberto Eco**, jenž ve svém díle propojuje hermeneutické myšlení se sémiotikou.

Dalším významným hermeneutickým filosofem, který měl vliv také na literární vědu, byl **Paul Ricoeur** (1913–2005).

11.2 Literárněvědná hermeneutika?

„Stará hermeneutika (jako nauka o výkladu) není dnes již v humanitních vědách příliš živou myšlenkou“, konstatoval Emilio Betti ještě na začátku šedesátých let tohoto století. Hermeneutika se sice po třech desetiletích filosofické práce a historického bádání ustavila jako téma literární vědy, avšak způsob, jímž se jí tato disciplína zabývá, ukazuje, že pojem, funkce i platnost literární hermeneutiky vždy byly a jsou i nadále sporné.

Již Betti se v citovaném díle kriticky vyrovnával s velice zásadním pokusem poskytnout duchovědám prostřednictvím hermeneutiky znovu takový pojem rozumění, který souvisí s pravdou a jímž by se měly odlišovat od vysvětlujícího pojmu metoda v přírodních vědách, totiž s Gadamerovou prací *Pravda a metoda*, která vyšla v roce 1960. Betti se obracel proti Gadamerově, jak se domníval, subjektivistické deformaci hermeneutické nauky o výkladu. Gadamer ukázal, jakým způsobem rozumění vtahuje vykladače do procesu výkladu.

Norma historické objektivity by naproti tomu měla interprety literárních textů zavazovat k tomu, aby zde „rozpoznávali jediné onu oživující tvůrčí myšlenku“, kterou kdysi autor do svého díla vložil. Podobným způsobem se kriticky obracel proti Gadamerovi i E. D. Hirsch. Pomocí jeho *Principů interpretace* (1972) se mělo podařit zachovat literární vědě ideál objektivní, metodicky platné rekonstrukce a mělo být rovněž možné vymezit platný, intendovaný smysl daného díla. Ze zcela jiných postojů vycházela polemika s Gadamerem, kterou shrnuje nadpis sborníku *Hermeneutika a kritika ideologie*, která se týkala onoho aspektu historické vztažnosti rozumění, který ukázal Gadamer a jímž měly být rehabilitovány pojmy autority, tradice či klasiky, které měly korigovat „naivní vnímání přítomnosti“.

Gadamerův princip dějin působení, který rozbil domnělou bezprostřednost rozumění ve vztahu k tradovaným textům, však na druhé straně otevřel nový zájem o recepci a dějiny recepce literárních děl. Kostnická nástupní přednáška Hanse Roberta Jausse *Literární dějiny jako výzva*, (1970) vytvořila z tohoto hermeneutického chápání nové literárně-teoretické paradigma: estetiku recepce. Tak vznikl program bádání recepce, v němž se dějiny estetické zkušenosti měly spojit s literární hermeneutikou tak, že horizont smyslu daného literárního díla byl rekonstruován na základě spolupůsobení autora, díla a čtenáře.

Pro Petera Szondiho souvisel problém literární hermeneutiky zejména se specifickou povahou jejího předmětu: je třeba „vrátit se z výšin filosofie rozumění k pozemské praxi výkladu a k jeho metodologii“. Ve svém projektu materiální hermeneutiky pak Szondi sledoval tradici hermeneutiky textu až do 18. století k Johannu Martinu Chladeniovi a Georgu Friedrichu Meierovi. Zvláště však stále připomínal Schleiermacherovu metodologicky vypracovanou nauku o rozumění jako „novou hermeneutiku, opírající se o zkoumání jazykového materiálu“.

S tím těsně souvisel velký zájem o postupy analýzy jazyka, které Szondi rozvíjel v detailních interpretacích na dílech nejruznějších národních literatur i žánrů.

(Zpracováno podle *Úvodu do literární vědy*, ed. M. Pechlivanos.)

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Hermeneutika je definována jako určitý systém či interpretační metoda, nebo jako specifická teorie interpretace. Pro hermeneutiku je však typické, jak napsal hlavní představitel hermeneutického myšlení dvacátého století Hans-Georg Gadamer, že je určitou metodou a zároveň se metodologii vzpírá.
- Pro Petera Szondiho souvisel problém literární hermeneutiky zejména se specifickou povahou jejího předmětu: je třeba „vrátit se z výšin filosofie rozumění k pozemské praxi výkladu a k jeho metodologii“. Ve svém projektu materiální hermeneutiky pak Szondi sledoval tradici hermeneutiky textu až do 18. století k Johannu Martinu Chladeniovi a Georgu Friedrichu Meierovi. Zvláště však stále připomínal Schleiermacherovu metodologicky vypracovanou nauku o rozumění jako „novou hermeneutiku, opírající se o zkoumání jazykového materiálu“.

OTÁZKY



1. Co znamená „hermeneutika“ a kde jsou její kořeny?
2. Je hermeneutika spíše myšlením vycházejícím z rozumění jako podstatné dimenze lidského života, nebo více přesnou metodologií interpretace?
3. Jak popisuje proces rozumění hermeneutický kruh?
4. Má hermeneutika i praktické uplatnění?
5. Po jaké podobě hermeneutiky volá Peter Szondi?

12 CO VŠECHNO SE DĚJE, KDYŽ INTERPRETUJEME?



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se pokusíme nad úvahami lingvisty Josefa Hrbáčka rozlišit mezi recepcí, analýzou a interpretací textu. Pojmy analýza a interpretace se vždy zřetelně nerozlišují, ba často se zaměňují. K tomu mají sklon zvláště literární vědci, kteří obojí nazývají interpretací.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- co je to recepce textu;
 - proč je užitečné rozlišovat mezi analýzou a interpretací textu.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

recepce, analýza, interpretace

12.1 Analýza a interpretace

Pro její přehlednost a výstižnost uvádíme studii Josefa Hrbáčka *Recepce textu*, jeho analýza a interpretace, uveřejněnou v časopise *Naše řeč*, ročník 88 (2005), číslo 1.

Pojmy analýza a interpretace se vždy zřetelně nerozlišují, ba často se zaměňují. K tomu mají sklon zvláště literární vědci, kteří obojí nazývají interpretací. Např. Jiří Holý klade interpretaci do souvislosti s literární teorií, „s jejímiž subdisciplínami – textologií, stylistikou, naratologií, versologií – sdílí společné metody, usilující odkrýt a pojmenovat systémové vztahy prvků textu“. Odkrývat systémové vztahy prvků textu je evidentně věcí analýzy textu. Je nutno však připustit, že interpretaci a analýzu nelze rozlišit vždy jednoznačně. Je to jednak proto, že interpretace (odborná) bývá budována na analýze a doplňuje ji, nelze

vždy přesně říci, kde končí analýza a začíná interpretace. Jakmile není analýza jednoznačná a volí se mezi více možnými způsoby analýzy (s odůvodněním volby), přechází analýza v interpretaci. Tak je tomu zejména při obecném pojetí interpretace jako výkladu. Tam, kde je možnost různého výkladu, označíme zvolený výklad spíše jako interpretaci, kdežto výklad, v němž jde o konstatování fakt textu (více méně nesporný), označíme spíše za analýzu. Principiálně je nutno mezi analýzou a interpretací rozlišovat, třebaže se při výkladu textu mohou velmi úzce stýkat. Analýzou, rozbořím rozumím činnost odbornou, i když stupeň její odbornosti může být samozřejmě různý (analýza vědecká x analýza školní), kdežto interpretaci vlastně do jisté míry provádí každý recipient textu: „V základním významu budeme interpretaci chápat jako jednu z fází – složek každé plně realizované recepce textu.“ Vedle interpretace čtenářské je v literární vědě snaha o interpretaci odbornou. Ta by měla být vždy podložena analýzou.

Analýza textu znamená podle mého názoru k objektivnosti směřující (o objektivnost usilující) rozklad struktury textu, tj. segmentaci textu na jeho komponenty a popis vztahů mezi těmito komponenty po stránce obsahové, jazykové a funkční. Interpretaci s jejím českým ekvivalentem „výklad“ jednoznačně postihnout nelze. U interpretace se často nerozlišuje, zda jde o výklad strukturovanosti textu nebo o výklad smyslu textu, který nemůže být ovšem zcela zbaven rysů subjektivnosti, už proto, že interpretace je vždy více nebo méně spojena též s hodnocením (o tom viz v závěru článku). Podle F. Daneše interpretace zahrnuje „porozumění textu spolu s pochopením jeho smyslu“ Porozumění textu bych za interpretaci nepovažoval a zahrnul bych ho do jedné z fází recepce textu, které interpretaci předcházejí. Recepční proces začíná podle H. R. Jausse u „horizontu očekávání“, recipient už předem od textu něco očekává (např. podle tematiky uvedené v nadpisu, podle autora apod.). Očekávání může recepční proces i provázet a postupem něho se měnit. Avšak vlastní recepce textu začíná až jeho percepcí zrakem nebo sluchem (popř. hmatem pomocí slepeckého písma) a téměř současně s tím jeho dekodováním a pokračuje porozuměním obsahu textu prostřednictvím jeho významové struktury. (Významová struktura je výsledkem jazykového zpracování obsahu, který má být sdělen.) Interpretace je pak podle mého názoru finální fáze recepce textu projevu, pochopení smyslu jeho existence. V tomto stručně načrtnutém intersubjektivním modelu recepce vynechávám následnou reakci, kterou text vzbudí, protože není již součástí vlastní recepce textu.

Dekodování je přiřazení označovaného (signifikátu) k označujícímu (signifikantu) znaku. Třebaže dekodování je činnost subjektivně podmíněná (je realizována subjektem recipienta, který musí disponovat příslušnou jazykovou kompetencí), je vztah označujícího a označovaného znaku systémově (pro určitou dobu) relativně stabilizovaný (konvenční), a tedy se zřetelem ke komunikační funkci znaku intersubjektivní. Recipient s ohledem na kontext (verbální i neverbální) musí ovšem vybírat z možných významů daného označujícího ten, který se do kontextu hodí. Ani tento výběr významového spojení s označujícím bych nepovažoval za interpretaci, neboť výběr je kontextem determinován. Proto se rozcházím např. s míněním M. Kubínové, že „k materiálně danému objektu hledá účastník znakové situace vhodné označované, vhodný význam, takže sama četba je již interpretací.“ Recipient nehledá, nýbrž přiřazuje k verbálnímu znakovému nositeli jeho význam, který

mu systémově přísluší a který je kontextově přijatelný. To sotva lze považovat za interpretaci. K. Stierle, příslušník kostnické školy recepční estetiky, to nazývá „nejelementárnějším aktem recepce.“

Výklad dekodování není v rozporu s oprávněným tvrzením o dynamické povaze jazykového znaku. „Znak nepředstavuje nic daného; je to dynamický vztah mezi označovaným a označujícím“ píše např. J. M. Lotman odvolávaje se na Bachtina. Dynamická povaha jazykového znaku samozřejmě souvisí s dynamickou povahou jazyka vůbec, ale v okamžiku vnímání textu platí jistý intersubjektivní vztah mezi označujícím a označovaným znaku, který umožňuje dorozumívání. Při větším časovém rozpětí mezi vznikem textu a jeho recepcí ovšem tento dynamismus může hrát důležitější roli, takže četbu (dekodování) se pak jeví jako potřebné spojovat s hledáním původních významů slov.

Náš výklad není ani v rozporu s faktem, že lidé disponují také sémiotickou individualitostí. Tu jde o problematiku sémiotické variantnosti a invariantnosti; variantnost je univerzální jev, je nevyhnutelná. Postihuje i jazykový znak v textu promluvy, který dekodujeme, ale to nezakládá nutnost interpretace (aspoň jak ji zde chápeme, viz níže), nýbrž jen abstrakce v invariantní význam, v „sociální význam slova“, což je podstatou dekodovacího mechanismu. Zde máme na mysli text obecně, nikoli pouze text umělecký. U textů uměleckých je situace složitější. Petr A. Bílek v knize *Hledání jazyka interpretace* (Host, Brno 2003) poukazuje k názorům, které relativizují vztah mezi označujícím a označovaným znaku, z čehož se vyvozuje subjektivnost významu a textu a z toho se pak odvozuje základní úloha interpretace jako individuálního pochopení textu: „Namísto stabilní objektivizovatelné esence slova a z širšího hlediska pak i textu se nám rozvine představa významu slova a textu vymežitelná vždy jen určitou dohodou, významově závislá na kontextu, na diferenciaci od jiných významotvorných entit a na tom, kdo o uchopení významu usiluje, tedy na tom, kdo text či slovo interpretuje“ (s. 14). Správně však Bílek upozorňuje, že je třeba dělat rozdíl mezi vyjadřováním běžným a uměleckým: „Tato představa nenachází ... plné uplatnění v běžné ústní komunikaci ani v každodenní komunikaci písemné. V literatuře jakožto komunikaci ozvláštněné či utvářené působením estetické funkce je ovšem mnohem více důvodů pro domýšlení výše nastíněného problému“ (s. 15).

Dekodováním se celý proces recepce textu ovšem nevyčerpává. Porozumění textu nezávisí jen na tom, rozumíme-li jednotlivým komponentům textu. Porozumění textu předpokládá integraci jeho prvků. Při recepci je třeba pochopit významovou souvislost znaků pomocí větné syntaxe a přes věty (výpovědi) významovou souvislost textu pomocí textové syntaxe. Jak význam přechází v textu z výpovědi do výpovědi, názorně popsal R. Ingarden⁷ a v rovině jazykové konkretizoval F. Daneš ve svých výkladech o tematických posloupnostech v textu. Pochopení významových souvislostí je umožněno rekurzivní povahou myšlení a řeči. Porozumění textu může být u různých recipientů různé. K porozumění patří rovněž uvědomování si presupozic, překonávání míst nedourčenosti a inference, hlavně přemosťovací (domýšlení textových diskontinuit). „Dvojitost významu, vysloveného a nevysloveného, je obecná vlastnost významové výstavby netoliko básnického díla, ale každého jazykového projevu vůbec. Podíl nevysloveného významu na významové výstavbě projevu

může ovšem být různý“ (J. Mukařovský) To vše je závislé na recipientově znalosti tématu a na znalosti „universa rozpravy“ účastníků komunikace. „Akt, kterému říkáme „porozumět“, je tedy důležitou složkou jakéhokoli procesu komunikace, informačního transferu nebo znakového procesu (sémiose) ve smyslu sémiotiky.“ Oddělíme-li od sebe proces porozumění textu a interpretaci, zůstává pro pojem interpretace z výše uvedené definice Danešovy jen „pochopení smyslu textu“. Interpretaci chápeme jako finální fázi recepce textu, při níž recipient vyvozuje z textu komunikátu jeho smysl. Zastavme se tedy u otázky, co je smysl (komunikátu). Bývá většinou řešena v literárněvědných pracích ve vztahu k projevům uměleckým nebo v ještě širším pojetí filozofickém, ale je třeba ji primárně vidět ve vztahu ke komunikátům vůbec. V pracích lingvistických se smysl často považuje za sémantickou kvalitu textu. K. Hausenblas smysl charakterizuje jako „globální sémantickou vlastnost textu“. Podle M. Čechové dobrat se smyslu textu znamená „odhalení obsahově sémantického náboje, potenciálu textu“. K. Horálek sice soudí, že jde o „problematiku sémantiky textu“, ale říká, že slova smysl se užívá „hlavně tehdy, když jde nikoli pouze o obsahovou náplň nějakého textu (projevu), ale také o jeho funkční určení.“ Zde se tedy setkáváme s pojetím, které smysl nepovažuje už za čistě sémantickou kategorii, nýbrž za kategorii sémanticko-pragmatickou. Něco podobného lze vyčíst i z výroku E. Coseria: „Smysl je to, co navíc přistupuje k významu nějakého textu na základě textové souvislosti, situace mluvčího, jednání jistých osob atd.“ Také vývoj názorů J. Mukařovského na otázku, co je smysl, jak ho sleduje Z. Hrbata, směřoval od pojetí sémantického (smysl ... je jen jistým druhem nebo spíše aspektem významu“) k pojetí funkcionálně axiologickému. V pozdějších úvahách přibližuje Mukařovský smysl k systému hodnot a říká: „Je to vlastně zaměření na vnější cíl.“ Domnívám se rovněž, že smysl promluvy by měl být chápán spíše jako pragmatická hodnota promluvy vytvořená funkcí promluvy a jejím pochopením (výkladem) ze strany vnímatele. Smysl textu promluvy je recipientovo pochopení (výklad) funkce promluvy a recipient ho konstruuje interpretací. Chápeme-li interpretaci jako interpretátorův výklad smyslu textu, tj. v podstatě jeho funkčnosti, můžeme přijmout např. Kautmanovu charakteristiku interpretace: „Interpretace je transcendencí do oblasti širší, než jakou pokrývá text sám.“ Proti tomu analýza se vztahuje výhradně k textu.

Soudím, že pojmová náplň slova smysl se mění podle toho, s čím smysl spojujeme. V oblasti jazyka se smysl od jazykových jednotek nižších k vyšším přesouvá od významu k funkci: u slova je to pochopení (pojetí) významu (smysl je součástí sémantiky u těch slov, jejichž význam lze chápat různě, viz např. různé chápání významu slova svoboda), u textu promluvy je to pochopení funkce. Vykládat smysl textu jako jeho význam je možné potud, pokud se respektuje různý význam slova význam. Při výkladu smyslu nejde o význam jako jazykový reflex obsahu (denotativní význam; nejde o významovou analýzu textu), nýbrž o tu sémantiku slova význam, kterou lze vyjádřit slovem hodnota (význam = hodnota), o vztah k hodnotě textu, o hodnocení, což je hlavně oceňování jeho funkčnosti. Rozdíl mezi významem a smyslem budeme demonstrovat ještě na tomto příkladu: filosof Jan Sokol ve své knize *Malá filosofie člověka* (Vyšehrad, Praha 1998) píše: „Je-li text opravdu jen konzervovanou řečí, stačí k porozumění jen obnovit souvislosti čili kontext, v němž vznikl. Ten totiž může význam textu výrazně ovlivnit. Tak heslo „Každému, co mu patří“ může

znamenat rozumnou právní zásadu, něco jiného ovšem znamenal(o) nad branou koncentračního tábora v Osvětimi.“ (s. 215) Uvedený výrok neznamenal něco jiného nad branou koncentračního tábora, neboť v uvedeném znění znamená pořád totéž, jeho význam se nemění, nemění-li se jeho znění. Nad branou koncentračního tábora však dostal jiný smysl, smysl ironický a výsměšný, zatímco v jiné souvislosti (kontextu) má smysl „rozumné právní zásady“.

Jestliže spojujeme smysl textu s funkcí textu, je třeba se poněkud pozdržet u otázky funkčnosti textu (promluvy). Chceme zde poukázat na úzký vztah funkčního rozboru k interpretaci textu. Funkční rozbor, analýza textu je něco jiného než interpretace textu, ale v podstatné oblasti se překrývají: funkční rozbor je základem interpretace textu (hlavně odborné interpretace). O přesahy ve vztahu interpretace a analýzy jde však z obou stran: rozbor textu je fenomén mnohem širší než jeho interpretace, a naopak interpretace přesahuje rozbor tím, že obsahuje také hodnocení.

Při funkčním rozboru, který je podkladem interpretace textu jazykového projevu (promluvy), jde především o funkce pragmatické. (Necháváme zde stranou funkci estetickou, která podle Mukařovského stojí v dialektickém protikladu ke všem funkcím ostatním.) Funkce se váže na nějaký prostředek a je to vztah směřující mimo tento prostředek. Funkcí jazyka je text (jazyk je prostředek), funkce textu (text je prostředek) je realizace nějakého cíle mimo text (může to být i jiný text: funkce dotazu je odpověď). Z tohoto hlediska je sporné rozlišování tzv. funkcí vnitřních a vnějších (i vnitřní funkce je vztah mířící mimo její prostředek). Spíše lze rozlišit funkce stavební (uvnitř systému nebo struktury) a funkce pragmatické. (Mimo ponecháváme, jak bylo řečeno, funkci estetickou, jejím prostředkem a současně i objektem je text.) Podkladem interpretace textů obecně jsou funkce pragmatické. Je tu ještě druhá, a to obecná vlastnost funkce: funkci dává (připisuje) nějaké věci člověk. Tím se tato věc stává prostředkem. Funkce je tedy druh cílevědomého vztahu (mezi subjektem a objektem prostřednictvím něčeho. Tyto podstatné rysy funkce shrnuje definice Danešova: „Termín funkce se užívá typicky v případech, kdy jev mající funkci *f* má povahu nějaké věci nebo procesu produkovaných nějakou lidskou bytostí za účelem realizovat jistý cíl (chápaný v tomto případě jako účel této lidské činnosti)“. Cíl promluvy určuje promluvě její autor, proto funkce byla charakterizována Mukařovským jako „způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“ „Funkce nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno se subjektem jako jejich živým zdrojem,“ říká Mukařovský.

Na utváření funkce projevu má tedy rozhodující podíl autor. Smysl není totožný s funkcí, na výkladu smyslu má naopak podstatný podíl recipient. Učiníme-li však východiskem pro interpretaci smyslu projevu jeho funkční určení, nelze jednostranně spojovat smysl výhradně s recipientem, jak se při interpretaci hlavně uměleckých projevů často děje pod vlivem recepční estetiky kostnické školy. Na tvorbě smyslu textu se podílejí obě strany komunikace. Výstižně to vyjádřil J. Kraus, když charakterizoval komunikační proces, jehož je text výsledkem, „jako spojení dvou aktivit (mluvčího a vnímatele — J. H.), které společně konstituují smysl sdělení.“ Podobně se v tomto smyslu vyjadřuje Filozofický slovník v hesle hermeneutika: „smysl textu je vždy společným dílem toho, kdo jej zanechal, a toho,

kdo s ním pracuje“. Jen s přihlédnutím k danostem textu, které ovlivňuje autor a které vyplývají rovněž z kolektivního vědomí funkčnosti řeči a vědomí o žánrových funkcích textů, lze aspoň částečně překonat interpretační subjektivismus. Odstranit ho však úplně nelze (a nebylo by to ani žádoucí), protože na interpretaci mají vliv dispozice, které má pro pochopení textu individualita recipienta, a protože součástí interpretace projevu je rovněž hodnocení projevu recipientem, od jehož individuálnosti se nelze nikdy úplně odloučit.

Znemožňuje tedy individuální hodnocení projevu recipientem možnost objektivizovat interpretaci? V závěrečné úvaze o podílu hodnocení v interpretaci vyjdeme z rozdílu mezi hodnotou a hodnocením. Hodnota něčeho souvisí mimo jiné především s tím, jak plní hodnocený objekt svou funkci. „Funkci chápeme jako aktivní vztah mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá. Hodnota je pak užitečnost předmětu k tomuto cíli.“ Zatímco hodnota je svým vztahem k funkci a samozřejmě také k hodnotovým normám společnosti objektivizována a může se tedy stát předmětem analýzy (Mukařovský říká: „klademe si úkol vědeckého rozboru hodnoty“; tamtéž s. 12), hodnocení je subjektivní přístup individuálního vnímatele k hodnocenému předmětu a je součástí interpretace.

Problematika objektivizování interpretace souvisí tudíž s otázkou možnosti objektivizovat hodnocení. Objektivizaci hodnotícího soudu hodnotitele vidí Mukařovský v odpovědnosti, kterou hodnotitel za své hodnocení pocítuje. Apel k odpovědnosti se mi nezdá příliš přesvědčivý návod k objektivizaci interpretace. Zdá se mi užitečnější (např. pro školní interpretace literatury) srovnání hodnocení více hodnotitelů téže věci. Shoda různých hodnocení je podle mne přesvědčivějším důkazem adekvátnosti hodnocení. Odpovědnost hodnotitelů je přirozeně nutno požadovat od profesionálních kritiků a recenzentů. Kritika, zejména ta, kterou nazývá V. Mathesius interpretační, má obsahovat výklad opřený o objektivní analýzu a uvážlivé hodnocení kritizovaného či recenzovaného textu. Kategorický požadavek odpovědnosti platí ovšem vůči tendenčnímu zneužívání interpretací jistých, zvl. věcných textů (vůči dezinterpretacím).

K objektivizování hodnocení můžeme směřovat i konfrontací individuálního hodnocení s hodnotovým systémem určité společnosti. Hodnocení, které by přesahovalo obecné mínění komunity, s ním se identifikujeme, by sotva přispívalo k objektivizaci interpretace. V duchu gadamerovské hermeneutické interpretace pak může přispívat k objektivizování odborné interpretace uměleckých, ale částečně i jiných textů také sloučení přítomného horizontu interpretace s historickým horizontem tradice (výklad podložený minulými zkušenostmi s texty). V kolektivním povědomí o hodnotách neexistují individuální hodnoty jednotlivých projevů, ale pravidla, podle nichž se posuzují celé skupiny projevů, tedy např. žánrová pravidla, dále pravidla etická (pravdivost obsahů věcných textů), dobové estetické normy. Zřetel k nim může přispět k částečnému překonávání subjektivismu hodnocení a spolu s ním interpretace. Soudím, že odborná interpretace textu komunikátů (nejen uměleckých) by se měla vyhnout dvěma krajnostem: na jedné straně snaze po pozitivistickém objektivismu, který potlačuje osobnost interpreta a nebere ohled na jeho individuální vztah k textu (čili vykládat si interpretaci jako analýzu), na druhé straně postmodernistickému

neomezenému subjektivismu projevujícím se v absolutním interpretačním relativismu (čili zcela potlačit význam objektivní analýzy).

Závěrečná poznámka: Naše úvahy mířily k textům obecně; literárněvědné a estetické práce nyní zastávají často ideu otevřenosti uměleckého textu jakékoli interpretaci, aspoň jakékoli interpretaci čtenářské. („Přísně logicky vzato, existuje tolik smyslů díla, kolik je jeho čtenářů“ — M. Kubínová. Autorka však na jedné absurdní interpretaci Máchova Máje ukazuje, že pokud jde o odborné interpretace, není každá interpretace přijatelná.) V různých poststrukturalistických výkladech se zachází ještě dál, když se tvrdí, že text je vytvářen a existuje vlastně až v interpretaci. To se zdá být absurdní: jako by tvůrcem textu nebyl autor, ale čtenář. Není to vsak tak absurdní zejména u textů aspirujících na umělecký účín, když vyjdeme např. z Mukařovského rozlišování artefaktu (díla-věci) a estetického objektu čili uměleckého díla. Tvůrcem artefaktu, reálně existujícího textu je samozřejmě jeho autor, ale artefakt není totéž co umělecký objekt čili umělecké dílo; to pro sebe tvoří nebo dotváří z artefaktu teprve vnímatel. Čtenářova konkretizace artefaktu jako estetického objektu bývá u různých čtenářů různá podle jejich různé životní a umělecké zkušenosti a jejího hodnocení. Tým artefakt je někým vnímán jako umělecké dílo, jiným ne. Že některé artefakty jsou obecně přijímány jako umělecká díla, je věcí společenské konvence a oficiální umělecké kanonizace těchto artefaktů ze strany „hodnotících autorit“ (uměnovědců, významných kritiků atd.). Avšak jakýkoli text jako takový je třeba považovat za sémiologický objekt („textofakt“), který je v průběhu recepce recipientem konkretizován. Konkretizace textu je individuální způsob vnímání (recepce) textu. Je ovšem zřejmé, že u nefikcionálních textů se patrně jednotlivé konkretizace do té míry nerozcházejí jako u textů fikcionálních, takže ani problematika objektivizace jejich interpretací není tak aktuální.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Analýza textu znamená k objektivnosti směřující (o objektivnost usilující) rozklad struktury textu, tj. segmentaci textu na jeho komponenty a popis vztahů mezi těmito komponenty po stránce obsahové, jazykové a funkční.
- Interpretaci s jejím českým ekvivalentem „výklad“ jednoznačně postihnout nelze. U interpretace se často nerozlišuje, zda jde o výklad strukturovanosti textu nebo o výklad smyslu textu, který nemůže být ovšem zcela zbaven rysů subjektivnosti, už proto, že interpretace je vždy více nebo méně spojena též s hodnocením.
- Smysl není totožný s funkcí, na výkladu smyslu má naopak podstatný podíl recipient.
- Problematika objektivizování interpretace souvisí tudíž s otázkou možnosti objektivizovat hodnocení.

OTÁZKY



1. Co je to recepce textu?
 2. Jak Hrbáček definuje analýzu textu?
 3. V čem se liší interpretace (výklad) od analýzy?
 4. Lze interpretaci snadno objektivizovat?
 5. Jestliže interpretace nemůže být zcela objektivní, znamená to, že je věcí vykladačovy svévole?
-

LITERATURA

Povinná literatura:

- CAMPAGNON, A. *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009.
- HAMAN, A. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H&H, 1999.
- PECHLIVANOS, M. et al. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann a synové, 2000.

Doporučená literatura:

- ČERVENKA, M. et al. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha, 2005.
- ČERVENKA, M. et al. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha, 2003.
- HODROVÁ, D. et al. (...) *na okraji chaosu (...)*. Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.
- CHVATÍK, K. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001.
- MÜLLER, R.; ŠIDÁK, P. et al. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012.
- NÜNNING, A. et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*. Praha: Akropolis, 2005.























SHRUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Jsme na konci přemýšlení o vybraných otázkách a problémech současné literární teorie. Je docela možné, že se Vám z množství různých přístupů, debat a paradoxů zamotá hlava.

Masa literárněvědných přístupů by nás vposledku zahltila a vystoupila před námi jako nepřehledná změť a nezvládnutelná totalita. Jak se tedy tváří v tvář této mase zachovat? Patrně nikoli tak, že budeme slepě trvat jen na jednom přístupu a uzavírat se před jinými.

Z druhé strany se ovšem ani pohodlný eklekticismus, jež přechází od metodě k metodě, od názoru k názoru, nejeví jako příliš šťastná možnost. Co tedy zbývá? Zbývá naše volba, naše odpovědnost, naše zápasy. Jak uvádí Zdeněk Vašíček: „Totalita tedy organisována je: naším vztahem k ní, osobnostně: Vždy volbou, a tedy přijetím jak podmínek, tak důsledků.“ A připojme ještě stanovisko Kožmínovo: „Snad by bylo možno říci, že v současné teorii a estetice je živé to, co umíme pochopit a uchopit tak, aby nám to umožňovalo náš vlastní osobitý přístup k textu.“

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Název: **Teorie literatury a interpretace**

Autor: **Mgr. Jan Heczko, Ph.D., Mgr. Martin Tichý, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 111

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.