

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA AUTORSTVÍ V MODERNÍCH ESTETICKÝCH  
KONCEPCÍCH

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph. D.

Autor práce: Daniela Matysová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2013

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Lišov 1. května 2013

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph. D. za inspiraci.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou autora a autorství v moderních estetických konceptech a to zejména s ohledem na otázku po relevanci autorského záměru vzhledem k hodnocení a interpretaci uměleckých děl, jak ji nastolila již Nová kritika (Wimsatt, Beardley), s jeho dalším vývojem (Blanchot, Barthes, Foucault) i oponenty (Hirsch, Walton, Compagnon) až k současnému pojetí. Zabývá se také hledisky intencionalistů i antiintencionalistů ohledně vztahu textu k řeči a důsledky pro intenci mluvčího při převodu do písemného záznamu (Ricoeur, Derrida). Pokouší se zmapovat nesnáze i teoretická východiska jednotlivých koncepcí, přičemž přihlíží také k pojmání autorství ve vlastní čtenářské zkušenosti i v pohledu široké veřejnosti.

## **Annotation**

This bachelor thesis focuses on problems of an author and an authorship in modern aesthetic concepts, especially on a question of relevance of the author's intention in relation to the interpretation and evaluation of works of art, as it has been established by New Criticism (Wimsatt, Beardsley), developed (Blanchot, Barthes, Foucault) or opposed (Hirsch, Walton, Compagnon) to the present conception. It also pursues the intencionalist's and antiintencionalist's position in relationship of the text and speaking, and the concequences of the intention of the speaker when translating from speech to the written record (Ricoeur, Derrida). The thesis tries to determine difficulties and theoretical solutions of individual concepts and in the process it also takes into consideration an understanding of the authorship in the common reader's experience and in the point of view of the general public.

## Obsah

Úvod.....	7
1. Veřejnost a autor.....	8
2. Proti intenci – základní teze antiintencionalistů.....	11
3. Na obranu autora.....	16
3.1 Kendall Walton.....	16
3.2 Eric Donald Hirsch.....	20
4. Písmo jako záznam mluveného slova.....	27
4.1 Intencionální koncept.....	27
4.2 Derrida a Ricoeur.....	30
Závěr.....	36
Bibliografie.....	49

## Úvod

Předmětem této bakalářské práce je postava autora, jedno ze značně kontroverzních a proto plodných témat estetiky, hojně diskutovaných ve dvacátém století. Člověk jako tvůrce, tvůrce ve vztahu ke svému dílu, jako jeho předchůdce, jako jeho živitel se svými subjektivními invencemi, jako neosobní hlas znaku, jako mrtvý i znovuvzkříšený autor, na jehož empirické bytí se musí nebo nesmí brát zřetel, či do jaké míry a za jakým účelem – to vše se moderní teoretikové ve větší míře, než jak tomu bylo ve stoletích předešlých, snažili reflektovat. A mým cílem je snaha o reflexi těchto původních filosofických reflexí.

Nejde však o pokus zmapovat následky historických tenzí, které jsou naznačeny pouze velmi stručně, ani sledovat vlastní chronologický vývoj polemizujících náhledů na pojem autorství od minulého století do současnosti. Nejen že zde několik významných jmen filosofů, kteří se o toto téma rovněž zajímali, vůbec nezazní, nýbrž je potřeba přiznat, že v této práci zmíněné a promyšlené teorie jsou mnohdy vyjmuty ze svého původního kontextu. Doufám však, že jsou tyto kusy vytržené původních kauzálních vztahů pospojované tak, aby vytvořily nový koherentní celek a aby z tohoto uspořádání bylo patrné, jakým způsobem dohromady sledují a postupně formují argumentaci a můj vlastní náhled.

Na závěr je třeba dodat, že ačkoli se přirozeně pojem autora nevztahuje pouze na diskurs myšlení o umění, zde se budu zabývat výhradně jím; a dále, jelikož je koncept uměleckých druhů velmi široký, dovolila jsem si, vzhledem k samotným původním pracem těch vážených teoretiků, kterými se zde zabývám, zaměřit se především problematiku autora demonstrovanou na poli literatury, tedy autora a textu.

## 1. Veřejnost a autor

V roce 2009 českou literární scénou proběhla kauza ohledně knihy Bílej kůň, žlutej drak, která poskytla přinejmenším dobrý vhled do současného pohledu na problematiku autorství. Autor novely, jež vyhrála cenu Knižního klubu, byl Jak Cempírek píšící pod pseudonymem Lan Pam Thi, mladé české vietnamky, a ačkoli takový pseudonym není nijak v rozporu s autorským zákonem či běžnou spisovatelskou praxí, byl nazýván termíny jako podvodník, lhář, „šlo mu jen o slávu“, a podobně. Ať už šlo autorovi o slávu či cokoli jiného, otázkou zůstává, co to má společného s hodnotou knihy. Zdá se, že v našem prostředí mnoho.

Porota Knižního klubu byla po odhalení pravé totožnosti autora obviňována, že kniha si prvenství v soutěži získala pouze proto, že ji napsala česko-vietnamská dívka, a také recenze (například v Lidových novinách) původně nešetřily nadšením, že se do literárního dění zapojil konečně někdo z českých minorit, oslavovalo se vyzdvižení vietnamské kultury i problematika česko-vietnamského soužití. Jakmile byl však Cempírek odhalen a padla teze o pohledu na takové soužití ze strany menšiny, začaly se ozývat hlasy, které „už od začátku tvrdily“, že v knize je spousta faktických chyb, neznalost vietnamského folklóru, dále také že kniha stylisticky ukazuje spíše na „neúspěšného spisovatele“ a je plná kliše, které se však shovívavě přehlížela kvůli autorčině věku.

Status knihy se proměnil. Za záštitou Lan Pam Thi byla knihou, ne dokonalou, ale jistě působivou, knihou autorky, která nám toho má mnoho co nabídnout a bude se nadějně dále rozvíjet, načež pod křídly Jana Cempírka z Českých Budějovic se stala nevyvedenou mystifikací, nepracovanou, hrubou a jasně nedozrálou kýčovitou výpovědí. Než se podezření o podvratném autorovi potvrdila, prozkoumávaly se školy, na kterých měla autorka údajně studovat, místa, jež kniha popisovala, a věrohodnost důkazů, které Cempírek poskytl, přičemž se k textu stavělo sice obezřetně, porotci však trvali na jeho kladných hodnotách. Jakmile se Cempírek k autorství přiznal, zvedla se vlna protestů nejen proti jeho činu, leč také proti recenzentům, Knižnímu klubu, redaktorům a dalším, jelikož se náhle nezdálo vhodné založit výhru textu na národnosti, ačkoli byla jeho kvalita průměrná, ne-li špatná; z autentického vietnamského románu se ve třech měsících vyklubala umělecká prohra, blamáž a nechutný podvrh. Místo aby



byli ohledně kvality textu osloveni teoretici a kritici, média se držela na bulvární linii doznání autora, jeho přátel a jeho odhalitelů.

Co se týče propojenosti kontextu autora s hodnocením uměleckých děl, zdá se, že široká veřejnost na rozdíl od literární teorie posledních desetiletí příliš otřesena, jak mimo jiné dokládá Cempírkův případ, nebyla, a mnoho na tom nezměnily ani manifesty umělců samých, nejvýrazněji počínaje u Mallarméa, v našem prostředí kupříkladu výmluvná Hrabalova věta „myslí mi to až se psacím strojem“.

Ještě stále se můžeme setkat s takovými případy, jako je xenofobie před etnickým původem některých autorů, slepá oddanost velkým jménům, ať se dílo jakkoli nevydaří, či nehledě na dílo vůbec, domněnky o tom, že mladí lidé jsou příliš nezkušení a příliš nevyzrálí, aby mohli psát knihy, změna pohledu na báseň při zjištění, že autorem je žena, kde se drsná přirovnání náhle hodnotí jako póza, jako nevykřičená hysterie rozbouřených hormonů ke sporáku uvázané manželky, stále je na pořadu dne odsuzovat knihy kvůli fašistické přízni jejich tvůrců, jako se to stalo například knihám Hamsuna, Céline, Artauda. Čím se změnila jejich kvalita, jejich umělecká působivost, po zhřešení těchto spisovatelů v druhé světové válce? Pravděpodobně ničím; ale nebylo třeba vytrestat pouze osoby z masa a kostí, nýbrž zahalit do stínu i jejich umění, jako by literatura při čtení za sebou navždy táhla onen nemorální aspekt, původ svého vzniku, spojujíc nás s těmi jmény, s těmi duchy, jež si zasloužili odsouzení.

Stále se ne výjimečně setkáváme s případy, kdy dílo slouží jako obžaloba autora, který: zkresluje pravdu, vymýšlí si o sobě falešné historky, kterými neprošel, útočí na věci, které nezná, či naopak oslavuje zvěrstva a perverzi, pokud píše o zoofilii, jež je mu pravděpodobně vlastní, a rozumná argumentace vyvrací akorát tak to, že by to chtěl vědomě, tudíž nezbyvá než si přiznat, že touha po bizarnostech tryská z jeho podvědomí, a tak dále.

Všimněme si však jedné věci; běžní lidé jsou vcelku dobře schopni konzumovat, někdy i esteticky velmi plodně, užívat si hudbu v rádiích, aniž by znali autora, číst úryvky povídek v novinách, bez složitého vyhledávání reálií ze spisovatelova života, procházet se po galeriích moderního umění, přemýšlet o významu instalací, o jejich hodnotě, interpretovat je, aniž by mnohdy věnovali štítkům se jmenovkami autorů větší pozornost – toho vše se u vnímavého recipienta obejde bez vedení nějaké pomocné ruky. A on tato díla skutečně interpretuje, jelikož věci nemají schopnost jemu určit a diktovat, jak je má číst, jak jim má rozumět; je to věcí jeho volby, a proto každý způsob,

i ten nejdoslovnější, vybraný mezi ostatními způsoby, bude interpretací<sup>1</sup>. Problém nastane ve chvíli, kdy se slovo jako „interpretace“ vysloví nahlas a vytvoří se z něj požadavek.

Pomineme-li případ, kdy náš dotazovaný „co si myslíš, že to dílo znamená“, má v paměti slova nějakého kritika, které si vezme za vzor, nebo se vskutku pokusí vyjádřit vlastní názor, je toto podle mě důvod, proč se spousta lidí začne otáčet za autorem, za jeho záměrem, za horečným přemýšlením, co ten či onen chtěl vlastně říci a zda jsem to já pochopil správně, za nějakou autoritou, záštitou, za odvoláváním se na entity, které zbavují toho, jemuž dílo bylo určeno, jakékoli zodpovědnosti za posouzení, za určování významů, za kreativitu, za vlastní omyly a chyby.

Není však jistě na místě si myslet, že motivem takového počínání je pouze pohodlnost. Dobývání autorových skrytých sil v díle může mít k pohodlí velmi daleko a často jde o namáhavou a zdlouhavou práci, avšak pokud je možná a úspěšná, což záleží na míře našich schopností, je tato námaha vykompenzována pravdou, jistotou a bezpečím. Alespoň to tak vypadá. Laické povědomí o těchto strategiích je položeno na velké teoretické základně intencionalismu (intence původně chápána jako záměr), tedy interpretací uměleckých děl založených na hledání vztahu díla k jeho původci. Ačkoli snad i na rovině průměrného člověka probíhají různé rozepře a názorové spory na toto téma bez podložení akademickými frázemi, my se podíváme blíže na proměny chápání intence v teoretických disciplínách, proměny, kterou předjímají samotní umělci – slovy Vladimira Nabokova v doslovu k *Lolite*: „Literární znalci se rádi obírají následujícími problémy: „Jaký je autorův záměr?“, anebo ještě hůře, „Co tím chce básník říci?“ Já patřím shodou okolností mezi autory, kteří si v začátcích práce na nějaké knize nekladou před sebe žádný cíl než se knihy zbavit[...]<sup>2</sup>“

---

<sup>1</sup> NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008, 1. vydání, str. 17.

<sup>2</sup> NABOKOV, Vladimir: *Lolita*. Brno: Odeon, 1991, str. 313.

## 2. Proti intenci – základní teze antiintencionalistů

Moderní nedůvěra nad autorem, později antiintencionalistické tendence, se, stejně jako rozmach literární vědy ve vztahu k interpretaci, váže ke dvacátému století; vyústila na pozadí předešlých myšlenkových proudů, především romantismu, jež se zaměřoval na génia, kterému je třeba rozumět v nejlepším případě lépe, než si rozuměl sám, opakovat a znovuprožívat jeho tvůrčí proces, abychom uchopili jedinečnost sdělení, kterým se nám dává, historismu, pozitivismu i tradiční filologie s její psychologickou interpretací a slovy Erika Donalda Hirsche – vzešla díky hnutí v poezii, kdy z požadavků básníků (př. T.S.Eliota), že báseň by měla být objektivní, odtržená od autorových pocitů, spoustu pozdějších teoretiků vyvodilo, že celá literatura být odtržená od autora nutně musí<sup>3</sup>. Má tím zřejmě na mysli východiska Nové kritiky, školy, jenž vedle strukturalistů a ruských formalistů nejvýrazněji ve své době rozpoutala diskuze ohledně relevance autorského záměru ve vztahu ke kritice, především svým stěžejním článkem *Intencionální klam* (1946) autorů Wimsatta a Beardsleyho.

Rozšifrovat báseň, odložit ji stranou, jít dále za ni, abychom odhalili skryté síly, jež ji formovaly, a pak se k ní oklikou vrátit s klíčem ke smyslu a porozumění, právě to se od dob romantismu k 40. letům, o kterých Wimsatt a Beardsley píší, a ne o toliko méně do dnes, bralo za bernou minci při zkoumání uměleckých děl. Právě ono neustále tázání „co nám tím chtěl autor sdělit“, tento intencionální klam, považují Wimsatt s Beardsleym nejen za nadbytečné a nežádoucí, leč ještě častěji škodlivé. Ačkoli v našem prostředí se s touto formulí z úst středoškolských učitelů setkáme častěji, než by bylo záhodno, je třeba říci, že článek *Intencionální klam* v mnohém uvolnil atmosféru na školách a osvobodil studenty od mnohého učení se z paměti historických a biografických dat; na hodinách bylo nyní možno o literatuře diskutovat pouze na základě vlastní četby. A byla to především sada těchto tvrzení, jež na sebe upoutala širší teoretickou pozornost:

Je nade vše pochybnost, že umělecká díla obvykle vznikají díky nějakému subjektu, rodí se v hlavě autora a to dokonce tak, že při tvůrčím aktu prochází mnohočetnými pocity, náladami, myšlenkovými pochody a motivacemi, proč psát, avšak „z tvrzení, že zamýšlející intelekt je příčinou básně, nutně nevyplývá, že by se měl úmysl či záměr

---

<sup>3</sup> HIRSCH, Eric D. *Validity in Interpretation*. New York and London: Yale University Press, 1967, str. 1.

stát měřítkem, podle něhož bude kritik posuzovat hodnotu básnickova výkonu<sup>4</sup>.“ Dále pokud autor svůj záměr naplnil, jestliže se mu podařilo vyjádřit přesně to, co nám chtěl sdělit, nalezneme takové poselství v básni samé; pokud neuspěl, v básni takový význam není a zůstává otázkou proč ignorovat to, co báseň prostě znamená, kvůli psychologickému zkoumání, co dílo podle jejího tvůrce znamenat mohlo, natož jak se k takovým údajům vůbec dostat; v případě, je-li autor po smrti, či v případě, že nechtěl říci nic, sám si svých záměrů nebyl vědom, či je časem pozměňoval, či prostě proto, že přemostit se do životního a zkušenostního horizontu jiné osoby bývá zřehla nemožné.

Autor může být rozčilen, že dílo má pro veřejnost jiný význam než pro něho samotného (a nevyhnutelně k tomu spěje), ale hodnotit dílo, zda je vydařené či nevydařené na podkladě toho, zda naplnilo či nenaplnilo autorův cíl, se zdá absolutně neopodstatněné proti hodnocení, jestli báseň sama funguje jako celek a zda má nějaký estetický účinek. K tomu se vztahuje formule, kterou citují i Wimsatt s Beardsley: „Abychom posoudili básníkův výkon, musíme vědět, co zamýšlel<sup>5</sup>.“ Všimněme si sousloví „básníkův výkon“ – pokud se budeme tázat po záměru, jaké odpovědi se nám nejčastěji naskytnou?

Autorovi se podařilo naplnit, autor říká, autor si uvědomil a autor vyzdvihl, autor obsáhl, autorova upřímnost, co autor chtěl a nechtěl a našel a autenticky nám poskytl..., jen malý výčet intencionalistického slovníku nám ukazuje jedině: neustále se bavíme o autorovi, posuzujeme *jeho* výkon, ptáme se po *jeho* schopnostech, zda je *básník* hodný či nehodný a zda schopný, aniž by jednou přišlo na program dne samotné dílo; jako by bylo dalším z řady prvků integrovaných v jediné osobnosti, o kterou nám jde. Ostatně pokud v díle funguje strategie, která nás vtahuje do procesu recepce s netušenou silou, a následkem jsou nečekaná poznání, je vskutku důležité, jestli vznikla promyšlenými tahy mistra nebo vykryštovala pouhou náhodou?

Wimsatt a Beardsley nikterak neodsuzují ty disciplíny, jako je literární biografie či snad psychologie, psychoanalýza autora; je celkem bez pochyb, že se rádi dozvídáme intimnosti ze života druhých, necháváme se inspirovat a motivovat pohnutkami velkých osobností, sledujeme osudy našich vzorů nebo dokonce rozkrýváme, jak se jejich umělecké výplody vztahovaly k jejich životu, k jakým okolnostem a milostným vzplanutím, snažíme se jim přiblížit nebo si ulevit, přičemž na takovém počínání není

---

<sup>4</sup> BEARDSLEY, WIMSATT. Intencionalní klam. *Revolver revue*, No. 55, 2004, str. 151.

<sup>5</sup> SHIPLEY, Joseph T.(ed.) *Dictionary of World Literature*, New York 1942, str. 326-329.

zhola nic špatného či neobvyklého. Problém nastává, pokud toto odvětví, jež má své místo, tedy říší autora, směřujeme s hodnocením a interpretací uměleckých děl jako takových. Stejně tak, upozorňují autoři Intencionálního klamu, se to má s četnými popisy situací kolem procesu tvorby: kde autor dílo napsal, podle jaké předlohy, komu, co u toho dělal a co dělal předtím a potom a další věci, které spadají spíše k radám mladším generacím, mentálním cvičením a k historii než k literární teorii.

Méně očividné se to zdá u lyrických básní a jiných žánrů, kde se vyslovuje ono „já“ se svými vášněmi a strastmi, kde se dílo píše na pozadí jakoby skutečných autobiografických prožitků. Nejen Wimsatt s Beardsleyem by na to odpověděli, že právě toto „já“ je výsledkem dramatického mluvčího, vypravěče, chcete-li, ne skutečné empirické osoby. I kdyby to nakrásně autor chtěl (a po tom se neptáme, vzpomeňme si), i kdyby se snažil popsat svůj a jen svůj vnitřní svět takový, jaký je, povaha řeči mu to stěží dovolí – vtělit niterní zkušenost do slov znamená nechat ji volně se vytrátit v moci jazyka, mezi přetlačováním významů, citátem od Blanchota řečeno: „[...]dílo se rovněž tvoří mimo něj a veškerá důslednost, již vložil do uvědomělosti svých promyšlených úkonů, své reflektované rétoriky, je záhy vstřebána ve hře živoucí nahodilosti, který není s to zvládnout a dokonce ani pozorovat<sup>6</sup>.“ Anebo slovy Rolanda Barthesa, kterému se budeme věnovat za okamžik: „Chce-li se vyjádřit [autor – pozn. D. M.], měl by alespoň vědět, že ona niterná „věc“, kterou má v úmyslu „přeložit“, je sama o sobě pouhým předem připraveným slovníkem, jehož slova se dají vyložit jen dalšími slovy a tak donekonečna<sup>7</sup>.“

Navzdory tomu se autoři, kteří používají ve svých prózách svá jména a skutečné události (a často ani to ne), potýkají často s neodbytnými žurnalisty, jež vznášejí věty jako tyto: „Já vím, vy jste svoje vyprávění označil jako „román“. Ale mě to slovo nikterak nespole, jste v něm totiž vy sám[...]“<sup>8</sup>, a stejně jako spisovatel Céline, jemuž tato slova byla adresována, se často proti takovým výrokům ohrazují, že každé psaní je stylizací; je autentickým samo v sobě a pro sebe, ale není autentičností autorovy duše.

Pro Blanchota, spisovatele a esejistu, který publikoval svou stať *Literatura a právo na smrt* v roce 1948, tedy dva roky po Intencionálním klamu, není vztah autora a jeho díla obyčejným kauzálním vztahem a není rozhodně uzavřená věc, pokud se domníváme, že autor byl příčinou díla a k jako takové se můžeme vracet do jejího lůna a dílo lépe

---

<sup>6</sup> BLANCHOT, Maurice. *Literatura a právo na smrt*. *Česká literatura*, No. 52, 2004, č. 2.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze*. No. 3, 2006, str. 77.

<sup>8</sup> CÉLINE, L. Ferdinand. *Skočná*. Brno: Atlantis, 1988, str. 269.

vysvětlit. Blanchot tento vztah nejenže odmítá, ale také převrací. „Spisovatel není idealistický snílek, nekontempluje sebe sama v intimitě své krásné duše, nenoří se do vnitřní jistoty svých vloh. [...] Spisovatel se rodí a uskutečňuje skrze své dílo; před vytvořením díla nejenže neví, kým je, ale není vůbec ničím.<sup>9</sup>“ Jinak řečeno, člověk může mít své plány toho, co by chtěl říct, ale ty nejsou ničím a nemůže tušit, čím budou, dokud je neuskuteční, dokud nezačne psát. K takovému psaní však potřebuje určité nadání, nicméně se potýká s kontradikcemi, jelikož se nedoví, že takové nadání má, dokud něco doopravdy nenapíše (Blanchot se zde inspiroval analogickým pojetím uskutečňování individua z Hegelovy Fenomenologie ducha). „Existuje pouze na základě díla, ale jak potom může existovat dílo?<sup>10</sup>“ Autorství se rodí a vytrácí se s psaním a tento proces se opakuje pokaždé od nuly.

Když se však vrátíme zpátky k vývoji v literární vědě, je na místě říci, že Nová kritika sice značně rozvířila vlny ohledně autorovy intence, jeho autoritou nakonec neotřásla tak, jak se očekávalo. Zřejmě za to mohl koncept nových kritiků zvaný „close reading“, jenž požadoval zkoumat, interpretovat a hodnotit dílo samé bez přihledu k okolnostem nejen jeho vzniku a autorovým, ale jakýmkoli. Následkem toho zůstali uzavření ve verbálních strukturách díla, kterou se snažili opisovat a vysvětlovat, jak prvky takové struktury na sebe působí – a v prostředí, kde se nabízela romantická cesta psychologismu nebo „objektivní“ opakování struktur díla, se druhá možnost velmi rychle vyprázdnila. Navíc Michel Foucault, další z nejvýraznějších osobností, jenž se tématu autora také věnoval, říká, že pojem díla „samotného“ je stejně komplikovaný jako pojem autora – aneb co je dílo? Kde začíná a končí? U románů, u deníků, korespondence, poznámek po čarou, seznamu na nákupním lístku?

Na fakt, že Nová kritika intencionalistické pojetí spíše upevnila, poukazuje i Roland Barthes, francouzský teoretik, jenž se ve svých východiscích postupně přesunul od strukturalismu k poststrukturalismu, a který vytvořil pro nás důležitý termín „smrt autora“ ve stejnojmenné stati z roku 1968. Ten, podobně jako Blanchot, prohlašuje, že psaní ničí jakýkoli hlas, ničí svůj původ, zná pouze svého mluvčího, toho, kdo vyslovuje „já“, ale nezná žádnou konkrétní osobu, která není otcem, jež by měl na dílo, svého potomka, jakýkoli nárok či určoval jeho platnost. Kromě těchto věcí, které jsme již probrali, si však Barthes uvědomuje nejen negativní stránku věci, tedy to, že

---

<sup>9</sup> BLANCHOT, Maurice. Literatura a právo na smrt. *Česká literatura*, No. 52, 2004, č. 2.

<sup>10</sup> BLANCHOT, Maurice. Literatura a právo na smrt. *Česká literatura*, No. 52, 2004, č. 2.

s moderním chápáním textu autor vstupuje do své vlastní smrti, ale i pozitivní – a to značně – aspekt, který z toho plyne právě pro čtenáře.

Čtenáře jako někoho, kdo byl doposud celými dějinami literární vědy opomíjen. Čtenáře, který dává uměleckému dílu ožít, který s ním rozehrává hru významů, ve kterém nehybný artefakt ožívá a probouzí své možnosti. Je to čtenář, posluchač, recipient, přijímatel, bez kterého by umění nebylo třeba, ten, který prožívá a interpretuje, a který se potlačením zájmu o autora dostává do popředí. Ovšem pokud autor coby záštita smyslu textu, protože někteří pozdější teoretikové intenci autora ztotožňují s intencí slov, tedy jejich verbálními významy, byl jen jeden, pak čtenářů je nepokrytě mnoho: s tímto pluralismem a relativismem, který ve 20. století není zdaleka vlastní pouze myšlení o literatuře, však přichází nové palčivé problémy o možnostech interpretace a o možnostech poznání vůbec a nyní se na ně zaměříme podrobněji.

### 3. Na obranu autora

#### 3.1 Kendall Walton

Jedním z teoretiků, kteří dokazují, že okolnosti jsou pro dílo důležité, dokonce podstatně, a zároveň je zastáncem relevance autora, je Kendall Walton, jenž v roce 1970 napsal svůj článek Kategorie umění. Než se budeme moci blíže podívat na tematiku autorství, jak ji Walton pojímá, je nezbytné vysvětlit si i ostatní aspekty jeho tvrzení. Na rozdíl od Nové kritiky přichází s přístupem, že není docela dobře možné hodnotit dílo pouze jako takové, jaké je, estetické vlastnosti jak je vnímáme samy o sobě, protože i toto estetické hodnocení závisí na okolnostech dílu vnějších. Jsou jimi kategorie, ve kterých dílo vnímáme, lidské konvenční konstrukty, jako jsou druhy umění, žánry, klasifikace. Díla mají proto rysy standardní, proměnlivé a nestandardní; standardní rysy děl jsou takové, jež je klasifikují pro danou kategorii, proměnlivé, jež jsou vlastní danému dílu a pro určení kategorie jsou lhostejné, a nestandardní, jež mají tendenci díla z dané kategorie diskvalifikovat nebo vylučovat.

Tyto tři rysy se samo sebou mění při přechodu mezi kategoriemi, například barvy a plochost jsou vlastnostmi standardními pro kategorii maleb, zobrazení lidské tváře proměnlivými, zatímco pro užší kategorii portrétů se proměnlivý rys stává standardním, a tak dále. Nestandardní rysy působí neočekávaně, někdy násilně hrubě a působí šok, esteticky velmi působivý, a jako takové po přijetí buď kategorii rozšiřují, nebo zakládají úplně novou. Tudiž ačkoliv estetické vlastnosti uměleckého díla závisí na mimoestetických (je pravděpodobné, že tragičnost a pochmurnost malby bude souviset s použitím tmavých ploch), nelze dílo hodnotit na tomto základě pouze samo o sobě, ale vždy s jeho kontextem; jako příklad uvádí Walton Picassovu Guernicu, která se nám zdá dynamická, divoká a expresivní, protože ji vnímáme v kategorii maleb (standardním rysem je její plochost, zatímco vyobrazené barvy, linie, tvary jsou proměnlivé), avšak pro fiktivní případ národu, jenž by vnímal Guernicu jako jeden typů plastických vícerozměrných guernik (standardní jsou zde linie, barvy, zatímco proměnlivá hloubka, ostrost, vydutost...), by její dokonalá plošnost mohla být považována za zvláštní případ, esteticky působící strnule, klidně, nudně.

Podle Waltona není možné, pokud bychom např. Schönbergovy skladby považovali nejprve za chaotické, nesrozumitelné, vulgární a po seznámení s dvanáctitónovým systémem za výtečné, že tyto dva kritické soudy jsou spolu slučitelné jen proto, že jsme



prvně uvažovali v kategorii tonality. Jeden z těchto dvou soudů musí být mylný. „Podobně někdo, kdo tvrdí, že dobré provedení věty *Adagio cantabile* z Beethovenovy *Patetické* je úderné, nebo že římská bysta vypadá jako jednobarevný, nehybný muž s odříznutou spodní částí těla a jako takového ho zobrazuje, se prostě mýlí, i když jeho soud je výsledkem jeho vnímání díla v jiných kategoriích, než v kterých je vnímáme my. [...] Zdá se tedy, že alespoň v některých případech je *správné* vnímat dílo v určitých kategoriích, a *nesprávné* vnímat je v určitých jiných<sup>11</sup>.“

Je tedy nutné pro takovou správnost stanovit podmínky, přičemž Walton definuje čtyři: (I) že dílo disponuje co nejvíce standardními rysy pro danou kategorii než pro jakoukoli jinou, (II) že dílo vychází v estetických soudech nejlépe, pokud se vnímá v této kategorii než v jiné, (III) autor dílo zamýšlel pro danou kategorii, (IV) v jaké kategorii bylo dílo přijímáno v době autorových současníků.

Na rozdíl od Waltona se domnívám, že pro tuto úvahu o kategoriích postačují první dvě podmínky, či spíše že druhé dvě jsou nadbytečné, a pokusím se to objasnit. Pokud má Guernica v případě podmínky (I) stejné požadavky standardních rysů být malbou i guernikou, pak při přihlédnutí k podmínce (II) se zdá, že vychází esteticky hodnotnější jako živá a dynamická malba, než jako strnulá a nudná guernika. Avšak díky poměrné relativitě zakotvuje Walton v bezpečném přístavu Picassa, jenž zamýšlel, aby byla Guernica vnímána jako malba a pod touto kategorií je v jeho soudobé společnosti obraz zaveden.

Walton se pravděpodobně obává jakési podlosti kreativity, jež by umožnila při vytříbené fantazii vytvářet takové kategorie pro méně populární díla, ve kterých by se díky novým pravidlům, řádům a normám tato díla jevila jako náhle rafinovaná, pozoruhodná, zdařilá, atd., jak říká sám Walton: „Je zcela možné, že kdyby se toto dílo vnímalo v rámci nějaké vykonstruované sady kategorií, kterou by někdo vymyslel, jevilo by se jako prvotřídní, jako mistrovské dílo. Nalézání takových kategorií *ad hoc* by především vyžadovalo talent a důvtip vzhledem k nutnosti vytvořit mistrovské dílo.<sup>12</sup>“

Tato poznámka je samozřejmě zneklidňující, ačkoli si myslím, že tímto problémem bychom měli být zneklidněni méně než tím, jaké řešení nabízí Walton a jeho důsledky

---

<sup>11</sup> WALTON, Kendall L. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 49-76, 2003, str. 65.

<sup>12</sup> WALTON, Kendall L. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 49-76, 2003, str. 68.

pro vnímání a hodnocení uměleckých děl; je koneckonců otázka, zda by se takto vykonstruované vhodnější kategorie dočkaly serózní vážnosti, i když jsou možné, a zdali by tyto kategorie byly vysoce hodnoceny, pokud zvážíme, že některé kategorie jsou možná brány podřadněji než jiné (tudíž být povýšen na výsostné dílo v kategorii brakových detektivek nemuselo přinést kýžený efekt) anebo zda není nezbytné sloučení úspěchů ve vícero kategoriích (pozoruhodné dílo, jež přišlo například s vyjádřením objektivní ich formy, můžeme ukazovat jako reprezentanta této neobvyklé tvořivosti, ale jen toto neznamená nutně vstup do bran nesmrtelnosti). Nicméně ať už by bylo třeba přidat další podmínky pro tyto případy nebo ne, takové zkoumání není mojí prioritou ani cílem, a nyní se obraťme k omezujícím vlivům podmínky (III) a (IV).

Za zásadní pro nesouhlas považuji tento výrok: „Tvrdím, že přece *nemůže* být správné vnímat dílo v kategoriích, jež jsou zcela vzdálené umělci a jeho společnosti, ani kdyby se podle nich jevilo jako mistrovské dílo.<sup>13</sup>“ Měli bychom na to vskutku přistoupit? Pokud nějaký dávný autor zamýšlel svoji knihu jako obyčejnou vtipnější kuchařku a z hlediska dnešních žánrů se v ní nalezne netušená stylistická a glosátorská originalita, měli bychom zabránit jejímu znovuzrození a vstoupení do kategorie soudobých žánrů a děl, kde by se mohla skvět, i když by se jevila zcela jinak, než jak autor i jeho první publikum kdy tušili? Není právě toto nalézání nových stránek, zapadání starých kvalit a vnímání současných, v literatuře cenností, které bychom se neměli vzdávat jen proto, že by tyto nově nalezené mohly být v rozporu s autorovým míněním, který by snad na působení svého díla měl vlastnit patent?

Za jako mnohem víc alarmující příklad však považuji případ, kdy (IV) autorovi vrstevníci dílo podcenili, nepochopili, zavrhli, protože doba ještě nepřipustila nástup inovativní kategorie, a zároveň není znám (III) autorův cíl (zda si byl či nebyl revolučnosti díla vědom a pro novou kategorii ho zamýšlel), jelikož Walton tvrdí, že alespoň jedna z podmínek (III), (IV) musí být relevantní. Znamenalo by to de facto, že dílo máme vnímat stále jako špatné, nevyhovující a hodnoty, kterých nabylo, jakmile se dostalo do nové epochy, ignorovat. To je ovšem v rozporu s podmínkou (II) a možná i podmínkou (I) – dílo má pro novou kategorii víc standardních rysů než pro svou prvotní, ve které zdařile nevyhovovalo.

I pokud rozšíříme Waltonovo poněkud omezující pojetí autorova záměru, který se může v průběhu tvorby měnit nebo nemusí být znám, Hirschovým termínem horizontu

---

<sup>13</sup> WALTON, Kendall L. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 49-76, 2003, str. 68.

(jímž se budu zabývat dále), totiž v jakých kategoriích při tvoření autorem dílo vůbec mohlo být vnímáno, ačkoli si toho nemusel být výslovně vědom, připadá mi tato podmínka nerelevantní, poněvadž buď dílo tuto svou kategorií samo implikuje a my ho v ní vnímáme, nebo kromě doby předběhlo i autora a v tom případě pořád nevidím důvod, proč se ochuzovat o vynikající zážitek z díla a hodnotit ho hůře jen kvůli lpění na historismu.

Některé historické okolnosti pro hodnocení relevantní zřejmě budou, například pokud obraz vznikl v období romantismu a není proto patřičné ho z dnešního pohledu nazývat kýčem, avšak právě z toho důvodu, že pro kategorii romantických děl splňuje tento obraz nejlépe podmínky (I) a (II), stejně jako v případě výše zmíněného fiktivního případu, a pokud je v rozporu s podmínkami (III) a (IV), nepovažuji jeho mistrovství jako Walton za mylné, ale za kvalitu, jenž dílům umožňuje se nečekaně aktualizovat.

### 3.2 Eric Donald Hirsch

Abychom nesmetli ihned otázku autora ze stolu tím, že bychom dali za pravdu antiintencionalistům tak snadno, je zde na místě zproblematizovat relevanci intence, jak ji pojal zřejmě její nejvýznamnější současný zastávce Eric Donald Hirsch ve své studii *Validity in Interpretation*, především kapitolou *Objektivní interpretace*.

Hirschova teorie staví na rozdílu mezi významem a smyslem (původně ve vlastní verzi představil G. Frege v díle *Sinn und Bedeutung*), totiž mezi trvalou podstatou a proměnlivým smyslem, přidanou hodnotou v závislosti na kontextu, mezi tím, čím text je, a možnostmi, jak ho číst, jaký si k takovému významu vytváříme vztah apod. Nasnadě je známý příklad *Večernice s Jitřenou*, kteréžto jako dva smysly téže věci závisí kontextu ranní nebo večerní oblohy, přesto odkazují pokaždé v jádru věci k jediné hvězdě, planetě Venuší. V souhlase s tímto rozdělením rozlišuje Hirsch hodnocení, tedy výkon kritika, který zkoumaný text uvádí do širších kontextuálních souvislostí, od aktu interpretace, tedy rozumění, jež takovému výkonu předchází – nelze text náležitě hodnotit, dokud nebyl pochopen. Nepopíratelnou výhodou existence stabilního významu textu, je fakt, že od této chvíle lze najít principy a postupy pro jeho nalezení, tudíž se dobrat spolehlivých norem pro objektivní interpretaci.

Hirsch se tím zásadně vymezuje proti subjektivismu a relativismu těch teoretiků, kteří tvrdí, že textový význam existuje prostě nyní a zde, pro nás, zatímco po čase se nám nebo dalším generacím se stejný text bude jevit pravděpodobně jinak, a zamítá, že by to mělo znamenat mnohočetnost možných významů; takovýto princip změny je nutno připisovat do měnících se subjektů čtenářů, měnících se dobových konvencí a kulturních zvyklostí, namísto do textu samého. Protože co se mění, je prostorovo-časový kontext, úhel pohledu vnímatelů, důraz na hodnoty, zkrátka text nabývá nových smyslů – zatímco odnětí stabilního významu by znamenalo ztrátu jistoty textu coby identického objektu, jak říká Hirsch, žádné diskuze by nebyly možné nad věcí, jež by pro nikoho nebyla stejná.

Hirsch své tvrzení demonstruje na případu použitým ve Wellekově a Warrenově studii (*Theory of interpretation*), na sousloví „*my vegetable love*“ z *Marvellovy* básně. Wellek tvrdí, že v *Marvellově* době znamenalo slovo *vegetable* pravděpodobně to, co v dnešní angličtině *vegetative*, avšak čtenářská obec dneška prostě nemůže překonat konotace slova *vegetable* ve významu, jakého nabýval postupem času do současnosti.

Hirsch namítá: „[...]pokud bychom nemohli oddělovat smysl „vegetative“ od představy „erotického zelí“, nemohli bychom mluvit o obtížnosti jejich oddělování. Nikdo nechce tvrdit, že potěšení z takového nového významu musíme ignorovat. Naopak, jakmile jsme sebekriticky porozuměli textu, je jen malý důvod vylučovat hodnotné nebo potěšující asociace, které vylepšují smysl. Nicméně, je podstatné vyloučit tyto asociace v procesu interpretace, což znamená v procesu rozumění, co text znamená.<sup>14</sup>“

Vzhledem k faktu, že je stěží popiratelné, že u tak zvláštního případu, jakým jsou umělecká díla, se konstruování estetického objektu na základě hmotného artefaktu odehrává v recipientově mysli, a vzhledem k Hirschovo odmítnutí hrozby subjektivismu (kolik čtenářů, tolik významů), se zdá nasnadě, že hlavní normou pro objektivní interpretaci bude rekonstrukce textového významu, přičemž tento esenciální význam je významem *autorovým*. Význam je pouze jeden, autorův, tudíž při vylučování nahodilých a subjektivních asociací se dají postupně vyřazovat i interpretace až na tu nejpravděpodobnější (proces verifikace). Hirschovými slovy o jeho metodě: „Interpretovým prvořadým úkolem je reprodukovat v sobě samém autorovu „logiku“, jeho postoje, jeho kulturní data, zkrátka jeho svět. I když proces verifikace je svrchovaně složitý a obtížný, vrcholný verifikační princip je velmi prostý – je to imaginativní rekonstrukce mluvícího subjektu. Mluvící subjekt však není identický se subjektivitou autora jakožto skutečné historické osoby, [...]je to, řekněme, ta „část“ autora, která specifikuje nebo determinuje slovní význam<sup>15</sup>.“

Ovšem význam textu se v žádném případě nesmí zaměnit či ztotožnit s autorovými psychickými akty při tvoření, stejně jako s těmi čtenářovými v procesu četby, a na tomto místě si Hirsch vypomáhá Husserlovými pojmy intencionálního aktu a objektu. Pro vysvětlení používá ilustraci, kterou si vypůjčím i já: mít v intenci krabici znamená uvědomovat si, že v mé mysli je stále stejným intencionálním, vnímaným objektem, navzdory mnohosti intencionálních aktů; chápu, že je má šest stran a že je trojrozměrná, i pokud ji vidím pouze zepředu, chápu, že je to ta samá krabice a ne pokaždé jiná, i když ji vnímám po časové prodlevě, nebo pokud si ji vybavuji pouze v paměti. Intencionálním objektem v textu je význam, je tudíž reprodukovatelný a autoidentický, proto reprodukovat v sobě „autorův svět“ je prostředkem, jak se dostat k významu, jenž do textu vložil.

---

<sup>14</sup> HIRSCH, Eric D. *Validity in Interpretation*. New York and London: Yale University Press, 1967, str. 215. (překlad D. M.)

<sup>15</sup> HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 163.

Není to přirozeně tak snadné, jak by se na první pohled po takové analýze mohlo zdát; bylo by nemožné dopátrat se, co znamenají nevyřčené významy, implikace v textu, které se tradičně ověřují svou koherencí k celkovému významu textu, pokud bychom tento celkový význam coby autorův měli omezit na ty implikace, jichž si byl vědom, nebo je zamýšlel. Je typické, že při vyslovení věty si nejsme (nebo nemůžeme) být vědomi všeho, co implikujeme, ale vždy existuje horizont určitých „očekávání a pravděpodobností<sup>16</sup>“: lingvistických, žánrových (je třeba klasifikovat, shodně s Waltonem výše), jaké významy dovozovala doba i zvyklosti, atd. – takových může být ostatně mnoho (Hirsch navíc nikdy nevykloučoval dvojznačnosti) a interpret je musí co nejvíce specifikovat, ale horizont jako takový má vždy své hranice. Při interpretaci je tedy nutné vyloučit vlastní asociace významu slov a probádat ty, které jsou možné v horizontu autora, a které se jeví nejpravděpodobnějšími vzhledem k celkovému významu díla. „Pravděpodobnost interpretova odhadu může být posouzena jen dvěma kritérii – přesností, s níž vytušil horizont celku, a typičností významu uvnitř celku<sup>17</sup>.“

Při procesu verifikace, tedy určování co nejpravděpodobnější a nejsprávnější interpretace, je třeba se řídit několika kritérii; první tři jsou vcelku samozřejmé, kritérium legitimity – čtení musí být přípustné v normách jazyka (*langue*) doby, kritérium korespondence – čtení musí vysvětlovat co nejvíce lingvistických součástí v textu, kritérium žánrové příslušnosti – rámec žánru stanovuje možnosti, jak text číst, a čtvrté kritérium, jež by mělo sehrát roli určující, jelikož první tři kritéria pořád poskytují příliš širokou škálu možností interpretace, je kritériem koherence neboli přijatelnosti.

Zde Hirsch kritizuje (opět na případu Welleka s Warrenem) zastánce inkluzivistických interpretací, jež se považují za tím lepší, čím víc rozličných čtení, co nejvíce odlišných významů, které text nabízí, pospojují dohromady. Záležitost koherence je totiž záležitostí kruhovou; správné vyložení celku závisí na způsobu, jakým byly vyloženy fragmenty textu, přičemž tyto fragmenty jsou znovu chápány pouze na podkladu celku. Dvě rozdílné teorie spojily zřejmě fragmenty díla různým způsobem, na podkladu jinak zbarveného vůdčího motivu, každá ve svém kontextu, nelze je proto sloučit dohromady, nebo je smířit, pokud jsou absolutně protikladné.

Existence neslučitelných interpretací by mohla poukazovat na možnost plurality významů, a jelikož toto stanovisko Hirsch zamítá, následkem se stává tvrzení, že ačkoli

---

<sup>16</sup> HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 153.

<sup>17</sup> HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 154.

dvě různé (či více) interpretace mohou být stejnou měrou koherentní, je nutné, aby jedna byla mylnou. Koherence je totiž proměnlivou kvalitou, závislou na kontextu a kontextem je celkový textový význam, a jak je zřejmé, toto je Hirschovou cestou ven z takového kruhu – trhá ho tím, že ze všech jakkoli koherentních interpretací bude správná jediná; ta, která souhlasí s horizontem autora.

Nakonec se tedy všechna čtyři kritéria vztahují k psychologickému výkladu, například u legitimace nestačí pouze uchopit možnosti významu v dobovém *langue*, ale i v pravděpodobném jazyku autora, a to i v případě, že je text anonymním – zde máme k dispozici chudší data, v nejlepším případě dataci textu, v horším pouze text samotný, avšak ten podle Hirsche o svém mluvícím subjektu vypovídá také dost. Zkrátka jakmile je to možné, je třeba jít dál *za* text, určovat ze všech příslušných vodítek, které jsme schopni najít (ačkoli nikdy se nám nepodaří zcela přemostit do subjektu druhé osoby), ten nejpravděpodobnější výklad autorova významu.

Tato psychologická rekonstrukce autorových podmínek, jeho světonázoru, subjektivních propozic, jak už Hirsch zdůraznil, není samozřejmě objektem našeho zájmu, je pouze pomůckou, jak v sobě projít autorovým intencionálním aktem mluvícího subjektu (tedy té části píšící osoby, jenž se rozehrává při konkrétním tvůrčím procesu, která se odlišuje od celkové historické osobnosti se soukromými zkušenostmi), abychom se dostali ke skutečnému cíli, intencionálnímu objektu, tedy obsahu, tedy textovému významu, jedinému měřítku pro vskutku objektivní interpretaci.

Po nárysu Hirschových názorů na relevanci a nutnost intence, bych ráda připojila několik připomínek. Celá tato teorie, alespoň jak se mi zdá, vychází z předpokladu o rozlišení významu a smyslu textu. Na žádném místě v Hirschově studii jsem však nenašla žádné uspokojivé vysvětlení, proč by tomu tak v případě textu skutečně mělo být. Cituji zde z knihy *Démon teorie* od Compagnona: „[...]princip filologický, který tím, že za každou cenu prosazuje původní kontext, opět popírá, že text znamená to, co v něm čteme, to jest, že má takový význam, jaký v průběhu historie nabýval. Ve jménu historie filologie paradoxně popírá dějiny i očividnou skutečnost, že text může znamenat to, co v dějinách znamenal.<sup>18</sup>“ Compagnon tuto poznámku připojuje k Schleiermacherově ukotvení významu v kontextu prvního publika, avšak zdálo se mi příhodné použít ji i zde (koneckonců Hirsch ke starému hermeneutickému pojetí nemá daleko, sám přiznává svou inspiraci u Diltheye).

---

<sup>18</sup> COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*. Literatura a běžné myšlení. Brno: Host 2009, str. 62.

Zdá se mi, že pokud je smysl textu definovaný jako nově nabytý „význam“ v novém kontextu, pak textový význam (= autorův), jak ho vnímá Hirsch, je pouze prvotním smyslem v kontextu původním – a Hirsch to přece ani konceptem autorova horizontu doby kontextu textu nepopírá. Avšak proč by smysl textu, jak byl možný v autorově době, měl být nadřazený smyslům tak, jak postupem doby nabývaly, a zvláštní mytologickou mocí se měl transformovat do významu? Je sice odvážné tvrdit v současnosti, v době postmoderní, že věci mají trvalou podstatu, avšak pomínou-li to, stále si myslím, že tvrzení, kde první rozumění textu, jež mělo pouhou prestiž doprovázet zdroj, je významem, na který bychom se měli obracet, a všechna ostatní pouhými smysly, je výsledkem tužby po stabilitě a jistotě, která své opodstatnění deklaruje pouze ve stále ještě přijímané autoritě tvůrce, novodobě zakořeněné prestiží individua<sup>19</sup>.

Předpokládám, že nic takového jako akontextuální význam neexistuje, proto prosazovat vztah textu k širšímu kontextu říše autora, jeho současníků a dobových možností jako cosi zákonného a nadřazeného ostatním vnímáním čtenářů, jejich současníků a dobových možností, připomíná výsledek neprokázané libovůle, podobně jako kdybychom tvrdili, že je třeba interpretovat význam textu, jak by chápán vyšší vrstvou v 18. století, jelikož v té době byli lidé nejosvícenější. Pokud přijmeme předpoklad, že jeden kontext není nadřazenější ostatním a neurčuje jakousi definitivní podobu významu textu jednou provždy, pravděpodobně můžeme dojít k závěru, že text může nabývat vícera rovnocenných významů a že se proměňují.

Nemyslím si, že Hirschova demonstrace Wellekova „omylu“ na Marvellově slově *vegetable* by tomu měla odporovat. Hirsch tvrdí, že obtížnost oddělování moderních (i když potěšujících) konotací od původního (a jediného správného) významu básně dokládá, že existuje význam, který musíme prvně pochopit a interpretovat, a až na jeho podkladě hodnotit nabalenou vrstvu smyslu, který změnou podmínek přibyl. Pokud však toto oddělení nechápeme a coby význam básně bereme novodobý smysl, jednoduše ji dezinterpretujeme, dáváme jí, co jí nepatří. Dle mého skromného názoru fakt obtížnosti oddělování dokazuje pouze to, že si uvědomujeme, že v Marvellově době byl nejpravděpodobnější jeden význam, dneska druhý. Vpravdě chudá by byla hodnota básně, kdyby nedokázaly nabývat nových podivuhodných tvarů, aniž by to bylo bráno jako určitá neschopnost a dezorientace čtenářské obce.

---

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*, č. 3, 2006, str. 75.



Na tomto místě použiji citát opět z Compagnona, který popisuje stanovisko Rolanda Barthesa, původce termínu smrti autora: „Barthes nicméně nepopírá, že text má původní smysl, jen není jeho prvořadým zájmem<sup>20</sup>.“ Ano, nepopírejme, že text byl na počátku svého vzniku vnímán poprvé a že tehdy měl smysl, ani že není zajímavé proměnlivé významy komparovat, kupříkladu mapovat dějiny recepce, jen není odůvodněné považovat ho za nesmrtelný a vůdčí princip při vnímání děl a svazovat tím jak svobodu textu, tak čtenářovu.

S odmítnutím doktríny významu-smyslu padá další omezení, totiž přesvědčení o správnosti jedné interpretace, té, jež nejpravděpodobněji odhaluje jediný význam; vícero významů umožňuje vícero koherentních interpretací.

Samozřejmě s tím na scénu přichází staré problémy – které významy se dílům dají ještě připisovat, které interpretace jsou skutečně koherentní a které už ne, kdy se bavíme o stejné básni a kdy dochází k dezinterpretaci, jak stanovit vůbec nějaká pravidla či dělící čáry, a tak dále, zatímco Hirschův omezující dogmatismus lépe naplňuje touhy po bezpečí jistoty, ověřitelnosti, v možnosti vždy znovu vydobýt čekající autoritou tvůrce zaštiťující význam.

Jak napsal Barthes, smrt autora přinesla zrození čtenáře<sup>21</sup>, což je pro skupinu teoretiků jako je Hirsch ekvivalentem chaosu subjektivismu, podkopání systému objektivních norem a metod, a s moderní érou autority čtenáře, jenž by měl být tím, kdo konstituuje význam textu, příchod relativismu. Proti tomu ve své knize *Is there text in this class* oponuje Stanley Fish – významy jsou vždy vázány na kontext a v určitých situacích se nabízí pouze určité spektrum kontextů, nekonečnost možností tedy není, navíc jsou čtenáři součástí interpretačních komunit, a mnohem víc na obhajobu čtenáře, avšak to není tématem mé práce, takže to prozatím nechám být.

Připojuji další připomínku a v této věci si vypůjčím výklad K.M.Newtona: „...má-li Gadamer pravdu, pak ačkoli se stoupenci tradiční hermeneutiky domnívají, že rekonstruují autorův původní záměr sám o sobě, nemohou ve skutečnosti zamezit tomu, aby jejich vlastní historická perspektiva ovlivnila způsob, jakým interpretují díla napsaná v minulosti. Rozdíl pak tkví pouze v tom, jak badatel vnímá svou interpretační situaci, to však z Gadamerovského hlediska nemusí mít žádný praktický dopad.<sup>22</sup>“ Z takového hlediska, když se vrátíme k výše několikrát zmiňovanému Wellekovi i

---

<sup>20</sup> COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*. Literatura a běžné myšlení. Brno: Host 2009, str. 92.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*, č. 3, 2006, str. 77.

<sup>22</sup> NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008, 1. vydání, str. 78.

Hirschovu případu Marvellova verše, kde Wellek tvrdí, že není tak docela možné vyhnout se moderním konotacím slova vegetable, z postheideggerovské pozice není pravděpodobný, ba možný, Hirschův dvoufázový proces – očištěné sestoupení k podstatě (interpretace), a poté teprve srovnávání s kontextem a dalšími souvislostmi (hodnocení, kritika), chápat text objektivně, nevinně, bezpředsudečně, bez předpojetí a předpokladů vlastních dobových paradigmat.

Nicméně ať už jsou tyto námitky oprávněné či nikoli, stojí za zamyšlení, jaké má přijetí Hirschovy doktríny dopad; autorův horizont je sice široký a stále by bylo možné postupně zpřesňovat a opravovat interpretace na ty nejpravděpodobnější, v případě nalezení nových důkazů nebo dat dokonce i úplné převrácení těch dosavadních, avšak nepřipadá mi ani náhodou široký dostatečně, a zdali ono kýžené bezpečí v zaštitění autorem a prokazatelná pravda by ve výkladu i vnímání umění neznamenala konec všeho, čím nás umění neustále překvapuje a zajímá.

## 4. Písmo jako záznam mluveného slova

### 4.1 Intencionální koncept

Nicméně je na tomto místě třeba přiznat, že bylo doposud Hirschovi poněkud unáhleně křivděno, přinejmenším termíny jako byla „libovůle“ a další. Co dalšího ve skutečnosti stojí za důrazem na autora?

Hirsch si především nemyslí, že by snad přirozenost textu samého vnucovala svým čtenářům jakoukoli interpretační strategii, neexistuje žádná nezbytnost intencionalistické interpretace ani jiné – vše je na volbě interpreta, a volba normy interpretace je tedy volbou spíše etickou než ontologickou<sup>23</sup>. Což souvisí s jeho záporným postojem k zastáncům sémantické autonomie textu – ne že by ji popíral samotnou, avšak nevěří, že bychom se měli odklonit od autorského významu k textu, jelikož není možné, že „text automaticky má význam prostě proto, že reprezentuje nezměnitelný sled slov<sup>24</sup>.“ Právě takový sled slov nám přináší nezbytnost subjektu. Ačkoli se sled slov musí řídit obecnými jazykovými normami, aby bylo jeho sdělení vůbec komunikovatelné, jazykové normy samy o sobě nestačí, jelikož jsou příliš benevolentní a široké, aby mohly specifikovat konkrétní význam. Zafixovaný sled slov tak představuje pouze množinu potenciálních významů a jako takový je bezobsažný, absolutně prázdný.

„Pokud text znamená to, co sám vypovídá, pak neznamená konkrétně nic. Jeho výpověď nemá determinovanou existenci, musí být výpovědí buď autora, nebo čtenáře<sup>25</sup>.“ Proto Hirschovo upozornění, že pojmu autorství se jen stěží kdy zřikáme, jednou je konstitutivní složkou významu autor, jednou je autorem významu kritik, jindy čtenář, což je ovšem pro Hirsche jádrem svévole moderních skeptiků (k determinovanosti významu). Abychom viděli, jak se pojí s předchozí částí, dovoluji si ještě odcitovat následující výrok Newtona: „Protože se Hirsch domnívá, že jazyk je sémanticky autonomní, nemůže logicky tvrdit, že se čtenář, který dává básni „Ode to Evening“ přednost interpretaci slova „gales“ jako vichru, mýlí; proto musí historickou

---

<sup>23</sup> HIRSCH, Eric D. *Aims of interpretation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976, str. 7.

<sup>24</sup> HIRSCH, Eric D. Objektívni interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 155.

<sup>25</sup> HIRSCH, Eric D. *Validity in Interpretation*. New York and London: Yale University Press, 1967, str. 13. (překlad D. M.)

interpretaci tohoto slova klasifikovat jako význam a nehistorickou interpretaci jako smysl<sup>26</sup>.“

To jsme ovšem stále nezodpověděli na základní otázku, proč, jestliže text jen neurčitě reprezentuje a recipient aktualizuje (přisouzením kontextu), máme dát přednost interpretaci autora před čtenářem? Z etické úcty, poněvadž bez něj by našeho textu vůbec nebylo? Protože drží post nejschopnějšího interpreta, ačkoli ho můžeme pokládat jen za prvního ze čtenářů? Nikoli, jádro Hirschova přesvědčení tkví dle mého názoru v tomto: „V souladu s uznávanou lingvistickou teorií je daleko přesnější říci, že psaný projev není pouze místo slovních možností, ale že je to záznam (umožněný vynálezem písma) slovní aktuality<sup>27</sup>.“

Z toho plyne, že sled slov má nějaký smysl pouze tehdy, pokud se kromě vztahování k lingvistickým normám vztahuje i k nějakému subjektu, jenž ho specifikuje, a takový subjekt je subjektem mluvčího. Pouze díky představě, že měl výrokem někdo něco na mysli, můžeme vydobýt z řeči význam. Přirozeně mě napadá, jak je možné, že rozumíme slovům, jež byla stvořena počítačovým programem či napsána mořem do písku na pláži? Ačkoli chybí subjekt mluvčího a kontext jeho možného horizontu významů, nejsme my oním subjektem, který písmo řeč usazuje do vlastních kontextů, a akt rozumění se stává možným? A je to špatně?

Někteří teoretikové zašli v tomto mnohem dál než samotný Hirsch odmítnutím představy sémantické autonomie vůbec. Jak se dočteme v knize *Against theory*, Michaels a Knapp se domnívají, že jakmile zjistíme, že slova na pláži nejsou utvořena nějakým autorem leč mořem, přestanou tyto značky být vůbec slovy, jen se jim náhodou podobají, a nejsou dokonce ani jazykem s neintencionálním významem, „[...]jakmile ztratí intenci, ztratí též význam<sup>28</sup>.“

Názor jistě zajímavý, a co případ uznávaných dadaistických děl z poskládaných útržků slov ve stylu koláže? I když přihlédneme k tomu, že autorův záměr je právě jeho nezáměrnost, k čemu nám to napomáhá? Neočekává od nás taková báseň, že se budeme podílet na udílení významů na zodpovědnost vlastní kreativity? Nebo je třeba psychoanalýzou zjistit nějaký řád v myšlenkách toho, kdo koláž skládal a proč ji tak skládal, nebo snad vyloučit tyto pokusy ze sféry významů jednou provždy?

---

<sup>26</sup> NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008, 1. vydání, str. 71.

<sup>27</sup> HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 158

<sup>28</sup> MITCHELL, W.J.T. (ed.) *Against theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, str. 728 (překlad D. M.).

A nyní se podívejme, do jakých dalších nesnází Hirschova teorie ústí – u revidovaných částí textu máme interpretovat text jako celek jediné nové intence, nebo ho rozdělit na části intencí, stejně tak u pospojovaných textů různého původu (Bible)? A u textů, jež Hirsch nazval „zfušovanými“, máme se zaměřit na to, co autor zamýšlel vyjádřit nebo co vyjádřil skutečně, avšak nevydařeně? Z tohoto případu Hirsch vybrusil následovně: text je buď parole mluvčího, nebo není žádnou parole. Buď má text význam autorův, nebo jako u silně zfušovaných textů nemá význam žádný (nemůže být tím, jak nevydařenému textu rozumí veřejnost, poněvadž cosi jako parole společnosti neexistuje). A pokud se domníváme, že autorův význam konstruujeme na místě, kde žádný takový není, což se podle Hirsche může stát, aniž bychom se to kdy dozvěděli, zajímalo by mě, co to pro praxi v interpretaci znamená – a jestliže nic, možná bychom po vzoru pragmatismu mohli takovéto abstraktní debaty celé zavrhnout. Poslední tečkou na závěr: „Musí existovat dělicí čára mezi Poeovým úspěšným ignorováním normálního jazykového úzu a nesdělitelnými sledy slov špatného začátečnického pokusu<sup>29</sup>.“

Na základě takových příkladů se mi zdá, že by bylo lepší, abychom místo původních slov alespoň v některých textech přepsali slova vlastní; vskutku, copak Marvellovo slovo „vegetable“ většinu čtenářů jen nemate? Copak se v některých případech většina čtenářů nenechá svést k interpretaci smyslu namísto toho, aby se jim dostalo výsad skutečného významu? Či dokonce, že aniž bychom to tušili, neinterpretujeme význam žádný? Nebo zde hraje roli již zmíněné etické hledisko? Nesluší se přeci přepisovat díla bez svolení jejich autorů. A samozřejmě, že je literatura nezastupitelná, ale jako pouhý záznam mluveného aktu, nebylo by lepší se textům vyhýbat a poslouchat vyprávění mluvčího na vlastní uši? Proces porozumění by byl tak jako tak úkolem pro naši dešifraci, byli bychom zmatení, dojatí, překypující emocemi, avšak všechno bychom si mohli namíste vyříkat, jestli skutečně chápeme vše tak, jak má být. Zacházím samozřejmě do absurdit, ale je to díky tomu, a doufám, že se nepletu, že k nim dle mého Hirschovy myšlenky tak trochu vybízí.

---

<sup>29</sup> HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII (2003), s. 150-165, str. 159.

## 4.2 Derrida a Ricoeur

Nyní bych ráda přešla, ačkoli může být ošemetné postavit tyto dva filosofy do takové blízkosti, k některým argumentům Paula Ricoeura a Jacquesa Derridy, které budou sloužit coby opozice proti právě zmíněné domněnce o písmu jakožto záznamu slovní aktuality. Není to však zdaleka pouze Hirschův postoj, nýbrž jak komentuje Derrida, chápání písma jako materiální fixace mluvy je vlastní dosavadním dějinám filosofie vůbec.

Pokud se ohlédneme nejprve k prvnímu ze jmenovaných myslitelů, uvidíme, že podle Ricoeura se dialektika mluvení a písma zakládá na původnější dialektice v řeči samé – promluva se nám dává jako událost, jenž se však přesahuje, jelikož vstupuje do procesu porozumění: není jí rozuměno jako čemusi pomíjivému (což je pro událost charakteristické) ale jako trvalejšímu významu, „úplně první odstup vzniká mezi říkáním a řečeným<sup>30</sup>.“

Co však v takovém odstupu může způsobit potíže, se v běžném dialogu obvykle vyřeší ostenzivní funkcí mluvy, tudíž schopností poukazovat na věci, o nichž je řeč, umístit význam do stejné časo-prostorové linie a zakotvit ve společném kontextu všech zúčastněných, jež si stojí tváří v tvář. Zásadní je fakt, že v oblasti písemného záznamu jakákoli taková společná situace účastníků jako podmínka dialogu mizí: „Z toho plyne, že vztah mezi psaním a čtením už není zvláštním případem vztahu mezi mluvením a posloucháním<sup>31</sup>.“

Akt čtení činí vůbec možným právě to, že text se dokáže odpoutat od svého původního kontextu a zapojovat se do kontextu jiných, jelikož jeho čtenářem může být potenciálně kdokoli gramotný libovolně napříč prostorem i časem. Text tedy musí překračovat jak sociální podmínky svého vzniku, tak psychologické – verbální význam se vymyká zamýšlenému, intencionálnímu a osobnímu významu svého autora. Pro Ricoeura však platí autonomie zápisu jak vůči autorovi, tak vůči čtenáři – na rozdíl od Hirsche předpokládá, že čtenář nemůže textu vnucovat své porozumění; neobává se subjektivismu, jelikož čtenářova subjektivita se před textem vytrácí. Text formuje vlastní rozvrh světa, vlastní tváří v tvář, a stejně jako sami sebe poznáváme oklikou po

---

<sup>30</sup> RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky (eseje o hermeneutice)*, vydání 1., Praha: Filozofický ústav AV ČR v nakladatelství FILOSOFIA, 2004, str. 30.

<sup>31</sup> RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky (eseje o hermeneutice)*, vydání 1., Praha: Filozofický ústav AV ČR v nakladatelství FILOSOFIA, 2004, str. 36.

znacích lidství, tak text variuje naše ego, teprve ho utváří a obohacuje. Obdobně se k tomu má i Roland Barthes: „[...]čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze někým, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaní vytvořeno.<sup>32</sup>“

Obraťme se nyní k Derridovi, který, jak jsem uvedla již na začátku, zastává názor, že skrz celé dějiny písma v jeho běžném pojetí vládne jeho interpretace zejména taková, jež představuje komunikaci jako předávání významové intence, tedy obsahů vědomí mezi účastníky, přítomné aktuality, přičemž jako taková má své faktické hranice – hranice prostoru a času, hranice dosahu komunikace. Písmo jako nástroj komunikace takovéto hranice značně překračuje, uchovává promluvu a její myšlenky před zmizením a předává je nepřítomným posluchačům. Derridovými slovy: „[...]písmo je tedy modalita řeči a v bytostně jazykové komunikaci znamená její kontinuální rozvíjení.<sup>33</sup>“

Takovéto pojetí však předpokládá jednolitého prostor komunikace, kde smysl, obsah a reprezentované ideje sdělení jsou prostředkovány různými prostředky, avšak v pospolitém prostředí, kde nezeje žádná trhlinka, nedojde tedy k jejich narušení. Podmínky promluvy postulující se ve slovní aktualitě se čím dále se zdokonalujícími nástroji prodlužují a napínají časoprostorem, ale tato cesta se dá zpětně vystopovat, což ovšem podle Derridy znamená, že taková nepřítomnost posluchače, jemuž se cosi dává písmem na vědomí, tato nepřítomnost adresáta vzhledem k zapsané značce, je ve skutečnosti neustále oslabovanou, oddálenou přítomností. Přítomnost se modifikuje v reprezentaci.

Derrida namítá, že písmo, aby bylo vůbec písmem, aby bylo čitelné, musí být kódem, jenž je opakovatelný, rozluštitelný, rozpoznatelný, dá se vždy identifikovat, i při nepřítomnosti referentu, což se dnes obecně připouští, leč také při absolutní nepřítomnosti jakéhokoli konkrétního i myslitelného příjemce vůbec, jako např. po vymření národu, jenž jediný ovládal znalost své abecedy; v písmu nenastává pouhá suplementace přítomnosti, ale její definitivní prolomení. Je třeba však ještě poupravit jednu frázi: fungování písma není procesem opakování jako procesem iterace (opakování spojené s alteritou, tj. proces navracení se téhož, ale ne stejného) – aby čtení bylo možné, musí být značka schopná zapojovat se do nových kontextů.

---

<sup>32</sup> BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze*. No. 3, 2006, str. 77.

<sup>33</sup> DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa 1993, str. 281.

Proto co platí o nepřítomnosti adresáta, musí platit i o adresantovi: písmo jakožto písmo musí fungovat i po smrti jeho autora, při vymizení jeho záměru, při nenávratné ztrátě „vědomí jako poslední rozhodující autority<sup>34</sup>“, jež nemůže nadále kontrolovat zamýšlený význam textu, při nemožnosti jakékoli zodpovědnosti.

„Ve znaku je zároveň zahrnuto potenciální zpřetrhání všech vazeb s jeho kontextem, tj. se souborem těch přítomností, jež formují okamžik jeho zapsání. Tato potence zlomu není nahodilý predikát, nýbrž je to sama struktura psaného projevu. Je tedy zřejmé, co z toho plyne pro tzv. „reálný“ kontext. Součástí údajného reálného kontextu je určitý „přítomný čas“ zapsání, přítomnost pisatele v napsaném jakož i všechen obsah a celý horizont jeho zkušenosti a především pak intence, to, co „chce říci“ a co by v dané chvíli mělo oduševňovat zápis. Ke znaku *de idure* náleží, že je čitelný i tehdy, kdy je již okamžik jeho utvoření nenávratně pryč, a dokonce i tehdy, když nevím, co jeho údajný autor a pisatel měl na mysli a co zamýšlel ve chvíli, kdy tento znak psal, tj. kdy jej přenechal jeho bytostnému driftování<sup>35</sup>.“

Iterace jako možnost čtení tedy neodtrhuje písmo pouze od jeho původního kontextu, od okamžiku vyslání, nýbrž znemožňuje dokonce jakoukoli determinaci kontextu – písmo nelze uzavřít žádným kontextem a pravidla kódu nejsou nikdy konečná (což však neznamená, že by znaky měly nějakou akontextuální platnost). To platí i pro sémiotický, vnitřní kontext: jakákoli část textu se dá vždy odejmout a vložit do jiné sady slov, můžeme jej citovat a dostat tak znovu a znovu nové významy, aniž by se vytratila možnost předávání takových významů.

Zdá se mi, že právě možnost neexistence mluvícího subjektu dělá intencionalistům takový problém, stále hledají jeho přítomnost, jakkoli vzdálenou, avšak zaštitěnou jistotou, že někdy a někde určitě byla, jelikož bez posledního determinantu význam textu podlehne nepřislušné roztržitosti. Korespondenční teorie pravdy se až k nástupu moderní doby snažila najít takovou teoretickou mřížku, jež by odpovídala skutečným vazbám ve světě, a ačkoli se naše teorie ukázaly jako mylné, bylo to výsledkem naší neznalosti a nedokonalosti, kterou se však jednoho dne podaří překlenout; nejdůležitějším postulátem bylo, že to *lze*.

---

<sup>34</sup> DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa 1993, str. 287.

<sup>35</sup> DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa 1993, str. 287-278.



Nyní, když přistoupíme na názor, jenž se utváří v prostoru mezi pragmatismem, Heideggerem, postanalytickou filosofií a takzvaným postmodernismem, na názor, kde se máme za to, že svět je nahodilostí, v němž žádná absolutní pravda neexistuje, a člověk konstruuje logiku, kauzální vztahy, vysvětlení, konstrukty a predikáty pro vlastní orientaci, pro vlastní potřeby a ontologickou jistotu, vystupuje na světlo, že teorie, způsob našeho myšlení, jsou výsledkem historického vývoje (neustálého přelévání se paradigmát) a přece jsou konvencí, jež nám nejvíce vyhovuje. Přijmout takovouto domněnku neznamena nutně propadnout do beztvárného chaosu, jelikož popření jedné konvence vyžaduje podepření se o základnu konvence jiné – při zpochybňování jednoho východiska nezpochybňujeme pozici vlastní. Abych se obloukem vrátila k Fishovi, kterého jsem již jednou zmínila, jsme součástí určitých interpretačních komunit, které nabízí určité interpretační strategie (teď mluvím jak o textu, tak o interpretaci světa samého), absolutní subjektivismus a relativismus není pravděpodobný.

A není hledání významů u autora v díle odrazem oné víry v korespondenci, není text brán jako reprezentace, když ne přímo autorových expresí, pak poněkud zastřeněji jeho horizontu, stále však pomyslným starým zrcadlem, jehož odraz sám o sobě nebude dostatečný, nenalezneme-li jeho původce, ten pravzor, ve kterém je kořen všech idejí? A pokud není pro dílo důležité, podle čeho malíř van Gogh namaloval své boty a zdali vskutku existovaly (jak moc je *autor* pozměnil a jak velkou má *autor* fantazii; jako měřítko autorova stupně kreativity by stačilo, aby nám někdo slovy jeho záměr popsal, výsledek – tedy obraz – by snad v takovém bádání ani nebyl třeba, potažmo většina umění), pokud umělecké dílo osvobodíme od nutnosti přítomnosti světa, nemůžeme ho ve stejném vztahu osvobodit od přítomnosti autora v celé jeho šíři, ať už to nazýváme jako jeho intenci, jeho pocity, dojmy, jeho žitou zkušenost, jeho bytost, jeho významový horizont? Hirsch se bojí, že pokud dílo odejmeme jeho autorovi, připoutáme ho tím k odrazu anarchistického čtenáře, jako kdyby ve svých extrémech tyto dvě odvrácené strany mohly nabývat slepého fetišismu a na straně druhé narcismu; v obou případech se text jeví pouze jako konstrukce, rám a systém, jenž zrcadlení umožňuje, nezmizí (alespoň částečně) problém rozbitím zrcadla?

Smysl je vždy konsensem, jakousi uzavřenou dohodou, kompromisem, který nutně obrušuje hrany protichůdných sil. Vytrácení se takového smyslu, síla, která neustále narušuje naše snahy po dovršení, která nás nutí do opětovného a opětovného hledání, je textu vlastní, ale nejen umění, řeči jako takové vůbec. Existuje snad nějaký rozdíl mezi

uměleckými texty a těmi neuměleckými v podstatě? Coby esenciální struktury jsou někde v jádru odlišné, dá se mezi nimi vést demarkační linie? Nebo u nalezeného anonymního textu, u kterého nelze rozeznat, zda je historickým románem či dějepisnou statí, potřebujeme zjistit, s jakým záměrem byl vytvořen? Nebo je to tak, že pokud chceme a neomezují nás předpoklady, dokážeme takovou dobře napsanou historickou stat' číst jako úryvek románu, nebo podle pokusu, který na svých studentech povedl Fish, i seznam náhodných jmen interpretovat jako báseň?

Podle mě mezi nimi, potažmo mezi uměním a neuměním, rozdíl není v esenci ale právě v našich interpretačních strategiích, v přijímaných tvarujících se konvencích. Instrukce rozvířily naše přijímané představy, rozšířily kategorie a hranice, když přijaly ready-mades, stejně tak se do galerií postavily předměty, které ve starověku nebo středověku nesloužily estetice, stejně jako jiná díla byla z umění vytěsněna; linie vede tudy, kde jsme ochotni něco jako umění přijmout, poháněni rozeznávat vlastnosti, které v nás tuto ochotu vzbouzejí nebo ji provokují, a to v rámci myšlenkového a dobového paradigmatu, který v nás ukotvuje některé před-poklady před-rozumění.

Je třeba dodat, že vše, co Derrida zmínil o textu, platí z jeho hlediska i pro mluvenou řeč. Pokud má řeč rozkladnou tendenci, co se smyslu týče, a my si vskutku nemůžeme nikdy porozumět, pak se to snažíme překonat určitou ignorací; od bezbřehosti se upínáme ke konečnosti, to je přirozené – používáme řeč jako instrument, komunikujeme spolu a v hovoru držíme její polysémii na uzdě, předstíráme, že si rozumíme a používáme řeč exaktně. V teoretických textech se snažíme rozluštit přes transparentnost slov to, co nám autor, vědec, pedagog, chtěl sdělit, stejně jako v dopisech, vzkazech, nedbáme na slovíčkaření, jde o věc samu, zatímco v umění uznáváme l'art pour l'art, formu slov samu pro sebe, jednou jde o cíl, jednou o cestu, a našli bychom další příklady. Jsou to tedy určité měnící se interpretační strategie, ne nutnost, jež by vyžadoval jazyk samotný, nebo určité signály (metafory, atd.), které se ostatně přelévají volně mezi žánry bez jakékoli definitivní určitosti.

Někteří antiintencionalisté, také Derrida sám, byli často kvůli svým tvrzením napadáni, když vyslovili onu osudnou větu: „to jsem tím nechtěl říct.“ A proč by ne? V čem je takový protimluv? To, že slova svádějí k různému chápaní různých významů, jen dokazuje, že řeč takovou moc má a denně nám to dokazuje, ale proč jde o problém v případě, kdy vědomě postulujeme instrumentalistický postoj, kdy se snažíme rozumět významu mluvčího, ano, kdy nám jde o záměr, který nám druhý chce říct, navzdory

tomu, že jazyk má schopnost mnohoznačnosti a polyfunkčnosti, která nám v tom brání? Samozřejmě, tento instrumentalismus není jedinou možností (ačkoli v dnešní době se setkáme nejčastěji s pojetím, jako kdyby byla řeč pouze nástroj, jak na to upozornil už Heidegger v knize *Básnický bydlí člověk*), ale v daném diskurzu se očekává.

Stejně tak, abych tuto práci zakončila, literatura a umění si nevynucují jedno čtení, jednu interpretaci. Když na to přijde, je tedy pravděpodobně možné, stejně jako věříme v možnost vzájemného dorozumění, v nich číst s tímto instrumentálním cílem: můžeme najít stopy autora, můžeme přijít na to, jaké nejčastěji používá prostředky, nalézt opakující se témata, některé věci ztotožnit se skutečnými událostmi v životě básníka, snad i podle srovnání nejčastěji užívaných barev, motivů a životopisu určit, v jakém byl umělec rozpoložení a co ho k tomu přivedlo, z některých náznaků snad dokonce zanalyzovat autorovu psyché; je však stále aktuální a ne neužitečné, v našich poměrech, klást si otázku, jestli je to zároveň dobré: a k čemu?

Je třeba položit si otázku, co od uměleckých děl očekáváme, zvláště v této době, kdy se mnohým běžným lidem zdá umění ještě aristokraticky odtržené a stěží dostupné, zatímco jim zbývá ekonomicky korigovaná popkultura, přičemž k inflaci dochází na všech rovinách, a podle toho k tomuto bohatství, které stále ještě máme, přistoupit.

## Závěr

Viděli jsme tedy, že zejména od vzniku pojmu krásného umění kolem 18. století se prestiž autorova jména a postavení individua postupně zvyšovala, až se z pouhého řemeslníka stal génius. Sami autoři však už drahnou dobu projevovali myšlenku prázdného hlasu díla, hlasu jazyka, barvy, tónu, který teprve sami museli znovu a znovu odhalovat, aniž by nad ním měli nějakou zvláštní moc. Za ten samý provaz začali postupně táhnout především ve dvacátém století v teoretických disciplínách antiintencionalisté, kteří autora nezbavili pouze určité zodpovědnosti za dílo nýbrž i nároku. Někteří takoví vsadili tuto zodpovědnost za význam čtenáři, některým se nelíbila taková absolutizace recipienta a v triádě autor-dílo-čtenář přičkli hlavní moc textu, který vyřazuje jak subjekt mluvčího, tak i příjemce. Druhý intencionalistický tábor se obvykle snažil zabránit rozpadu tradičních disciplín, jelikož z jejich hlediska přílišný relativismus zejména druhé poloviny 20. století podkopával základy metod poznání. Jejich obhajoba autora už nevycházela z úzkého pojetí intence coby zamýšleného prorocství, které dílo má od svého tvůrce vysílat, nýbrž ztotožnila intenci (v mnohem širším a abstraktnějším smyslu) s intencí slov samotných. Bez autora, bez vysílatele, bez vědomí lidské bytosti žádného významu sdělení nebylo, je tedy mylné se v interpretaci snažit bez něj obejít.

Ještě bych ráda zmínila pár teoretiků, kteří z různých komunikačních modelů vytvořili koncept, který se zdá být na první pohled uspokojivým kompromisem; v těch nejsoučasnějších podmínkách mám na mysli Umberta Eca a jeho přednášky z roku 1993, vydané pod názvem Šest procházek literárními lesy (obdobné pojetí se nachází u Isera nebo Schmida). Zmiňuji to na tomto místě mimo jiné proto, že jsem na začátku této práce položila otázku, jestli vskutku záleží na tom, zda mistrovské dílo vypracoval opravdu mistr, tedy vědomými, rafinovanými, propracovanými až geniálními úkony, nebo zda takovému dílu zůstane pojem „mistrovské“, ačkoli jeho kvality vznikly čirou náhodou pod křídly amatérského pokusu začátečníka. V těchto přednáškách Eco na takovou otázku odpovídá.

Rozděluje empirického autora i čtenáře textu, coby reálné a skutečné historické bytosti, od modelového autora s modelovým čtenářem, jež jsou oba abstrakty tvořeny textem samotným. Modelový čtenář je ve zkratce čtenář ideální, který dokáže text rozehrát a odpovídat mu v celé jeho komplexní složitosti. Abychom se však takovým

modelovým čtenářem mohli stát, musíme však nalézt strategie modelového autora, tedy strategie samotné struktury textu, jak je v procesu utvářena. Odpověď tudíž zní, že na nedokonalosti či nezamýšlenosti efektu empirického autora zhora nezáleží, mistrovství tohoto díla v rukou drží autor modelový. Ovšem pokud k němu Eco používá taková synonyma jako struktura díla, strategie, diskurs, styl textu a podobně, osobně mi tyto pojmy samy připadají zřejmější a postačující, zatímco jejich personifikovaná podoba zbytečná.

Možná že se jednoho dne bude zdát toto téma, tedy polemiky nad problematikou autorství, jako pouhá nafouknutá bublina jedné či dvou generací, malá odbočka mezi pevnou filosofickou tradicí v jednom století, kde se pod zborcením většiny společenských a transcendentálních hodnot zrelativizovalo téměř úplně vše, interpretačních schémat a metod i pojmu umění samého nevyjímaje. Již dnes můžeme slyšet ohlasy, které prohlašují spory ohledně autora na teoretické scéně několika posledních desetiletí za přemrštěné až vyhocené. Avšak je třeba si uvědomit, že zatímco veškeré střední cesty napadají extrémny z hysterie, sotva by bez oněch extremistických pozicí něco znamenaly. Tak jako u všeho, jsou však střední cesty plodné, jež stanou se tvořivými tezemi, odbourávající dogmatické „buď a nebo“, či jsou takové, které jsou pouze zředěným neriskujícím otupováním hran do přijatelné podoby.

Podobně tomu bylo vždy i na poli uměleckých děl a překračování estetických norem. Zvláště dnes jsme svědky bezpečných produktů umění, pokud se to tak dá nazvat, které jsou zaštitěny svou prodejností na trhu. Utváří se ve stejném modu jako zábavní průmysl, se stylem „co se divákům líbilo minule“, „co se nejlíp čte“ a „být hlavně bestsellerem“, ačkoli se od zábavy pro ukojení lidských potřeb distancují tituly tvářícími se coby umění, někdy s prostou naivitou a někdy se snažně avantgardní alternativní pózou. Požadavky jsou jasné: nakladatelé, majitelé koncertních sálů a galerií se musejí něčím uživit, mnoho autorů se chce prodávat a přinejmenším čtvrtině populace je do hlavy hravě vnutkáno reklamní kampaní, po čem mají vlastně bažit. Setkáváme se s nadprodukcí laciných výtvorů, k popularizaci sloužících ocenění, přičemž na hledání kvality mezi takovouto kvantitou nejeden zákazník rezignuje, nakladatel pod tlakem obchodu poleví a umělec se zdiskredituje.

Hovoří se o jakési krizi umění, ale takových krizí snad již umění překonalo spoustu. Reflektovat toto dění a reflektovat uměleckou tvorbu jako takovou, která citelně zasahuje do lidského vnímání světa, je úkolem teoretiků již po nějaký čas. Myslím, že to

byla Susan Sontagová, která řekla cosi ve smyslu toho, že bychom nad uměním neměli tolik teoretizovat a raději si ho užívat. Je jistě důležité, aby se estetici zabývající se uměním neuzavřeli do odtrženého vakua, ve kterém se výroky o dílech zdají již dávno zajímavější než komunikace s nimi, než konkrétní umělecká díla sama. Na druhou stranu, kdo z nás nevyrostl při škole s uměním na podloží starých interpretací klasických děl, víceméně ustáleného hodnocení kánonu, aby si možná nevědomky osvojoval teoretické tenze své nebo předcházející epochy? Ať už školený umělecký kritik nebo „laik“, ať už veden autorovým záměrem či nikoli, přičemž v této bakalářské práci jsem se snažila poukázat na výhody druhého interpretačního stanoviska, je třeba přistupovat aktivně k dílům již hotovým, jak se revitalizují – anebo také naopak – v naší současnosti, a přistupovat s vlastní kreativitou k dílům nejistým, neprověřeným, novým a vznikajícím tak, jak nejlépe to dovedeme. Protože i pochopení, že nějaký pokus o čtení nebo hodnocení díla, byl zřejmě pomýlený, banální či neodpovídající, může zakládat zájem i pokusy nové, tudíž na podkladě našich omylů se může zrodit pokrok tam, kde předtím nebylo nic.

## Bibliografie

- BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze*. No. 3, 2006
- BEARDSLEY, WIMSATT. Intencionální klam. *Revolver revue*, No. 55, 2004
- BLANCHOT, Maurice. Literatura a právo na smrt. *Česká literatura*, No. 52, 2004
- CÉLINE, L. Ferdinand. *Skočná*. Brno: Atlantis, 1988
- COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*. Literatura a běžné myšlení. Brno: Host, 2009
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997
- FOUCAULT, Michel. Co je autor? In: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994
- HEIDEGGER, Martin. Básnický bydlí člověk. In: *Básnický bydlí člověk: německo česky*. Praha: Oikoymenh, 2006
- HIRSCH, Eric D. *Aims of interpretation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976
- HIRSCH, Eric D. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII, 2003
- HIRSCH, Eric D. *Validity in Interpretation*. New York and London: Yale University Press, 1967
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) *Against theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Brno: Odeon, 1991
- NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008
- RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky (eseje o hermeneutice)*, vydání 1., Praha: Filozofický ústav AV ČR v nakladatelství FILOSOFIA, 2004
- SHIPLEY, Joseph T.(ed.) *Dictionary of World Literature*, New York, 1942
- WALTON, Kendall L. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003