

# Literární věda dnes

## Věda

Zhruba od poloviny minulého století prošla literární teorie řadou změn. Byly vyvolány hlavně představou, že literárněvědné metody zaostávají nejen za literární praxí, ale také za metodologií věd obecně: vzorem pro vědy zvané humanitní — a tedy i pro vědu o literatuře — přitom byly vědy přírodní. Odtud pocházela většina snah o průběžnou modernizaci jejich metod i konkrétních postupů. Tak se v této oblasti projevil vliv myšlení příznačného pro epochu nazývanou zprvu moderní a následně postmoderní: zatímco v základu moderny leží požadavek inovace, stálého překonávání starého (zastaralého) něčím novým, v základu postmoderny je to soustředění na přítomnost, v níž se mísí staré s novým. Metodologické změny ve vědeckém bádání a jeho reprezentaci nazval americký teoretik Thomas S. Kuhn v knize *Struktura vědeckých revolucí* (1962, č. 1997) *změnami paradigmatu*. Takové změny ovšem zasahují i samotné chápání vědy. Porovnejme jen definici pojmu *věda* ve *Slovníku spisovného jazyka českého*, kde se jím rozumí „oblast lidské činnosti vytvářející soustavně uspořádaný soubor poznatků o přírodě, společnosti a myšlení“ (1971), s názorem na vědu v *Úvodu do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997) slovenských teoretiků Petera Michaloviče a Pavola Minára: v něm je postmoderní věda charakterizována jako takové odvětví vědeckého poznání, jaké směřuje k destabilizaci hotových názorů a stálé diferenciaci *řečových her*. Taková radikální proměna pojetí vědy nemohla zůstat bez ohlasu ani ve vědě literární — dokonce vedla k tomu, že někteří badatelé začali hovořit o krizi oboru.

Situaci na přelomu století výstižně charakterizoval Petr A. Bílek, podle něhož literárněvědné bádání zproblematizovalo představu substanciální kvality slova, textu a „sdělení“ — namísto substance se prosadila představa určitého konstruktů (*Hledání jazyka interpretace*, 2003). Jinak řečeno, představu „uchopitelného objektu“ nahradila představa *produktu* interpretačního procesu. Nadále již nejde o to, stanovit významy, které jsou v díle/textu dány, nýbrž sledovat, jak se významy v průběhu jeho vnímání utvářejí. Bílkův výklad jako určitá forma rozvinutí wittgensteinovského antiesencialismu nejen odmítá významovou substancí předem zformovanou v textu, nýbrž chápe význam jako výsledek interpretační aktivity v rámci čtenářské recepce textu. Takový předpoklad dovoluje nalézat prostřednictvím nových (nějakým způsobem zajímavých či sugestivních) perspektiv další významotvorné možnosti v interakci s textem. Jediné, co je dáno, je text jako grafický záznam,

jehož významová výstavba je natolik neurčitá, že umožňuje pluralitu jak přístupů, tak i výkladů významu.

## Teorie

V návaznosti na tyto antiesencialistické trendy se proměňovaly i názory na *teorii*. Autor populárního *Krátkého úvodu do literární teorie* (1997, č. 2002), americký teoretik → Jonathan Culler, hned v úvodu své knihy konstatuje, že otázku po podstatě teorie nelze jednoznačně zodpovědět. Teorie podle něj nepředstavuje soustavu názorů či poznatků, nýbrž spíše určitou činnost — tradiční chápání teorie jako systematického pojednání o povaze předmětu (např. písemnictví) a o metodách jeho analýzy je odsunuto do pozadí. Culler, opíraje se o současnou (převážně analytickou) filozofii, prohlašuje teorii za „korpus myšlení a psaní“, jehož hranice se dají jen obtížně vymezit a v němž se spojuje řada hledisek — např. morální, sociální, kulturní a další. V tomto bodě se ovšem teorie v Cullerově koncepci blíží filozofii literatury, ba takřka s ní splývá, a zároveň — v duchu výše uvedeného postmoderního pojetí vědy — se z hlediska žánrového sblíží s esejistikou. Tento dojem podporuje i Cullerovo doporučení chápat teorii jako *žánr* zaměřený na zpochybňování dosavadního myšlení a jeho přeorientování na jiné obory, než ke kterým na první pohled náleží — jeho logickou součástí je tedy přesahování hranic výchozího oboru. Teorie je pak definována primárně svými praktickými účinky, to znamená především jako kritika obecně vžitých představ, *obecného mínění* či *povědomí* (*common sense, doxa*) — tu se zřetelně ukazuje přesah Cullerova pojetí teorie k filozofii sokratovského typu. A co je posláním takovéto literární teorie? Zpochybňovat ustálené představy, zdůrazňuje znovu Culler: např. představu *priority myšlení před řečí* či chápání literatury jako *výrazu prožitku* anebo *obrazu stavu věcí* — a v posledku i představu *přítomnosti reality* a *reality přítomnosti*. Teorie v pojetí nabízeném Cullerem tak přináší relativizaci všeho, co bylo dosud považováno za samozřejmé, resp. za přirozené či (předem) dané.

Alternativní pojetí teorie přinesla kniha francouzského literárního vědce → Antoina Compagnona *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení* (1998, č. 2009). Také on vyšel z představy teorie jako myšlení přesahujícího úroveň *obecného povědomí* — toto přesahování však neznamena, že se od něj teorie striktně odděluje. Někteří současní uměnovědci dokonce chápou *obecné povědomí* jako půdu, která tvoří podklad teoretického myšlení. Francouzská teoretička umění Anne Cauquelinová používá k označení tohoto mentálního prostředí tradičního pojmu *doxa* a chápe jej v pozitivním smyslu, jako určité umění (jak je zřejmé z titulu její práce *L'art du lieu commun*, 1999) a sociální pojítko, které dovoluje komunikaci v různých oborech a oblastech lidské činnosti. Obecné mínění považuje Cauquelinová za rozpravu svého druhu, jež není chudým protějškem racionálního *logu*, nýbrž jeho zvláštní modifikací s vlastními pravidly. Mluví pak také o *hukotu* nebo *šumu* teorií (což ostatně připomíná Foucaultův výrok o *nekonečném šumu rozprav*), který v pestré směsici absorbuje a shromažďuje teorie všech druhů: restituce tohoto šumu je podle ní předpokladem k pochopení zrodu teoretických konceptů a procesů, jejich přijetí i odmítnutí. Nabízí tak zajímavou variantu Kuhnových *změn paradigmatu*.

Compagnon chápe teorii jako protějšek praxe — ovšem nikoli praxe ve smyslu literární tvorby samé, nýbrž jako protějšek literárních diskurzů. Pojem *diskurz* patří k významově málo určitým výrazům, jejichž frekvence od 70. let minulého století velmi stoupla, a to

zejm. zásluhou francouzských myslitelů: lingvisty Émila Benvenista a filozofů Michela Foucaulta, Jacquese Derridy a Louise Althussera. Obecně se jím rozumí způsob řečového projevu zaměřeného k určitému tématu; francouzský slovník literárních žánrů a pojmů (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 1997) jej chápe jako „řetězec výpovědí aktualizujících jazykový kód“. Compagnon pak *literárními diskurz*y rozumí literární kritiku a literární historii, zatímco literární teorie se pro něj stává součástí teorie diskurzů, která je popisná, nikoli hodnotící (normativní). Tím se liší od tradiční literární teorie, jež od dob Aristotelových v úsilí o určení univerzálií literární tvorby hledala literární konstanty (žánry, formy, figury) a z popisu její „gramatiky“ chtěla vyvodit závazná pravidla. Pojetí teorie jako kodifikace literární kritiky a literární historie, tj. pojetí teorie jako *metakritiky* a *meta-historie* (resp. kritiky metodologie historických zkoumání), se v době, kdy Compagnon vydal svou knihu, sblížovalo s obdobným chápáním *estetiky* jako *teorie estetické kritiky* a *dějín umění*, jak to např. v pojednání o „umění ve zkušebně“ (*L'art au banc d'essai*, 1998) navrhuje Rainer Rochlitz. V tomto stanovisku lze zaslechnout vzdálený ohlas sporů o povahu teorie, jež probíhaly v soudobé estetice mezi zastánci institucionálních a funkcionálních hledisek, ale lze ho vnímat také jako určitou polemiku s *poststrukturalismem*, který „metakritické“ přístupy neuznával.

Chceme-li porozumět současnému stavu, je třeba identifikovat alespoň jeho nejdůležitější zdroje: z historického hlediska lze za živnou půdu moderního teoretického myšlení o literatuře považovat ruský formalismus (zastoupený badatelskými osobnostmi jako → Viktor Borisovič Šklovskij, → Boris Michajlovič Ejchenbaum, → Jurij Nikolajevič Tyňanov či → Boris Viktorovič Tomaševskij). Z tohoto podhoubí vyrostly — za současného intenzivního vlivu lingvistické koncepce Ferdinanda de Saussura — různé podoby strukturně funkčních teorií: Pražská škola ve 30. a 40. letech minulého století v čele s Janem Mukařovským a → Romanem Jakobsonem, následovanými Felixem Vodičkou a poté generací žáků a pokračovatelů ve druhé polovině století, tj. Květoslavem Chvatíkem, Miroslavem Červenkou, Milanem Jankovičem či Mojmírem Grygarem, nebo strukturalismus, jaký ovládl pole teoretického myšlení ve Francii zhruba v téže době, kdy u nás jmenovaní žáci Mukařovského zápasili s předsudky a dogmaty marxistické doktríny. K tehdejší iniciativě Clauda Lévi-Strausse, pro nějž bylo prvotní inspirací jeho americké setkání s Romanem Jakobsonem ve 40. letech, se přihlásili pozdější přední teoretici jako → Tzvetan Todorov, → Roland Barthes či → Algirdas Julien Greimas. Za pendant kontinentálního strukturalismu můžeme považovat americkou novou kritiku, již reprezentují jména jako → Cleanth Brooks, → John Crowe Ransom, → William Empson nebo → William Kurtz Wimsatt. Společně oběma teoriím bylo přesunuté pozornosti na dílo samo jakožto vlastní předmět teorie a jeho interpretační oddělení od dalších složek literárně komunikačního procesu, tj. od autora a empirického čtenáře, a zvl. „osvobození“ od referenčního vztahu k mimo-uměleckému světu.

Ruští formalisté pojali ve 20. letech literární dílo jako záležitost vztahu materiálu a formativního postupu, který tento materiál *ozvláštňuje*, ba znásilňuje, a vytrhuje tak dílo ze zautomatizovaných forem života. Princip *dezautomatizace* byl zároveň chápán jako hybná síla dějinného pohybu v literatuře. Strukturalismus vycházel ze saussurovského pojetí jazyka (*langue*) jako virtuální struktury, která je aktualizována v jednotlivých promluvách (*parole*). Pražští teoretikové, uvažující v rozměrech makrostruktury (literatury jako celku) a jednotlivého díla jako její součástí (tj. mikrostruktury), zdůrazňovali dynamickou

povahu struktury, a tedy její proměnlivost. Francouzský strukturalismus naopak směřoval spíše k hledání hlubinných struktur a dialektické rozpornosti jejich složek zakládajících možnost historického pohybu (a tedy změn) v povrchové vrstvě literárních děl. Struktura nebo systém díla i literatury jako celku byly pro tyto směry — včetně americké nové kritiky — východiskem i cílem zkoumání. Specifickou modifikací byl přístup amerického teoretika → Northropa Frye (*Anatomie kritiky*, 1957, č. 2003), pro něhož je literatura rovněž systémem forem.

Američtí představitelé nového směru — ačkoli to explicitně nepřiznávali — měli (ostatně podobně jako v raném stadiu Mukařovský) z literárních druhů nejbližše k lyrice jakožto rodu zaměřenému na simultánnost účinku. Britský marxisticky orientovaný teoretik → Terry Eagleton to v knize *Úvod do literární teorie* (1983, č. 2005) zdůvodňuje ideologicky: odvrátem od dějinnosti, který je pro tyto až scientistně založené směry příznačný. Pravděpodobně je však i vysvětlení, že lyričnost jako literárně druhová kategorie se vyznačuje jednak oslabením narativity, jednak důrazem na výrazové i významové transformace řeči, zvláště lákavé pro novokritickou metodu *close reading* („podrobného“, důkladného čtení), jehož cílem bylo dosáhnout co nejúplnějši a nejbohatší interpretace tvaru zkoumaného díla.

V Pražské škole se strukturální přístup prolínal s přístupem sémiotickým, považujícím literární umělecké dílo za autonomní znak; ve 40. letech modifikoval Mukařovský svůj koncept znaku dialektickou vazbou *záměrnosti* a *nezáměrnosti* díla oslabující jeho pozici jakožto autonomního znaku ve světě. Sémiotický přístup rozvíjeli na základě myšlenek amerického filozofa Charlese Sanderse Peirce a jeho výchozího třídění znaků (na *symbols*, *ikony* a *indexy*) američtí sémiotici → Charles William Morris, který se klonil k ikonickému pojetí uměleckého znaku, a později Nelson Goodman, jenž vnesl do znakové teorie kategorii *exemplifikace*. Znakové pojetí literárního díla zažilo nový rozkvět ve druhé polovině 60. a na počátku 70. let. V Itálii byl jeho stoupencem → Umberto Eco, který odmítl ikonické pojetí literárního díla, a přestože byl sám tvůrcem konceptu díla *otevřeného* (tj. interpretaci otevřeného), polemizoval posléze dosti razantně s poststrukturalistickým pojmem *nekonečné semiózy*. V tehdejším Sovětském svazu Jurij Michajlovič Lotman a další příslušníci či souputníci Tartusko-moskevské školy (z nichž nejnámější je → Boris Andrejevič Uspenskij) vnesli do sémiotického bádání aspekt historicko-kulturní. Sémiotický základ mělo tehdy i bádání Rolanda Barthesa, Algirdase Greimase či Tzvetana Todorova.

Záměrem sémiotických koncepcí bylo vypracovat takové dešifrační kódy, jež by umožnily porozumět jazyku v běžné konverzaci a odhalit transformační mechanismy zakládající vztahy mezi různými systémy kódů. Již zmiňovaná francouzská badatelka Anne Cauquelinová charakterizovala v knize odkazující v titulu k stavu soudobého umění (*L'art contemporain*, 1992) sémiotiku umění a literatury jako přístup, který se zajímá o „jak“, nikoli o „proč“, a spojila ho s filozofickým směrem novopozitivistů v čele s Rudolfem Carnapem a Ludwigem Wittgensteinem, odmítajícími jako metafyzické všechny výroky, jež nelze podrobit logické analýze. Názory novopozitivistů shrnula Cauquelinová zhruba takto: to, co můžeme říci o světě, je tento svět — nejde již o shodu slov se skutečností, jež je vůči nim vnější, nýbrž o to, dát vzniknout reálnému světu ze slov, jichž užíváme. Z tohoto stanoviska logicky vyplynula potřeba vyjasnit, jakými způsoby používáme řeč — doménou tohoto zkoumání se stala analytická filozofie a jeho expanze bývá nazývána lingvistickým obratem. Vyplynul odtud i nový, antiesencialistický pohled na umění: otázka již nezněla „Co je umění?“, nýbrž „Za jakých podmínek a v jaké míře můžeme hovořit o umění?“.

K vůdčím představitelům sémiotického přístupu k umění a literatuře můžeme v současnosti počítat především Nelsona Goodmana. Příznačné pro jeho způsob uvažování (a pro sémiotický přístup vůbec) je, že při vymezování uměleckých děl vychází spíše z vlastností logických než perceptivních, smyslově vnímatelných. Tato orientace vedla spolu se strukturalistickou metodologií k posílení postavení lingvistiky jako základny pro společenské vědy vůbec a uměnovědy zvláště. Strukturální metoda umožnila vidět v literární makrostruktuře *analogii jazykového systému*, na jejímž pozadí vyvstávají jednotlivá díla jako realizace možností nabízených touto makrostrukturou. Na základě této analogie mohla být ovšem jednotlivá díla dále chápána jako mikrosystémy, jejichž prvky jsou aktualizovány v konkrétní recepci, v jejich *konkretizaci*.

Sémiotické hledisko podpořilo také přechod od konceptu *literárního díla* k pojetí literárního *textu jako lineárního řetězce znaků*. Strukturální přístup (a zejm. jeho francouzská verze) ovšem zároveň oslabil koncept *literární komunikace* opírající se o tři základní složky *autor — dílo — čtenář* a důrazem na dílo samo vytvořil předpoklady pro uplatnění myšlenky *intertextuality* pohlížející na literární proces jako na samopohyb textů, generující souvislosti nezávisle na autorech a jejich záměrech.

Ze jmenovaných tří složek literární komunikace se s příchodem nových názorů ukázala jako nejzranitelnější pozice autora. Předmětem kritiky se tak primárně stala idea *autorské intence* (více o ní v oddíle Autor), pozůstatek fenomenologického konceptu priority vědomí jakožto aktivity subjektu mířící na předmět. K obecné tendenci odsouvat problematiku subjektu do pozadí přispěla také psychoanalýza, která napomohla zrušení integrity tvůrčího subjektu důrazem na jeho iracionální podvědomé základy. Dalším hřebíčkem do rakve autorského subjektu byla *teorie diskurzů* zastávaná francouzským filozofem → Michelelem Foucaultem: autorská složka literární komunikace je v ní redukována na nahodilý článek v řetězci výpovědi řízeném neosobním řádem diskurzu (*epistémé*). K rozplynutí subjektu autora (i čtenáře) vedly i názory amerického teoretika → Stanleyho Fisha shrnuté v eseji *Jak je to tu s textem?* (1980, č. 2002), jehož název byl inspirován studentským dotazem na obsah semináře, totiž na to, zda v něm literární dílo (vzhledem k proměnám myšlení oboru) ještě zůstává předmětem zájmu. Fish jednotlivé složky komunikativního procesu rozpustil v systému konvencí sdílených poměrně vágně definovanou *interpretační komunitou*; z hlediska jejího fungování ji můžeme chápat jako jistou obdobu Foucaultova *diskurzu*. Tak dospěla literární teorie k situaci, jež někdy bývá charakterizována jako „odlidštění“: dochází tu k eliminaci lidského subjektu jako zdroje svobodné tvůrčí aktivity a k jeho nahrazení určujícím působením systémů či struktur (sociálních, institucionálních, ideologických atd.).

Už v časech vrcholícího strukturalismu ve druhé polovině 60. let se — také ve Francii coby epicentru strukturálního bádání — začala rodit protistrukturalistická opozice. Již citovaný Jonathan Culler dobře vystihl hlavní rysy tohoto myšlenkového proudu, později označovaného jako *poststrukturalismus*: nejde o odmítnutí „strukturalistických omylů“, nýbrž o odklon od projektu usilujícího učinit kulturní jevy *beze zbytku inteligibilními*. Poststrukturalismus chápe *vědění* jako *společenskou sílu produkující subjekty*, které *struktury konstruují* v rámci svých *mocenských zájmů*. Podle Foucaultova názoru subjekt nemůže být nadále idealisticky pojat jako statická konstanta, proti níž stojí proměnné skutečnosti jako objekty.

Týž myslitel také vyvrací možnost označit určité individuum za autora, a to na základě trojí argumentace: 1) jedinec nemůže být příčinou sebe sama; 2) dílo postrádá homogenitu,

nemůže být připsáno jedinému původci (tu se Foucault zásadně rozchází se strukturalistickým pojetím *koherence* díla/textu i s pojetím subjektu jako místa, odkud lze dílo přehlédnout jako celek, byť rozporný); 3) dílo se vymyká intenci i kontrole autora. Podle Foucaulta tyto důvody zbavují autora (autorský subjekt) úlohy původního zakladatele a umožňují ho analyzovat jako „proměnlivou a komplexní diskurzivní funkci“. Autor (resp. lidský faktor) redukovaný na socializované, společensky ovládané fyzické je podroben rozumu (*logu*), jehož moc vyvstává z anonymních mocenských konstelací. Jestliže pro Freuda byl rozum kultivační cenzurní funkcí umožňující potlačovat pudové tlaky, pro Foucaulta a další poststrukturalisty (např. pro Rolanda Barthesa, u něhož se vtělil do systému jazyka) se stal bezejmennou mocí potlačující jedince. — Kritika (karteziánského) subjektu tak přerostla v kritiku rozumu.

Od těchto předpokladů se odvíjela i kritika jazykového znaku, jeho logicky pojmového obsahu, sémantického rozměru a identifikace významu. Reprezentativní osobností poststrukturalismu se v tomto ohledu stal další francouzský filozof → Jacques Derrida. V polemice proti fonocentrickému a logocentrickému chápání jazyka vyhlásil zrušení *znakové jednoty označujícího a označovaného* (označované, k němuž označující odkazuje, je podle něj nutně nepřítomné, a označující se tedy stává pouhou *stopou* nepřítomného označovaného). V jazykovém znaku tak existuje neodstranitelné štěpení (*différance*) označujícího a označovaného, které činí význam závislým na nepřítomném, resp. na vědomí nepřítomného (toto pojetí by bylo možné chápat jako obdobu → Sartrovy „trhliny v bytí“, tj. vědomí jako „toho, co není tím, co je, a je tím, co není“). To mělo zásadní důsledky pro pojetí textu a výpovědi: čtení textu se změnilo ve stopování (unikajícího) významu; stopy, jaké předchozí znaky zanechávají na významech znaků následujících, vytvářejí pletivo vzájemných odkazů v tzv. *nekonečné semióze*. Jazyk se v Derridově pojetí změnil v bezhraničnou síť, v níž panuje stálá výměna a cirkulace prvků. Derridova radikální relativizace významu vyvolala řadu polemických reakcí: např. analytický filozof John Rogers Searle hájil v polemice s Derridou možnost *intersubjektivního porozumění*, a tedy i možnost významové sedimentace a identifikace významu. Filozof Miroslav Petříček se zase pokusil překlenout zdánlivou propast mezi strukturalistickým a poststrukturalistickým myšlením poukazem na to, že derridovská cirkulace se v jistém smyslu přibližuje k dynamickému chápání struktury v pojetí Mukařovského jako permanentní proměny vztahů jejích složek (stať Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu, *Česká literatura* 1991).

Existence struktury jako konstruktů vyznačujícího se stabilní (metafyzickou) dominantou, kterou lze ztotožnit s centrem, k jakému může být vztažena nebo z jakého může být odvozena („význam významů“ — bůh, idea o sobě, duch doby, podstata, hmota), tak byla zpochybněna. Síť jazyka nemá začátek ani konec, nemá hranice; je to nekonečná hra označujících, v níž společenské ideologie některé významy vyzdvihují na pozici dočasných dominant ovládajících významové dění; v důsledku toho má každá hierarchie ideologickou povahu a je poststrukturalisty odmítána. Poststrukturalismus odmítal také strukturalistickou metodu (skrytě) hodnotově hierarchizovaných *systémových opozic* (pravda—klam, rozum—šilenství, centrální—marginální atd., kde jedna složka opoziční dvojice je vždy nadřazena druhé). Tyto opozice se snažil dekonstruovat, ukázat jak jejich ideologičnost, tak jejich aporetičnost, neřešitelnost.

Tato koncepce měla závažné důsledky i pro literární vědu. Derrida sám postupoval při analýze textu tak, že za východisko zvolil nějakou jeho marginální část a dovedl ji až

k demontáži opozic ovládajících logiku celku, aby předvedl aporie vedoucí k diseminaci (rozptýlení) významu. Našel řadu následovníků, zejm. po své návštěvě v USA, kde se stoupení jeho názorů sdružili v Yaleské škole, zastoupené autory jako Joseph Hillis Miller či Paul de Man. Ve Francii byl Derridovým souputníkem a v jistém smyslu následovníkem Roland Barthes. Ten přijal za svou Derridovu koncepci rozkladu znaku (zrušení jednoty označujícího a označovaného) a volné hry označujících zbavených určitého sémantického rozměru; v Derridově duchu pojal literární text jako sémanticky neurčitý řetězec označujících, které lze pořádat do významových konfigurací podle různých kódů. V knize *S/Z* (1970, č. 2007), kde analyzoval Balzacovu povídku *Sarrasine*, jich napočítal pět: kulturní, hermeneutický, symbolický, scénický a narativní.

Jeho známé rozlišení textů „k psaní“ (*scriptible*) a „ke čtení“ (*lisible*) ovšem — byť autor zastával kritický postoj ke klasifikacím a hierarchizacím, které jsou podle jeho názoru z ideologických důvodů vydávány za přirozené — bylo samo právě takovou hodnotící klasifikací odlišující díla náročná a konzumní. Setkalo se také s kritikou amerických dekonstruktivistů (Barbara Johnsonová a Joseph Hillis Miller), kteří „čitelnost“ spojovali spíše s tradičními a „psatelnost“ s moderními texty a zastávali názor, že oba typy textů lze podrobit dekonstrukci.

Barthes vnesl radikální názory i do dalších oblastí literární teorie: neuznával rozdíl textů uměleckých a mimouměleckých, nepřikládal důležitost žánrovému rozlišení, odmítal pojem metajazyka jako reflexe řečové praxe. Podobným radikálem byl ve Spojených státech → Paul de Man, pro něhož koncepce rétorické obraznosti jazyka, která nedovoluje rozlišit mezi doslovným a přeneseným významem, byla východiskem ke skeptickému závěru o „nečitelnosti“ literárního textu plynoucí z permanentního pohybu interpretací. „Nerozhodnutelnost“ mezi opozicemi i mezi významy se stala jedním ze základních rysů *poststrukturalistické dekonstrukce*.

Tento směr se původně orientoval proti působení neuvědomovaných (zčásti ideologických) konvencí, které zamlžují nebo zatemňují myšlení a podléhají předsudkům *obecného povědomí* vydávajícího za přirozené to, co je produktem systému společenských a institucionálních vztahů. V dekonstruktivistické variantě v sobě nesl rysy subverze a negace připomínající filozofii gnostiků. Lubomír Doležel připomněl potřebu rozlišit dvojí podobu dekonstrukce: jednak jako prakticky uplatňovanou poetologickou a estetickou analýzu, jednak její filozofickou a epistemologickou podobu, která vychází z kritiky logocentrismu jako epistemologie vědy. Dekonstrukce tedy podle Doležela — domyšlena do všech důsledků — „zpochybňuje samotné základy vědy“ (*Studie z české literatury a poetiky*, 2008). Jakožto stoupenec analytické filozofie vytýkal Derridově koncepci, že jazyk jí konstruovaný je radikálně neurčitý — nemůže v něm tudíž být pevně stanovena reference a pravdivostní podmínky, a tím se podle něj stává nepoužitelným pro vědu, filozofii, historiografii a další poznávací aktivity. Derridovská koncepce jazyka je podle Doležela omezená, protože je monofunkční, kdežto např. pojetí Pražské školy bylo polyfunkční.

Terry Eagleton ve zmíněném *Úvodu do literární teorie* vytýkal poststrukturalismu, že zpochybnil klasické pojmy *pravdy*, *reality*, *významu* a *poznání* jakožto založené na naivní teorii reprezentace. Klade otázku, zda prchavost a nestabilitnost významu hlásaná derridovci nevyklučuje jakýkoli jasný význam a pojem pravdy. Není-li skutečnost v diskurzích reflektována, nýbrž vytvářena, jak můžeme mít vůbec nějakou *zkušenost skutečnosti*, a nikoli jen zkušenost našeho vlastního diskurzu? Je všechno mluvení jen mluvení o mluvení?

Mělo by smysl domnívat se, že jistý výklad skutečnosti, dějin nebo literárního textu je „lepší“ než jiný? Jestliže hermeneutika pracuje s konceptem porozumění významu minulosti, existovala vůbec nějaká minulost, kterou by bylo možné poznat a která by nebyla jen funkcí (resp. konstrukcí) přítomného diskurzu? Takové a podobné otázky vyvolávají některé radikální teze poststrukturalismu, které v posledku mohou vyvolat dojem, jako by se snažily uvěznit člověka v nekonečné síti řeči tvořící neproniknutelnou bariéru mezi jeho vědomím a světem.

Lubomír Doležel položil v závěru stati *Pražská škola a poststrukturalismus* (in: *Studie z české literatury a poetiky*, 2008) dvě otázky, jež se zásadně dotýkají dalšího osudu literární vědy: „Zaprvé: je literatura druhem umění stejně jako hudba, malířství, sochařství, tanec, anebo je prostředkem předávání informace či přesvědčování, a řadí se tedy po bok žurnalismu, propagandy, morálního a metafyzického filozofování, politického řečnění a náboženského kázání, sociologických a psychoanalytických šetření? A zadruhé: lze na literaturu aplikovat vědecké metody výzkumu, nebo jsou její výtvoři přístupné pouze náhlým intuitivním nazřením?“ — Jestliže na první otázku odpovíme v souladu s Doleželem kladně, pak to znamená, že s ní spojujeme atribut „uměleckosti“ a kategorii estetická. Tomu by měly odpovídat takové postupy zkoumání (včetně tradičních poetologických), jaké jsou s to tuto její specifickou povahu, související se smyslovou názorností, respektovat.

Oslabení vědomí umělecké specifčnosti literatury, na něž upozorňuje Doležel, mělo ještě další důsledky — logicky se tak posílil vliv mimoliterárních hledisek a přístupů k umělecké literatuře. Bývá pak chápána (zčásti pod vlivem oživení pragmatické filozofie v názorech neopragmatiků, např. Richarda Rortyho) jako *kulturně společenský dokument*, jak ukazují např. sociolingvistické analýzy, studium diskurzů a jejich mocenských nároků, nový historismus, kulturní a rodová studia a zkoumání menšinových subkultur. To sice přineslo rozšíření obzorů na oblasti odhalující souvislost umělecké literatury s mimouměleckým světem, na druhé straně to však otevřelo cestu k novému uplatnění ideologického přístupu: umělecká literární tvorba je vnímána pragmaticky, z hlediska sociálně praktické komunikativní účelnosti a účinnosti, tedy toho, co Doležel ve výše citované knize označil jako „předávání informace a přesvědčování“. Umělecká literatura i teoretické uvažování o ní se tak zapojují do sféry mimouměleckých zájmů.

Komplementárně k analytickým metodám se v průběhu minulého století utvářely interpretační přístupy navazující na tradici s antickými zdroji, které přední evropští myslitelé obnovili a dále rozvíjeli počínaje 18. stoletím: jsou spojeny s hermeneutickou metodou a její tradicí sahající od Friedricha Schleiermachera přes Wilhelma Diltheye až k fenomenologii. Zakladatel fenomenologické filozofie Edmund Husserl v ní přisoudil rozhodující úlohu vědomí jako subjektivní aktivitě vyznačující se záměrností (*intencionalitou*). Z chaotického proudu počtů konstituuje vědomí objekty, z nichž lze specifickým myšlenkovým postupem, totiž *fenomenologickou redukcí*, oproštěním od nahodilých momentů, získat vědomí jejich *podstat*. Vědomí přitom nebylo chápáno jen jako individuální zkušenost jedince, nýbrž jako oblast obecných hloubkových struktur.

Fenomenologie se primárně orientovala na subjekt a jeho vědomé aktivity, v nichž se člověk dobíral povahy svého *žitého světa* (*Lebenswelt*). Tento základ se nabízel k využití při studiu uměleckých děl, zejm. literárních, jako cesta k odhalování způsobů, jakými tato díla umožňují estetický prožitek. Husserlovo pojetí sice otvíralo směřování k „vnitřnímu“



světu subjektu, avšak neukazovalo cestu, jak vyjít ze světa subjektu k druhým. Nebylo tu také uspokojivě vyjasněno postavení řeči ve vztahu k vědomí — zejména poté, co novopozitivisté, zvláště pak Wittgenstein, ukázali, že vědomí je nemyslitelné bez řeči, přičemž řeč je záležitost veskrze veřejná (soukromý jazyk podle novopozitivistů neexistuje).

Změnu přinesl filozofický koncept → Martina Heideggera, který převedl problematiku fenomenologie z pole čistého intelektu do sféry existence, tj. konkrétního „pobytu“ (*Da-sein*) ve světě spjatého s životní praxí; v ní dospívá existence k obeznámení se světem věcí, jež mu otevírá řeč. Existence vržená do světa a nucená k praktickému obstarávání však propadá anonymitě; z ní ho může k prožitku autentičnosti vlastního pobytu (jakožto *žítí k smrti*) vytrhnout umělecké dílo, nabízející možnost zaslechnout hlas bytí. Na toto (zde velmi zjednodušeně podané) poselství Heideggerovy filozofie navázal Hans-Georg Gadamer v díle *Pravda a metoda* (1960, č. 2010 a 2011). Zformuloval v něm otázky, které ovlivnily celou linii moderního uměnovědného a literárněvědného myšlení: Co je významem literárního textu? Jak relevantní je pro něj autorská intence? Můžeme porozumět dílům časově a prostorově vzdáleným? Je možné objektivní porozumění dílu minulosti, nebo jsme omezeni svou historickou situací? Pod tímto vlivem se i literárněteoretické uvažování posunulo na půdu hermeneutiky, tj. k zamyšlení nad možnostmi porozumění významu uměleckého literárního díla.

Současní teoretikové chápou hermeneutickou interpretaci významu jako pochopení jednoty záměru a výsledku. Význam podle nich není prostě uložen v díle, ale je produkován (fenomenolog by řekl konstituován), vyžaduje úsilí toho, kdo ho chce ustavit, učinit ho přístupným vnímání a porozumění. Tady ovšem vzniká otázka: je význam interpretem produkován, nebo re-produkován? (Někteří teoretikové totiž zastávají názor analogický k moderním směrům ve výtvarném umění, že význam vzniká v procesu tvorby, a spojují dokonce tyto názory i s recepční strategií; taková stanoviska jsme zaznamenali už v úvodu, kde byla řeč o četbě jako tvorbě významu). Je však možné porozumět dílu, aniž by interpret pochopil význam, který do něj vložil tvůrce? Není teprve toto porozumění předpokladem k hledání aktuálního smyslu díla?

Tím spíše to platí o vztahu k dílům, jež jsou sice vnímána jako společenské dědictví, ale jejichž kontext vzniku je vykladači vzdálený. Tu vzniká potřeba „přeložit“ dílo do řeči současnosti, v níž je vnímáno. Pro interpreta tu vyvstává úkol oživit význam díla hledáním jeho aktuálního smyslu (nejde tedy o *tvorbu významu*, nýbrž o *utváření smyslu*, jaký má význam vložený do díla pro přítomného vnímatele). Znamená to nejen znovu přehodnotit významovou výstavbu textu ve vztahu ke změněnému kontextu, nýbrž zároveň změnit i sebe, porozumět si jako ten, kdo je schopen porozumět jinému, dospět ke konsenzu s ním (v takové situaci se interpret může s „jiným“ sblížit, „jiný“ se může stát pro něho „bližním“ — umění proto může lidi sblížovat v kantovském smyslu „obecného porozumění“). Interpretace se pak stává dialogem a teprve v něm — jak ukázal Paul Ricoeur — se interpretovi může otevřít svět díla v smysluplné řeči. U takového uměleckého díla, jehož významová výstavba je otevřena proměnám smyslu ve změněném historickém kontextu, se interpretace jeho aktuálního smyslu stává trvalým úkolem.

Hermeneutika v práci Gadamerově posílila v uměnovědném myšlení vztah k historickému kontextu, který byl oslaben zejm. ve strukturalismu zaměřeném na imanentní strukturu díla, ale i u některých poststrukturalistů kladoucích důraz na diseminaci významu. Důvody byly u obou těchto směrů různé: strukturalisté francouzského původu vycházeli

ze strukturních a systémových konstruktů, které jim určovaly povahu světa. Historický vývoj pak pro ně představovaly pouze transformace těchto konstruktů přinášející proměnu určujících rámců. Již Jean-Paul Sartre jim vytýkal, že nebyli s to uchopit proces této transformace v jeho dění. U poststrukturalistů byl zdroj oslabeného vědomí historické praxe jinde — spočíval v jejich odmítavém stanovisku k reprezentacionalistickému pojetí jazyka, které je uvěznilo ve světě znaků. Jak na to ve svém pojednání o Paulu de Manovi upozorňuje Vladimír Papoušek (in: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006), důsledné antirepresentacionalistické přístupy znemožňují historickou reflexi, jež vždy počítá s jistou historicky referenční funkcí uměleckého díla, což nemusí nutně znamenat jeho zásadní mimetismus či faktografickou věrnost. Nejde ani o zachycení metafyzické pravdy dějin, nýbrž o sepětí díla s procesuální aktualitou světa, v němž vzniká. Strukturalismus, poststrukturalismus a hermeneutika představují tři hlavní směry moderního teoretického myšlení 20. století, jejichž vliv přesahuje do století následujícího.

## Literatura

Proměny teoretického myšlení s sebou přinesly také proměnu pojmu *literatura*. Přehledněme-li literárněteoretické příručky z poslední doby, jako je např. zmíněný Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* nebo Eagletonův *Úvod do literární teorie*, zjistíme, že na otázku Co je literatura? odpovídá každý jinak. Eagleton nabízí několik možností definice: literatura jako imaginativní fikce, literatura jako (tvárný) postup, literatura jako odchylka od normy, tj. jako ne-pragmatický diskurz (řeč odkazující na sebe samu) — ale zjišťuje, že ani jedna z nich není vyčerpávající. Spíše se mu zdá, že jako literatura se nám jeví takové psaní, o němž předpokládáme, že je dobré, resp. hodnotné. Představa o hodnotě je přitom spojena s určitým korpusem děl, který se proměňuje v čase i prostoru — s *literárním kánonem*. Literární vědci hovoří o literárním kánonu jako o tradici relativně ustáleném souboru uměleckých literárních děl považovaných v určité komunitě za kulturní hodnoty. Podle Eagletona a některých pragmatických radikálů ho lze zneužít jako prostředek ideologické institucionalizace literatury v zájmu establishmentu. Americký teoretik Harold Bloom se jej pokusil v rámci polemiky s poststrukturalismem ustavit a obhájit v práci *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* (1994, č. 2000), ale jeho snaha se setkala s kritikou, jež poukazovala na zužující vymezení kánonu. Problematika literárního kánonu se nicméně stala jednou z ústředních otázek současné literární historie. Její další zkoumání, jakkoli zde bereme v potaz literární historii jako součást literárněvědné praxe, přesahuje rámec této úvahy.

Cullerovo tázání zní takto: Co nás vede k tomu, že v rámci své kultury považujeme něco za literaturu? Podobně jako Eagleton pak předvádí několikero možností přístupu k literatuře — literatura jako aktualizace jazyka, jako integrace jazyka, jako fikce, jako estetický objekt (tu bychom nalézali styčné body se strukturalismem, a to jak s Pražskou školou a myšlením Jana Mukařovského, tak i s názory francouzského teoretika Gérarda Genetta), nebo konečně jako intertextový a sebereflexivní konstrukt. Jako předmět různých přístupů může literatura nabývat také různých funkcí.

Ke společenské funkci literatury zaujímá stanovisko i Antoine Compagnon ve zmiňované knize: oproti názorům, které za hlavní funkci literatury pokládají tvorbu společenského konsenzu (tzn. umění vykonává funkci „sblížující“), zdůrazňuje fakt, že literatura může

plnit i funkci subverzivní, jak lze pozorovat u větší části moderního umění, počínaje jeho rozchodem s mimetičností. Ostatně marxisté i jiní levicovní teoretikové — např. → Theodor Wiesengrund Adorno — vykládali mimesis jako apologetickou podporu panující ideologie. Compagnon rozlišuje tradiční aristotelovskou modifikaci, podle níž je literatura mimezi, neboli reprezentací lidských činů prostřednictvím jazyka, a modifikaci moderní, zakládající se na kantovské estetice, jež literaturu pojímá jako estetické užití (psaného) jazyka. To posléze vedlo k oddělení jazyka básnického, imaginárního a estetického od jazyka běžného, komunikativního a pragmatického. V teorii ruských formalistů vyústila tato koncepce v teorii ozvláštňení jako základního postupu vyznačujícího uměleckou literaturu.

Tu již přecházíme na jiné pole — od ontologických otázek po podstatě umělecké literatury se dostáváme do oblasti přístupů funkčních. Tento rozdíl postihl nejpřesněji americký sémiotik Nelson Goodman ve svém pojednání *Jazyky umění* (1976, č. 2007). Otázku Co je literatura? nahradil otázkou Kdy je literatura?, tj. za jakých podmínek můžeme hovořit o uměleckém literárním textu. Goodman — na rozdíl od některých sémioticky orientovaných teoretiků literatury — neopomenul ovšem přívlastek „umělecký“ a v souvislosti s uměním a uměleckou literaturou si kladl otázku podmínek estetična. Nezajímala ho tedy tolik „literárnost“, nad kterou si lámaly hlavu celé generace literárních vědců od Šklovského po Barthesa, nýbrž *estetické kvality* literárního artefaktu.

Připomeňme v této souvislosti, že u amerických sémiotiků a francouzských poststrukturalistů převážilo hledisko lingvisticky systémové nad estetickým — jejich analýzy, věnované především tvorbě a proměňám významu v sledu označujících, se těmto otázkám věnují jen okrajově. U Goodmana se však setkáváme i s pojmem estetický postoj a estetický prožitek. Jestliže první z těchto dvou pojmů, estetický postoj, je možné nalézt i v českém strukturalismu, a to jak u Mukařovského, tak u jeho žáků (např. u Květoslava Chvatíka, *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, 1996), u pojmu *estetický prožitek* je situace komplikovanější, protože strukturalismus Pražské školy byl zaměřen především na estetický objekt a převládalo v něm hledisko funkční; otázky estetického prožitku proto zůstaly v pozadí. Goodman naproti tomu chápe jako záležitost dynamickou právě estetický prožitek, který podle něj „není statický, ale dynamický. Zahrnuje jemné rozlišování a rozeznávání subtilních souvztažností, identifikování symbolických systémů a znaků těchto systémů i toho, co tyto znaky denotují a exemplifikují“ (*Jazyky umění*). *Exemplifikací* rozumí Goodman protějšek denotace — ta zahrnuje referenci mezi dvěma prvky v jednom směru (tj. od znaku k předmětu), zatímco exemplifikace v obou směrech (tj. od vzorku k vlastnosti a naopak). Estetická exemplifikace, kterou bychom mohli chápat také jako specifický typ kvalitativní *ostenze* (ukázání), iniciující estetický postoj a prožitek u recipienta, souvisí také s interpretací díla a s přetvářením světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa. „Estetický postoj nezná klidu,“ říká Goodman, „neustále hledá, zkouší, je více činností než postojem. Tvoří a přetváří.“

Tu se opět setkáváme s přístupem, který není vzdálený názorům Pražské školy, a vychází z premisy, že existuje možnost uchopit estetickou kvalitu sémiotickými prostředky. Pro Goodmana je důležitá emotivní stránka estetična jako předpoklad vnímatelovy citlivosti vůči dílu: „V každodenním životě je třídění věcí na základě pocitů často mnohem důležitější než třídění na základě jiných vlastností.“ Nicméně lze namítnout, že v této formulaci není dost jasně oddělena estetická vlastnost objektu od její emotivní odezvy u vnímatele. Goodman však k určení symptomů estetična jako vlastnosti předmětu

nakonec směřoval; viděl je v sémantické a syntaktické hustotě a v sémantické plnosti, dále v exemplifikaci (ostenzivní povaze díla zaměřující pozornost na ně samo). Je ale třeba zdůraznit, že pro Goodmana sama evidence estetických vlastností v díle není zárukou estetické hodnoty díla — estetické vlastnosti může mít i kýč nebo dílo hodnocené jako umělecky nezdařené.

O libosti, kterou lze považovat za vlastnost estetického prožitku, hovořil také Roland Barthes — v jeho pojetí šlo však o slast zakoušenou při aktivitě spojené s produkcí textu. Barthes tím minil také možnost přepisování textu, jeho rozkládání a transformaci, nabízející patřičně vzdělaným čtenářům stále nové možnosti významu. U francouzského teoretika přinášelo prožitek slasti intelektuální zpracování textu a bylo původně namířeno proti konzumentskému přístupu k literárnímu dílu — odtud pocházelo také jeho dělení textů na texty „ke psaní“ (rozuměj k významovému přetváření) a „ke čtení“, přinášející konzumní potěšení. Nešlo tedy v jeho pojednání *Rozkoš z textu* (1973, č. 2008) vlastně o estetično, nýbrž o způsoby analytické sémiotické hry odhalující významové možnosti textu.

Jeho názory, a to zvl. ve vztahu k jeho knize *S/Z*, podrobili kritice Claude Bremond a → Thomas Pavel ve studii postupující „od Barthesse k Balzacovi“ (*De Barthes à Balzac*, 1998). Dospěli k názoru, že francouzský teoretik nastolil nový způsob interpretace, který se vyhýbá *stanovení významu*, aby mohl objevovat *nové možnosti smyslu*; staví tak interpretaci do protikladu ke zkoumání díla jako významově strukturované, koherentní výpovědi a její znakové reference k aktuálnímu světu. Dekonstrukce významové stránky díla/textu a jeho redukce na označované vedla k eliminaci sdělné stránky díla, jakož i jeho estetické specifičnosti. Hlavní funkcí literatury jako souboru literárních textů se stala nekonečná *semióza*, „klouzání“ označovaných v řetězci označujících v nekonečných intertextuálních odkazech.

Literatura jako makrostruktura děl v historických proměnách se změnila v množinu textů a texty se prolínají v intertextualitě. Tento pojem nahradil v literární teorii někdejší srovnávací studia, která zkoumala otázky personálních vlivů, přejímání a migrace témat a stylových postupů v různých literárních kontextech. Intertextualita nahradila tyto kauzální vazby studiem mezitextových vztahů. Toto pojetí literatury má svůj zdroj v konceptu *dialogičnosti literatury* (v podobě citace, parodie, skryté polemiky), jaký prosazoval ruský teoretik → Michail Michajlovič Bachtin. U něj ovšem nenabyl tak radikální povahy jako u francouzské propagátorky intertextuality → Julie Kristevové, která v pojednání *Revoluce v básnické řeči* (1974, č. in: *Jazyk lásky*, 2004) předložila názor, že „každý text se utváří jako mozaika citátů, každý text je pohlcení a transformace jiného textu. Namísto intersubjektivit se ustavuje intertextualita“.

Sledování intertextových vztahů se stalo samostatným oborem literárněvědného zkoumání (jak jej reprezentují např. Michael Riffaterre či → Michał Głowiński). Německá teoretička Renate Lachmannová do něj vnesla svým pojetím intertextuality jako *paměti literatury* aspekt historický. → Gérard Genette vykládal intertextualitu jako součást *transtextuality*, jíž minil souběžnou přítomnost dvou či více textů v jednom díle v podobě citace, narážky nebo plagiátu (nepřiznané citace). Kromě intertextuality rozlišil dále *paratextualitu* (tituly, předmluvy, doslovy, poznámky), *metatextualitu* (komentáře, kritiky textu), *hypertextualitu* (imitace nebo transformace textu v odvozeném hypotextu) a *architextualitu* (žánrové formy produkující „horizont očekávání“ ve čtenáři).

## Žánry

Literatura jako množina textů lákala odedávna k hledání principů jejich klasifikace, utřídění, které by ji zpřehlednilo a zároveň nabídlo určité rámce umožňující jejich pochopení a interpretaci. Vhodným prostředkem k tomu se staly literární žánry. Již od Platona a Aristotela se v evropské tradici datuje odlišení žánrů *dialogických*, resp. *mimetických* (epika, drama), a žánrů *monologických*, spojovaných původně se zpěvem a hudbou, později (od 16. století, kdy se prosadilo triadické dělení druhů na lyriku, epiku a drama) zahrnutých pod pojem žánrů lyrických. Hledisko mluvčího, jež bylo v základu třídění, vedlo posléze k tomu, že literární druhy byly chápány jako projevy základních rysů charakterizujících postoje umělce k světu propojené zvl. s časovými rozměry; důležitou roli přitom hrála genealogie druhů. Hegel např. považoval za prvotní básnický druh lyriku jako spontánní projev, z něhož se vyvinulo epické vyprávění a posléze, syntézou lyriky a epiky, drama. Epika byla nejčastěji spojována s minulostí (vyprávění o událostech z minulosti), drama bylo chápáno jako druh reprezentativní, který předvádí činy v přítomnosti, na scéně. Lyrika byla většinou spojována s volnou hrou představitivosti, tu vzpomínkové, tu vizionářské či momentálně impresivní.

Proti tomuto tradičnímu spojení postavil švýcarský teoretik → Emil Staiger v práci *Základní pojmy poetiky* (1946, č. 1969) koncepci, jež vycházela z heideggerovského chápání časového toku z otevřené budoucnosti do minulosti: lyrice přisoudil rozměr vzpomínky, epiku spojil s přítomností (imaginární průběh dějů v mysli posluchače nebo čtenáře) a drama s budoucností, k níž míří řešení konfliktu. Souhrnně můžeme říci, že v průběhu času se vyhranila dvě zásadní stanoviska k literárním žánrům: jedno (zastoupené např. názory Benedetto Croceho) spočívá v popírání jejich existence, druhé naopak vedlo k vytváření složitých systémů žánrů (jako je tomu např. v práci německého teoretika Julia Petersena).

Teoretici Kostnické školy, jmenovitě → Hans Robert Jauß, chápou žánry jako *horizonty očekávání* sloužící ke čtenářově orientaci v literatuře i k usnadnění interpretace díla. Jauß tvrdí, že podobně jako neexistuje řečová komunikace, která by se neřídila sociální normou nebo historickou konvencí, nelze si představit literární dílo nezávislé na specifické situaci rozumění. Z tohoto hlediska lze říci, že každé literární dílo náleží k nějakému žánru a pracuje s horizontem očekávání, tj. souborem předem daných pravidel pro orientaci čtenářského publika, jež vytvářejí předpoklady pro hodnotící porozumění.

To je objasnění ze stanoviska receptivního; můžeme je však vztáhnout i k produkci? Lze žánry spolu se sémiotikou (např. s Umberto Ecem) považovat za neuvědomované (zautomatizované) kódy, učením osvojená pravidla ovlivňující tvůrčí postupy jednotlivých umělců? Nebo jsou to obecné možnosti projevu existující transhistoricky jako akumulovaná antropologická zkušenost předávaná tradicí? Je příznačné, že jedna z nejmodernějších literárněteoretických encyklopedií, průběžně aktualizovaný *Lexikon teorie literatury a kultury* (1998, č. adaptace 2006), pouze rekapituluje vývoj teorie žánrů, přičemž její aktuální smysl problematizuje, a jednotlivé žánry jako samostatná hesla už nezařazuje vůbec. Může se tedy současná literární teorie bez žánrů obejít, protože druhové třídění je historicky proměnlivé jak co do rozsahu (od základní triády lyrika — drama — epika k složitým systémům), tak co do obsahu (žánry vylučované nebo nově řazené do umělecké literatury), a protože současná tvorba hranice žánrů překračuje? Belgický teoretik Karl Canvat vidí ve své práci pojednávající výuku literatury podle žánrů (*Enseigner la*

*littérature par les genres*, 1999) otázku žánrů jako problém podobný středověkému sporu realistů a nominalistů. Pro realisty žánry existují o sobě, pro nominalisty je to jen virtuální kategorie podobná saussurovskému systému jazyka.

Žánry je třeba odlišit od kategorií, které francouzský estetik Mikel Dufrenne nazývá *afektivními apriori* a polský fenomenolog → Roman Ingarden *metafyzickými kvalitami*. Oba teoretici tu mají na mysli kategorie v zásadě estetické: komično a tragično (eventuálně heroično či groteskno), které se nemusí vztahovat jen k umělecké literatuře, nýbrž mohou být spojovány i s jinými druhy umění (hudba, výtvarné umění) a dokonce i se situacemi mimouměleckými. Gérard Genette rozlišuje *literární mody*, jež pro něj představují relativně konstantní a transhistorické kategorie; dělí je na *modus fikční* (aristotelovská diegésis), *dramatický* (aristotelovská mimésis) a *modus lyrický*. V této souvislosti se znovu ozývá problematika literárnosti: Genette ji ve studii Fikce a díkce (1991, č. 2007) dělí na *konstitutivní* a *kondicionální*. Literárností konstitutivní se vyznačují texty tvarově (poeticky) institucionalizované, kondicionální pak texty, jejichž literárnost závisí na přístupu recipienta. Bachtin chápe literární žánry jako sekundární variantu, která je odvozena z primárních žánrů každodenní komunikace. V tom se Bachtinova koncepce sblíží se „jednoduchými formami“ → Andrého Jollese, jak je rozvrhl ve stejnojmenné práci (*Einfache Formen*, 1930). Canvat chápe žánr jako komplex několika složek: institucionálních, tj. sociálně symbolických (žánry dominantní a periferní), výpovědních (vážné a hravé), funkčních (ilokuční a perlokuční), formálních (stylistické a lingvistické) a tematických (subjektivní a objektivní). Opíraje se o koncepci Genettovu vysvětluje *žánry* jako projevy *architextuality*.

Z vývojového hlediska lze rozlišit žánry formálně opakovatelné (sonet) a žánrové transformace vznikající buď variací uvnitř žánru, nebo v podobě kombinací žánrů (román v dopisech). Z hlediska reprezentativnosti (typičnosti vlastností) se dají rozlišit žánrové prototypy (tvořené texty, jejichž vlastnosti odpovídají zákonitosti žánru — *Ílias* jako prototyp epiky), texty typické, odpovídající žánrovému typu v určité historické situaci (Flaubertovy romány jako typ epiky 19. století) a texty atypické (báseň v próze). Z hlediska produkce je volba žánru závislá na záměru tvůrce a jeho další příbuznosti nelze předvídat (oživení žánru balady v poezii Victora Huga). Nejsou vyloučeny ani posuny žánrové příslušnosti (příkladem pro nás může být záměna žánrových názvů balady a romance u Nerudy).

Tartuský sémiotik → Jurij Michajlovič Lotman vyslovil v knize *Struktura uměleckého textu* (1970, sloven. 1990) názor, že umělecké systémy spojující estetickou hodnotu s originalitou jsou v celkovém pohledu spíše výjimkou. „Folklor všech národů světa, středověké umění představující nezbytnou etapu univerzálních dějin, commedia dell'arte, klasicismus — takový je neúplný seznam uměleckých systémů, které neměřily hodnotu díla překročením, nýbrž zachováním určených pravidel“. Lotman tu měl na mysli tzv. *estetiku totožnosti*, tj. identifikace tvůrců s normami (mj. žánrovými); proti ní stavěl *estetiku konfrontace* spočívající na rozporu tvůrců a norem. Tři současní francouzští estetikové (Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot a Roger Pouivet) docházejí v monografii *Questions d'esthétique* (2000) na základě zkoumání moderního západního umění k závěru, že jedním z jeho základních rysů je právě překračování pravidel. — Připomeňme tu rovněž Mukařovského tezi o estetických normách jako pravidlech vyžadujících překročení; nověji se v návaznosti na tuto tradici otázkou normy a její motivační a prohibiční funkce zabývá také autor této stati (*Východiska a výhledy*, 2002).

V této souvislosti vyvstává ve vztahu k žánrům i problematika klasičnosti. Klasicismus považoval žánrové systémy a jejich normy za nadčasové a souhlas s nimi byl měřítkem hodnoty. Moderní doba pojem klasičnosti devalvovala; za klasická se považují díla, která nabyla povahy žánrového prototypu nebo která otvírala nové obzory a často radikálně modifikovala horizonty očekávání publika. Odlesk klasičnosti se pak odráží i v povaze žánru, jehož reprezentativním prototypem se dílo stalo.

## Autor

Vraťme se nyní ke kategoriím, které jsou základem pojetí literatury jako specifického způsobu komunikace, při němž dochází k přenosu či lépe ke sdílení estetické informace mezi autorem a adresátem (publikem): *autor* — *dílo/text* — *adresát* (čtenář). Kategorie autora se z tohoto pohledu jeví jako nutný předpoklad komunikačního řetězce. Není to však kategorie neproblematická. Se vznikem strukturálních teorií byla totiž odsunuta do pozadí ve prospěch díla/textu. Jádrem sporu se v zásadě stal pojem autorské intence, autorského záměru. Strukturální teorie v něm spatřovala přežitek pozitivistického psychologismu a biografismu, který nemá s vlastní (tj. formální) problematikou díla co činit. Představu o autorském záměru předcházejícím vznik díla — a hlavně představu o nutnosti využít znalost tohoto záměru jako předpoklad interpretace — se už ve 40. letech pokusili vyvrátit dva američtí stoupenci nové kritiky, William K. Wimsatt a Monroe Beardsley, ve stati, v níž tento jev označují jako „intencionální klam“ (in: W. K. Wimsatt, *Verbal icon*, 1954). Antoine Compagnon spatřuje jádro sporu mezi zastánci a odpůrci autorské intence v protikladu dvou přístupů — interpretačního, který usiloval dospět k významu díla pochopením autorského záměru, a (znakově) explikativního, v němž šlo o popis významové výstavby díla jako předmětné funkční struktury bez ohledu na autorský záměr.

Z dnešního hlediska bychom mohli na rozpor pohlížet jako na rozdíl filozofických východisek. Stoupenci autorské intencionality vycházeli z předpokladu aktivity vědomí, jaký byl v základech fenomenologické filozofie — od něj se odvíjela např. teorie konstituce literárního díla u Romana Ingardena. Obrat, jaký do fenomenologie vneslo existenciální pojetí Martina Heideggera, znamenal — kromě dalších vlivů — změnu ve vztahu k autorské intenci. Terry Eagleton charakterizuje cestu od Husserla k Heideggerovi jako posun od čistého intelektu k filozofii, která uvažuje o životě. Teze o pobytu (*Dasein*) vrženém do světa a pobývajícím v něm znamenala, že subjekt nemůže vystoupit ze světa (z historie), že svět (historii) nelze „uzávorkovat“ pomocí fenomenologické redukce. Existence je dialog se světem, v němž člověk je spíše posluchačem než mluvčím.

S tím souviselo i jiné pojetí řeči. Lidský svět existuje jen v řeči, řeč předchází individuální subjekt. Jedinec nemluví řečí, spíše řeč mluví jím. V tomto pohledu se Heideggerova filozofie sblížovala (kromě strukturalismu) s myšlením analytických filozofů, jmenovitě s Wittgensteinem. Pro něho existovalo jen to, o čem se dá mluvit; svět se tak omezil na jazyk jako prostředí, jímž je lidské vědomí omezeno. Nemožnost distance od světa řeči znamenala rovněž popření apriorní aktivity vědomí, tedy také intence.

S nástupem strukturalismu ve Francii v polovině minulého století (a u nás vlastně již od 30. let) a také poté, co se svým fundamentálním dílem *Pravda a metoda* vystoupil Hans-Georg Gadamer, který ve stopách Heideggerových na místo autora dosadil historickou kontextualitu, byl subjekt jako zdroj vědomé aktivity odsunut do pozadí, stal se produktem

sociálních struktur či historického procesu. Svou úlohu při detronizaci individuálního subjektu a jeho záměrnosti sehrála i psychoanalýza rozptylující subjekt v anonymitě podvědomí a v druhé polovině století marxismem inspirované myšlenky o determinaci subjektu sociálním systémem, jež nalezly zastánce v Louisi Althusserovi a Michelu Foucaultovi, který, jak jsme již ukázali, nahradil sociální systém řádem diskurzů.

Myšlenka individuální záměrnosti tvůrčího subjektu nicméně nezmizela z obzoru teorie úplně. Objevila se např. v Ženevské škole (zvl. v díle → Georgese Pouleta), která oživila koncept subjektu na základě možnosti intersubjektivní projekce. Přispěl k tomu i Sartre koncepcí originální projekce vědomí přesahující dané a rozrušující inertní „bytí o sobě“. Pojmu intencionalita použil také Genette ve své dvoudílné knize o uměleckém díle (*L'oeuvre d'art 1. Immanence et transcendence*, 1994, a 2. *La relation esthétique*, 1997). Odlišil tři stupně estetických objektů: estetické objekty obecně (*en général*), artefakty s možnou estetickou funkcí a artefakty, jejichž estetická funkce je intencionální; sem patří umělecká díla. Ta podle Genetta kladou zvláštní důraz na svou generickou příslušnost a genezi, především historickou, protože „lidský produkt je vždy z definice předmětem historickým, jeho intencionalita je historicky situována a definována“. Tu se Genette projevuje (spolu s dalším francouzským filozofem, estetikem Jeanem-Marie Schaefferem) jako zastánce analytické filozofie, v níž — např. v názorech Searlových — má intencionalita významné místo. Francouzský autor hovoří také o „laterálních“ informacích historických, generických a genetických, které odkazují i k původci díla (byť by byl anonymní).

S historizací předmětu se tedy vrátila problematika autora, ať již jako psychofyzické osobnosti, či jako tvůrčího subjektu, který je „vepsán“ ve stylu díla. Vzniká tu ovšem možnost dílčího rozporu: představitel hermeneutiky Paul Ricoeur zastává názor, že písemným záznamem se dílo odpoutává od svého původce a může žít nezávislým životem; to by však fakticky mělo platit jen pro fyzickou osobu autora, ale nikoli pro tvůrčí subjekt jako inherentní součást díla.

Některí teoretici, jako reprezentant Chicagské školy → Wayne Clayson Booth v práci *The Rhetoric of Fiction* (1961) a po něm i jeden z představitelů recepční estetiky → Wolfgang Iser v práci zaměřené k procesu či „aktu čtení“ (*Der Akt des Lesens*, 1976), tento problém řešili zavedením kategorie *implicitního autora*. Ta měla vzdorovat námitkám psychologismu a biografismu při interpretaci díla. Existují však i odpůrci tohoto pojmu, jako např. kognitivně zaměřený naratolog a kulturolog Ansgar Nünning, který jej prohlašuje za pouhý literárněvědný fantom (např. ve stati *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration*, 1999, aj.). Tento rozdílný postoj souvisí s odlišnou lokalizací autority, jež je v literárním narativu určovatelem norem a měřítkem hodnot: zatímco u Boothe je to právě implicitní autor, který představuje určitou garanci hodnot, vůči nimž se vyjevují hodnoty zprostředkované vyprávěným příběhem, Nünning tuto instanci přesuává směrem ke čtenáři, k jeho normám a *kognitivním rámcům*.

### Dílo/text — znak

V současnosti převládá v literární vědě pojetí, u jehož zrodu stál Roland Barthes, když v druhé polovině století prosazoval návrh nahradit v literární vědě pojem *dílo* pojmem *text*. Obrátil tak vlastně naruby dosavadní hledisko, podle kterého text představoval fyzickou složku celku literárního díla. Podle Barthesa je však základem text jako řetězec



označujících (*signifiants*), zatímco dílo je jeho materiální podoba (např. kniha na regále v knihovně). Jeho stanovisko se v souvislosti s rozvojem sémiotiky a s nástupem poststrukturalismu rychle ujalo a dnes je užívání pojmu text v literárněvědném diskurzu běžné, byť lze u nás opět registrovat pokusy pojem dílo oživit, jak ukazuje např. práce Milana Jankoviče *Dílo v pohybu* (2009).

Záhy se ovšem ukázalo, že Barthes a další teoretikové poststrukturalismu rozumějí pod tímto pojmem něco, co se liší od běžného chápání textu jako „psané nebo tištěné podoby záznamu“ nebo jako „smysluplného (koherentního a konzistentního) sledu jazykových znaků mezi dvěma nápadnými přerušeními komunikace“, jak jej svého času definoval → Harald Weinrich v práci věnované úloze slovesa v komunikaci obecně a zvláště pak v uměleckém textu (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964). Setkáváme se také s charakteristikami takového druhu, jakou např. ve stati Text a jeho dekonstrukce jako problém filosofie (*Slovenská literatúra*, 1992) podává Miroslav Petříček: „Text je nestabilní tkáň spojující znaky napříč systémem daného jazyka, tedy otvírající takové souvislosti, které nejsou předem předznačeny konvencí komunikace.“ Tento příklad ilustruje, jak se cesta od díla jako strukturované významové výstavby posunula ke konceptu intertextuality jako síť vzájemně (otevřeně či skrytě) propojených textů, do níž je inkriminovaný text zapleten. Oživuje se tak i pojetí Julie Kristevové, podle níž je text transformací jiných textů.

Barthesova náhrada pojmu dílo pojmem text neznamena la likvidaci literatury jako souboru děl. Sám se snažil o objasnění vztahu obou pojmů tím, že je postavil do opozice. *Dílo* je — jak řečeno — podle něho fragmentem materiální substance; jako kniha zaujímá jistý prostor, a tak může být smyslově (vizuálně) vnímáno. Naproti tomu (a oproti běžnému chápání) *text* není smyslově uchopitelný předmět, dá se uchopit jen v diskurzu, lze ho zakusit jen v produkci. Slovenští vykladači strukturalismu a poststrukturalismu Michalovič a Minár v již citované monografii vysvětlují paradoxní vztah dílo—text jako vztah znakový: „Dílo funguje jako všeobecný znak, uzavírá se označovaným. Text naopak praktikuje nekonečné odložení označovaného [...]. Textu vládne nekonečná hra označujících [...]. Text je podobně jako jazyk strukturovaný, ale decentralizovaný. Text je systém bez konce nebo centra.“ Dílo tedy můžeme vztáhnout k jeho původci, text žádnou autorskou záruku nemá.

Jinými slovy řečeno: v Barthesově pojetí je dílo opakem toho, zač je tradičně pokládáno, tj. za výpověď nesoucí význam; je to pouhý materiální artefakt a text je jeho znakovou složkou otevřenou *nekonečné semióze* (opět se tu projevil rys poststrukturalistické dekonstrukce, která sémiotické struktuře znaku jako vazbě označujícího a označovaného odpírá sémantický rozměr vymezený v syntaktické struktuře výpovědi). Text jako literární znak tak pozbývá možnosti být významově identifikován, je neurčitý a jako takový je vystaven možnosti neomezené sémantizace. Proti této „desémantizaci“ znaku namítají někteří teoretici (např. Claude Bremond a Thomas Pavel ve zmiňované knize *De Barthes à Balzac*), že znak zbavený vymezeného označujícího (významu) přestává být znakem.

Ke vztahu dílo—text zastává Nelson Goodman v knize *Jazyky umění* stanovisko opačné: „Literární dílo není třída korelátů textu, ale text nebo scénář sám. Všechny zápisy a zvukové realizace textu a pouze ony jsou případem díla. Totožnost díla případ od případu zaručuje skutečnost, že text je znakem v notačním schématu.“ Podle Goodmana však dílo není textem jako izolovaná třída značek a zvukových realizací, nýbrž jako znak v jazyce. Stejná třída jako znak v odlišném jazyce se stává jiným dílem. Identita jazyka a identita

syntaxe v jeho rámci jsou podle Goodmana obě nutnými podmínkami pro zachování totožnosti díla: „[...] ztotožnit literární dílo s textem neznamená izolovat je či ochudit, ale vidět je jako denotativní a expresivní symbol, který sám sebe překračuje prostřednictvím mnoha krátkých i delších referenčních spojení [...]. V malířství je dílem jednotlivý objekt, v grafice je jím třída objektů. V hudbě je dílem třída provedení shodujících se se znakem. V literatuře je dílem samotný znak.“ Takové stanovisko jej vedlo i k polemice s Gérardem Genettem. Předmětem sporu se stala Borgesova povídka *Pierre Menard, autor Quijota*, jejíž protagonista se rozhodne napsat román znovu, a to stejně jako jeho autor. Genette chápe Menardův přepis Cervantesova románu jako jiné dílo vzhledem k odlišnému kontextu, ve kterém vzniklo a který modifikuje jeho významy, kdežto Goodman trvá na tom, že Menardův text je s textem španělského klasika na základě výše uvedených premis identický (srov. Karel Císař – Petr Koťátko eds.: *Text a dílo. Případ Menard*, 2004), Mukařovský jako reprezentant české strukturální školy viděl literární dílo jako jednotu dvou složek: *artefaktu a estetického objektu*. Jeho pojetí bývá často vykládáno jako aplikace saussurovského modelu znaku jako jednoty označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996). Dalo by se tedy říci, že i umělecký artefakt jako jednotu označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996).

Dalo by se tedy říci, že i umělecký artefakt jako jednotu označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996). Dalo by se tedy říci, že i umělecký artefakt jako jednotu označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996).

Estetik Germaine de Staël přiřadil estetický objekt ve stejnojmenné práci (*Das ästhetische Objekt*, 1987) — v souladu se znakovou koncepcí Morrisovou — jakožto ambivalentní jednotu znakovosti a věcnosti ke znakům ikonickým. Navazoval přitom na Mukařovského studii o záměrnosti (znakovosti) a nezáměrnosti (věcnosti). Svým způsobem se s tímto pojetím sblíží i Goodmanova koncepce exemplifikace jako protějšku denotace. Genette při výkladu umělecké stránky díla hovoří o dvou stránkách „tvořenosti“, *konstitutivní a kondicionální*. Podrobněji se o tom vyslovil v souvislosti s výkladem o literárnosti ve zmiňovaném pojednání Fikce a dikce. Pod konstitutivní literárnost zahrnuje dva typy literární praxe — jeden představuje praxe výpravná a dramatická, vytvářející fikční světy, literární fikce; druhým typem je literární dikce, tj. praxe, jejímž konstitutivním rysem jsou formální vlastnosti textu. (V goodmanovském pojetí jde o text, kde převažuje exemplifikace nad denotací, to znamená, že text svými řečovými kvalitami přímo předvádí, ukazuje, naznačuje to, co říká.) Oba typy literární umělecké praxe kladou podle Genetta důraz na kvality řečového projevu, každý z nich ovšem jiným způsobem. *Literární fikce* se vyznačuje snahou pomocí sémantické predikace a determinace výpovědi co nejintenzivněji znázornit (evokovat) fikční svět; *literární dikce* naproti tomu vysunuje do popředí samotnou zvukovou/grafickou stránku výpovědi.

Jestliže v prvním případě text obrací pozornost k významové stránce (aniž ji přitom činí závislou na referenci, protože významy pouze exemplifikují význam jako intencionální předmět, předmět znázorněný slovem), pak ve druhém případě text zdůrazňuje vlastní kvality řečových prostředků. (Jakobson proto v této souvislosti hovořil o *autotelčnosti* básnického jazyka, o *zaměření řeči na sebe samu*.) Genette se však domnívá, že rozdíl mezi fikcí a dikcí nelze jednoduše ztotožnit s rozdílem mezi poezií a prózou; rozdíl je spíše ve funkčním důrazu na složky jazykového znaku. Výstižně to již dříve charakterizoval Sartre, který odlišil poezii od prózy tím, že v poezii básník „cítí řeč tělesně, je obklopen

verbální tělesností“, kdežto próza je panstvím znaků; odkazuje tu přítom na výrok Paula Valéryho, že v próze slovo prochází názorem „jako paprsky slunce sklem“.

Próza je tvorba fikčních světů, které jsou dějišti příběhů. Současná literární věda, která objevila vyprávění jako způsob uvědomování si procesuálních souvislostí a pořádní zkušenosti, tj. jako způsob odlišný od tvorby systémů, je fascinována *narativem*. Preferenci narativu bychom tak mohli pokládat za jeden ze symptomů odporu k („statické“) strukturalistické systémovosti formy. K zakladatelům vědy o vyprávění, *naratologie*, však v 60. letech ve Francii patřili právě stoupenci strukturálního přístupu k literatuře. To je ovšem jen zdánlivý paradox: ustavení disciplíny na přísně vědeckých základech (tj. na bázi strukturální lingvistiky jako modelové vědy) má svůj zdroj v dobovém úsilí humanitních věd o exaktnost a její výrazné zaměření na *hloubkovou strukturu vyprávění* a ustavení jeho „gramatiky“ plyne ze dvou důležitých podnětů: z → Lévi-Strausovy *Strukturální antropologie* (1958, 1973, č. 2006–2007) a „znovuobjevení“ → Proppovy *Morfologie pohádky* (1928, č. 1970) jako práce předjímající úsilí o identifikaci narativních univerzálií a jejich funkční klasifikaci. Tímto směrem se ubírala zvl. činnost Algirdase Greimase, který se ve stopách Proppových zabýval analýzou mýtu se záměrem popsat strukturální vzorce narativu. Pro tyto účely vypracoval specifickou kategorizaci prvků sémantické analýzy významů (sém, sémém, klassém), narativních vzorců (aktant) i schéma sémiotického čtverce jako elementární struktury tvořené vztahy protikladu, rozporu a komplementarity, schopné generovat příběhy.

Pojem *naratologie* i pojem *gramatika vyprávění* razil tehdejší strukturalista → Tzvetan Todorov (již v titulu práce věnované „gramatice“ narativního díla — *Grammaire du Décaméron*, 1969), který do francouzského strukturalismu vnesl zásadní podněty ruského formalismu (jako pořadatel antologie kanonických textů, jako jeho vykladač i teoretik prózy). V jeho výzkumu kategorií fantastického v narativní reprezentaci lze navíc nalézat jisté styčné body s úvahami teorie fikčních světů. Později však — stejně jako Roland Barthes, který je autorem fundamentální studie Úvod do strukturální analýzy vyprávění (1966, č. 2002) — Todorov tuto sféru opustil ve prospěch bádání respektujícího mnohem více než univerzalistická *naratologie* kulturněhistorické aspekty uměleckých fenoménů a zaměřil se ke zkoumání kultury chápané nejširě jako společenská praxe (zvl. kontroverzních fenoménů kolonialismu, jako je dobytí a osídlení Ameriky apod.).

Platforma strukturální lingvistiky vnesla do *naratologického* bádání heuristické dělení narativu na *příběh* (*histoire, story*) a *vyprávění* (*récit, discourse*); tuto podvojnost v zásadě vyjadřuje už ruskými formalisty zavedená a v poetologické praxi všeobecně srozumitelná a přijímaná dvojice *fabule* — *syžet*. Tato heuristická základna zároveň představuje metonymii dvojí linie *naratologických* výzkumů: první z nich reprezentují již zmiňované případy zkoumání narativních univerzálií, tj. složek příběhu, druhou pak analýza výstavby vyprávění. Čelným představitelem této linie je mezi francouzskými teoretiky → Gérard Genette. Jeho hojně citovaná i později revidovaná *Rozprava o vyprávění* (1972, přeprac. 1983, č. část 2003) poskytla klíčové kategorie analýzy temporality, podnítila četné diskuse o otázkách hlediska vyprávění a stala se jednou z kanonických prací oboru. V německém prostředí podobnou úlohu plnila práce rakouského anglisty → Franze Karla Stanzela *Teorie vyprávění* (1979 a 1983, č. 1988).

Po období kodifikujících prací příznačných pro první polovinu 80. let (Mieke Balová, Shlomith Rimmon-Kenanová, Seymour Chatman ad.) a krátké „križi“ následoval další

rozmach disciplíny, která zavrhlá strukturalistický univerzalismus a pod vlivem dynamického rozvoje kulturních a kognitivních studií rozšířila svůj obzor daleko za problematiku narativu literárního a obrátila se k aspektům historicity, kulturní ukotvenosti a kognitivní a sociální funkce narativu (Monika Fluderníková, Ansgar Nünning, David Herman a mnozí další).

Zkoumání textového útvaru, považovaného za protějšek vyprávění, tj. popisu (a ještě spíše takto „používaného“ strukturální naratologií — srov. např. stati Gérarda Genetta *Hranice vyprávění* a Philippa Hamona *Co je popis?*, obě 1966, č. in: *Znak, struktura, vyprávění*, 2002) se rozvíjelo v menší míře. Přispěla k tomu patrně celá řada různorodých faktorů, mj. způsob života, jemuž dominují mobilita a změna, protikladné statickému prodlévání u předmětu, přesun filozofického zájmu „od bytí k dění“, z otázek ontologických k procesuálně epistemologickým ad. (Z těchto vlivů se od 80. let vymyká zkoumání různých forem deskriptivnosti, zvláště pak žánru ekfráze, v kontextu tzv. *interart studies*, která se v dalším vývoji pod vlivem dynamického rozvoje technologií transformují v *studies intermediální*, v nichž pojem médium obsahuje jak fyzické dispozice nosiče, tak sémiotický systém, a tedy podmínky jeho komunikovatelnosti a recepcce; zahrnují proto i zkoumání literatury jako jednoho z mediálních systémů, srov. Walter Bernhart – Werner Wolf, eds.: *Description in Literature and Other Media*, 2007, č. úvodní studie 2012.) V kontextu literatury samé ovlivnil přístupy k popisu nepochybně i záporný postoj moderny k mimetickému pojetí umění a s ním spojený odstup od zpodobování předmětnosti, vnějškových forem fyzického světa. Tu se můžeme odvolat opět na Rolanda Barthesa, jenž ve stati *Efekt reálného* (1968, č. 2006) kritizoval realismus 19. století (jmenovitě Flaubertovy romány) pro křížení referenční a estetické funkce. V jistém směru se tu blížil Mukařovského tezi o záměrnosti a nezáměrnosti v umění, ovšem z opačného stanoviska; ve snaze odbourat z uměleckého znaku rovinu označovaného popřel reprezentaci (kterou ztotožnil s referencí) jako rys, který znemožňuje rovinu označovaného rozvinout. Dokazoval to na pasáži z Flaubertovy prózy *Prostě srdce*, kde se v popisu měšťanského pokoje vyskytl i detail barometru na stěně. Podle Barthesa pozbyl tento detail obrazné (imaginativní) funkce, protože realita v něm potlačila označované znaku, zbavila ho znakové povahy (Mukařovský by tu hovořil o dialektice znakovosti a věčnosti, která přibližuje verbální znak ikonickému). Barometr na zdi v románovém popisu patří do kategorie *představených předmětností* (jak by ho zařadil Ingarden) stejně jako další předměty v daném prostředí a dokresluje jeho povahu (např. naznačuje měšťanskou důvěru ve vědecké poznání). Barthes tu opomenul specifičnost narativu jako textu „konstruujícího svět“, jak by řekl Lubomír Doležel, a to v tomto případě světa fyzicky možného, blízkého naší běžné zkušenosti.

To se už dostáváme do další oblasti díla-znaku, k povaze reference jeho významu k světu mimo text. Těmto otázkám je rovněž věnována bohatá teoretická literatura — ze starších nejznámějších prací uveďme aspoň knihu → Ericha Auerbacha *Mimesis* (1946, č. 1968), odkazující svým názvem k antické tradici aristotelovské. Řecký filozof ovšem nemínil pojmem *mimesis* — jak se nepřesně traduje — kopii světa naší zkušenosti, nýbrž umělecké zpodobení, vytvoření názorné podoby v obrazném tvaru. Dnešní teoretici (např. Lubomír Doležel) tu hovoří o fikčních světech konstruovaných textem. Tyto světy nemusí být omezeny na formy připomínající reálnou zkušenost aktuálního, fyzicky možného světa: fikční světy mohou nabýt podoby fantastické, zázračné (vymykající se lidskému nazírání) — např. v pohádkách, vědeckofantastických prózách či přeludných vizích. Teorie fikčních

světů (jako určitá odnož filozofické teorie možných světů) připouští i takzvané „nemožné možné světy“, tj. ty, které obsahují zásadní logické rozpory; fikční diskurz však vypravěči nebrání, aby o nich mluvil.

Stále však, když mluvíme o literární fikci, máme takřka automaticky na mysli díla výpravná nebo dramatická. Dá se ale hovořit o fikčním světě i v lyrice? Na tuto otázku se jako jeden z mála snažil najít odpověď Miroslav Červenka ve studii *Fikční světy lyriky* (2003). Svou koncepci tu staví na pojmu básnického subjektu, který v jeho pojetí představuje minimální kontext nezbytný pro porozumění básni. Při interpretaci básni nejde o popis jednotlivých motivů, nýbrž o konstituci profilu imaginárního mluvčího (a také imaginárního posluchače při četbě nebo poslechu básně), tak vzniká hypotetická, imaginární osoba, jejíž intence, názory, nálady apod. jsou úběžníkem interpretovaného světa. Konstituce imaginárního subjektu neprobíhá jako ve fikci dosazováním prvků fikčního světa, nýbrž jako hledání subjektivních motivací, které jsou v jeho pozadí. Tato čtenářská konstrukce subjektu nefunguje v lyrice na úrovni tematických jednotek, kde pro sjednocení (dosažení koherence) je třeba dosazovat chybějící neaktualizované elementy fikčního světa, nýbrž jako série usuzování na nevyřčené (*inferenci*), které umožňují dotvářet soudržnost imaginárního subjektu.

Zvláště důležité je uvědomit si přitom, že fikční lyrický svět se od epického i dramatického liší podstatně svou časovou povahou. Červenka v návaznosti na další badatele charakterizuje přezens v lyrice jako „vymanění z běžného času, přetrvávání, fikčnost, neosobnost a odstup, monumentalizaci, generalizaci, zasazení ‚nyní‘ do rozlehlejšího časového vzorce“ atd. Mohli bychom tedy tvorbu lyrického fikčního světa chápat jako přesun do jiného času, než je čas aktuální — a samozřejmě i do jiného, než je čas vyprávění nebo představení (tam by bylo vhodnější hovořit o přesunu přinášejícím uvolnění napětí provázejícího řešení zápletky). Čas ve fikčním světě lyriky je čas mentálního dění lyrického subjektu.

## Styl

Moderní umění a literatura jako jeho součást opustily představu vnitřní soudržnosti uměleckého díla a pohlížejí na ně jako na silové pole, v němž se setkávají i střetávají různorodé prvky. V názorech soudobých filozofů, teoretiků, sémiotiků a estetiků dominuje v návaznosti na výtvarné umění procesuální přístup usilující uchopit dílo v pohybu, tj. nikoli v oddělených fázích jeho produkce a recepce, nýbrž v pohybu produktivní recepce (ve významu Barthesova „produktivního“ čtení, tj. sémiotické hry s textem). S tím souvisí rozmývání hranic textu, znejasňování jeho strukturních rysů, rozpouštění díla v intertextové síti a v diskurzivním kontextu.

Dynamika díla však nemusí znamenat likvidaci jeho objektivitu — dílo lze naopak vidět (jak to navrhuje Milan Jankovič) jako pohyb sedimentovaný do estetického objektu, tvořícího jeho rámec. Dílo by pak přestalo být pouhým výtvozem receptivního diskurzu, bylo by možné přistoupit k němu jako k objektu, který se nabízí nikoli přímo k interpretaci, nýbrž především k popisu. To naznačují práce → Paula Ricoeura usilující smířit (sémiotický) popis — v případě umění zaměřený nutně na estetické kvality a významy — s hermeneutickou interpretací. Dílo tak není vydáno čtenářově interpretační libovůli, dožaduje se přístupu na základě rozpoznání *zakládajícího významotvorného pohybu* (jak ho nazývá Jankovič), který je dílu inherentní jako *sémantické gesto* tvůrčího subjektu. Teprve

rozpoznání tohoto významového gesta otvírá možnost interpretovat aktuální smysl pro vnímatele (čtenáře). Sémantickým gestem inherentním uměleckému dílu jako individuálnímu znakovému výtvaru je jeho *styl*.

Compagnon ovšem v knize *Démon teorie* poukazuje na víceznačnost tohoto pojmu. Podle něj může označovat tvůrčí individualitu ve smyslu výroku Georgese-Louise de Buffona „styl, to je sám člověk“, může být příznakem jedinečnosti díla, ale může je řadit též k určitému skupinovému subjektu (jako je např. Barbizonská škola), resp. k určité výrazové a významové příbuznosti skupiny děl (k uměleckému směru). Stylovou charakteristiku může získat i tvorba spadající do určité časové periody v uměleckém procesu (baroko).

S pojmem styl souvisí také vědomí obměny, variace, možnost „řící totéž jinak“. Můžeme tu mluvit o synonymitě odstínů, variant, jež umožňuje ztvárnění v obměnách nepostrádajících totožnost (jako např. Monetovy obrazy katedrály v Rouenu v různé denní době a v různém osvětlení, které dokládají jednotu stylu založeného na impresionistickém rozkladu zobrazeného předmětu do světelných skvrn). Lze tu položit otázku: má umělec možnost volby, výběru výrazových prostředků, nebo je tento výběr beze zbytku určen pravidly (tj. kódem) zvoleného druhu? Individualita uměleckého projevu však ukazuje, že o stylu lze spíše než jako o kódu hovořit jako o specifickém postupu umělecké praxe, který zakládá jedinečnost, nezastupitelnost tvůrčí osobnosti.

Proto Mukařovský razil pro způsob utváření díla pojem *sémantické gesto* — můžeme jím rozumět postup estetického zvýznamňování různých prvků, jichž umělec používá při esteticky významové výstavbě díla. Tento pojem se stal předmětem řady teoretických úvah, jen zřídka se však dostal do explicitního spojení s pojmem stylu. Mojmír Grygar v *Terminologickém slovníku českého strukturalismu* (1999) uvádí čtyři základní aspekty uměleckého díla se vztahem k pojmu sémantického gesta. Je to: 1) jednotu díla jako významového dynamického celku; 2) tvůrčí osobnost, jejíž dispozice se projevují v dané metodě a postoji ke skutečnosti; 3) recepce uměleckého díla, proces četby, kdy vzniká postupné vytváření a akumulování smyslu, postupné sjednocování a interpretování dílčích významů a konečně 4) proměny skutečnosti, která autora i vnímatele obklopuje. S výjimkou čtvrtého můžeme tyto aspekty považovat za ekvivalentní pojmu styl. Obdobně jej vykládal i český stylistik Karel Hausenblas. Sémantické gesto jako individuální stylový projev může být napodobeno, nelze ho však redukovat na algoritmus, nelze ho normovat.

V tomto smyslu chápal styl také rakouský literární vědec → Leo Spitzer (např. ve své nejznámější práci věnované tomuto tématu — *Stilstudien*, 1928). Studium individuálního stylu slovesných tvůrců mělo v jeho pojetí tvořit most mezi lingvistikou a literární vědou. Na základě popisů individuálních stylů by bylo možné hledat stylové podobnosti a rozdíly a vytvářet modely přesahující rámec individuality. Styl jako individuální způsob praxe se dá aplikovat i na jiné oblasti než na literaturu a umění (styl ve sportu, v politice), ba dokonce na praxi vůbec (životní styl). Osobitý postoj k této problematice zaujal — jak jinak — Roland Barthes. Použil francouzského slova *écriture* (doslova *písmo*, do češtiny se překládá jako „rukopis“, srov. titul *Nulový stupeň rukopisu*, 1953, č. 1967, ale dodal mu další významový odstín tím, že jej položil mezi pojmy *jazyk* a *styl*: „Jazyk a styl jsou objekty, rukopis je funkce, je to vztah mezi tvorbou a společností, je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením [...]“. Zde se Barthesovo pojetí sblízuje s přístupem lingvistickým, které vidí styl předmětně jako sociálně (profesně, věkově, vzdělanostně) určenou modifikaci jazyka.

Lingvisté také rozlišují objektivní stylové útvary v jazykovém rámci určitého společenství (jazyk spisovný, hovorový, dialekty, slang, argot atd.) charakterizované specifickým slovníkem a gramatikou. Vymezuji stylové prvky rozpoznatelné v konkrétním řečovém projevu. Stylové útvary pak z tohoto hlediska představují pravidla (kódy), které ustavují normy jejich užívání. To umožnilo studium stylu na základě vztahu uživatelů jazyka k stylovým normám těchto útvarů. Někteří teoretici navázali na tyto metody i v analýzách umělecké literatury (Michael Riffaterre) a stylové příznaky nalézali v odchylkách od jazykového standardu, jaké může registrovat kompetentní čtenář.

Genette v pojednání *Styl a význam* (v citovaném svazku *Fiction et diction*, 1991) odlišil stylistický fakt od stylistického rysu: „Stylistický fakt [...] je událost vracející nebo nevracející se v syntagmatickém řetězci (např. slovní obraz), stylový rys je paradigmatická vlastnost schopná charakterizovat styl [...]. S prvním je možné se ‚setkat‘, druhý se konstruuje na základě výskytu prvního.“ Zde jako by autor naznačoval rozdíl mezi přístupem umožňujícím statistické metody zkoumání zaměřeného na určité odchylky od standardu na jedné straně a sledování stylu ve smyslu tvůrčí praxe prostupující utváření díla jako esteticky významného znaku na straně druhé. To je předpokladem pro vlastní interpretaci díla čtenářem.

## Čtenář

Přesun pozornosti na čtenáře byl záležitostí, která se v literární vědě připravovala od poloviny minulého století. Přinesl ho zájem o pragmatický účinek díla/textu, chápaného jako dovršení realizace díla v čtenářské recepci. Už člen Pražské školy Felix Vodička modifikoval Ingardenův koncept konkretizace díla jejím promítnutím na časovou osu: vyzval tak sled historických konkretizací. Od 70. let se na problematiku recepce díla zaměřoval také okruh slovenských badatelů, označovaný později podle univerzitního centra Nitranská škola; její vůdčí osobností byl František Miko. Ten v pojednání o ontologii literárního díla (*Analýza literárneho diela*, 1987) vyslovil názor, že text o sobě není ještě dílem. Jako součást literární komunikace je textem podávajícím a přijímajícím subjektu, textem autora a příjemce. V dalším výkladu pak Miko rozlišil empirickou recepci díla přinášející jeho osvojení v čtenářském prožitku od recepce založené na teoretické znalosti, která konstruuje *receptivní model díla*; tu se rýsuje analogie k Ingardenovým úvahám o estetickém prožívání a poznávání literárního díla ve stejnojmenné práci (*O poznávání literárního díla*, 1937, č. 1967).

Jiné vymezení receptivních možností literárního textu se zakládá na rozlišení dvojí čtenářské kompetence. Je to především *kompetence lingvistická*, znalost jazyka vyžadující přiměřenou znalost nejen jeho slovní zásoby, nýbrž i gramatických (syntaktických a morfologických) pravidel (kódu), umožňující používání jazyka, formulaci řečových výpovědí. Takové pojetí nejspíše představuje problém pro poststrukturalistické uvažování o textu jako o řetězci označujících, sledu znaků-stop shlukujících se v různé útvary, které nabízejí možnost přičlenit k nim proměnlivé významy. Na skutečnost, že představa řeči jako lineárního řetězce znaků-stop nemusí dostačovat, poukázal např. německý teoretik Karlheinz Stierle. Připomněl potřebu přihlédnout k morfologii a syntaxi, jež dává výpovědím tvar, který má i svůj „hloubkový“ prostorový rozměr, a vyslovil názor, že dekonstrukce opomíjí zvláště hermeneutickou funkci syntaxe: ta řadí slova do formálně členěných celků a kontextů a formálně pořádá řečové akty. Tyto celky jsou uspořádány na základě

hierarchizace vztahů jednotlivých složek, gramatické nadřazenosti a podřazenosti, která určuje významovou výstavbu výpovědi. Porozumění významu výpovědi tedy není jeho konstrukcí, nýbrž re-konstrukcí významové struktury, na jejímž základě teprve může začít interpretace.

Interpretace na základě zrekonstruované významové výstavby vyžaduje v případě literárního uměleckého díla kromě jazykové také *kompetenci literární*. Tu dodává běžnému čtenáři školní vzdělání. Při dnešním stavu literární teorie tu narážíme na rozpaky pedagogů, kteří si nevědí rady nejen s množstvím různých, často protichůdných názorů, nýbrž i s „pravomocemi“, které teoretici přidělují čtenáři, aby konstruoval „nové, zajímavé a/nebo sugesivní pohledy na dílo“, jak navrhuje Petr A. Bílek v úvodu ke své knize *Hledání jazyka interpretace*. Vystává tu nebezpečí, že dílo bude vydáno napospas interpretační anarchii, kdy je vše možné, neboť se ztrácí rozdíl mezi *interpretací* a *dezinterpretací*. Proti absolutizaci role čtenáře vystoupil italský sémiotik Umberto Eco v diskusi s Christine Brooke-Roseovou, Richardem Rortym a Jonathanem Cullerem (vydané s titulem *Interpretation and Overinterpretation*, 1992, sloven. 1995).

Čtenářská kompetence by se dala chápat jako schopnost čtenáře rozhodnout se na základě znalostí žánrových pravidel a stylových postupů, zda dílo, s nímž přichází do styku, dokáže sám interpretovat, nalézt v jeho významové výstavbě aktuální „smysl pro sebe“, nebo zda bude považovat za užitečné obrátit se k dalším instancím recepce, jako jsou zkušenější čtenáři, literárněkritické a literárněhistorické reflexe díla, popř. zda dílo odloží jako nesrozumitelné. Tady se střetají přístupy hermeneutické s názory o ryze „konstruktivní“ úloze interpreta, který četbou „tvorí“ význam díla/textu. Hermeneutika zaprvé vychází z předpokladu, že dílo/text — je již *zde*, že je to „artefakt s intencionální esteticou funkcí“ (jak to stanovuje Genette v citované knize *La relation esthétique*, 1997), umělecká výpověď nesoucí estetický význam, který nabízí možnost rekonstrukce a z ní vycházející interpretační aktualizace v dané situaci.

Zadruhé je to předpoklad, že tato výpověď nese význam, který je výtvořem tvůrčího subjektu (implicitního autora). Pokud čtenáři jde o dialogický (intersubjektivní) kontakt, měl by se snažit tento význam respektovat, neboť právě v dialogu směřujícím k porozumění, ke konsenzu, se „jiný“ stává „bližním“. Recepce díla navíc může čtenáři pomoci, aby si uvědomil a prožil kvality a vlastnosti, jaké mu dosud byly skryty, pomoci lépe pochopit sebe sama. Nejde tedy o to, aby čtenář poznal, „jak je dílo uděláno“, ani o to, aby byl s to přiřadit je k určitému žánru či stylu. To jsou jen pomocné postupy, které mají přispět k ujasnění účinku, jakým na něj dílo zapůsobilo.

Přesun zájmu na čtenáře vidí Antoine Compagnon jako nevyhnutelný proces teoretického zkoumání literatury; nejvýraznější vývojovou linii tu představuje návaznost díla Romana Ingardena a Felixe Vodičky, od nichž se odvíjely úvahy zakladatelů Kostnické školy recepční estetiky — Hanse Roberta Jaufe a Wolfganga Isera. Iser vyšel z ingardenovské verze fenomenologické analýzy individuálního aktu četby vycházejícího z konkretizace struktury díla. Pojetí četby založil na pohybu čtenářovy pozornosti od jeho zkušenosti (od toho, co přečetl) k tomu, s čím se aktuálně setkává v průběhu četby a co ho přivádí k přeformulování jeho očekávání i výchozích zkušeností. Četba se tak stává jakousi oscilací pozornosti v pohybu vpřed i vzad, jehož cílem je dospět ke koherentnímu významu (koherence se však stala terčem kritiky dekonstruktivistů, kteří naopak hledali v díle/textu rozpor a mezery).



V četbě rozlišil Iser dvě stránky: uměleckou a estetickou. *Uměleckou (poetickou) stránku* představuje autorský text, *estetická* je výsledkem čtenářské recepce. Dílo tak získává povahu virtuální, existuje mezi textem a čtenářskou konkretizací. To nabízí srovnání nejen s názory Mikovými, nýbrž také s Genettovým pojetím ontologie literárního objektu navazujícím na Goodmana. Genette totiž rozlišuje *notaci*, tj. fyzický záznam textu, a *text* jako receptivní záležitost — tento jeho pojem by se mohl blížit Iserovu *dílu*. Virtuální povaha díla/textu by ho potom řadila na úroveň ideálního objektu, který ve své schematické virtuální struktuře trvá v čase a může aktuálně existovat jen v konkretizacích. Jako takový se ideální literární objekt (dílo/text) stává programem navádějícím čtenáře ke konkrétní estetické aktualizaci. Pro Isera je tento program ve své schematicčnosti neúplný a vyžaduje, aby čtenář doplnil místa nedostatečně určená.

Na myšlence nedostatečné určenosti strukturních schémat založil Roland Barthes svou kritiku mimetičnosti v literatuře. Podle něho není ani seberealističtější dílo s to schematicčnost překonat a vyčerpat skutečnost v její nekonečné mnohotvárnosti (tu ovšem autor podlehl mechanickému chápání mimesis jako kopie skutečnosti v rozporu s aristotelovským pojetím ztvárnění — dnes bychom řekli fikčního — světa). Na základě Ingardenem zavedené koncepce *schematické nedourčenosti* vyžadující od čtenáře aktivitu při vyplňování mezer v díle dospěl Iser ke konceptu *implicitního čtenáře* (protějšku *implicitního autora*), který je ve virtuální struktuře naznačen.

Implicitního čtenáře by pak bylo možné chápat jako textovou konstrukci, která nabízí empirickému čtenáři roli, jejíž naplnění mu může přinést účinek předpokládaný intencí implicitního autora. Čtenář je z tohoto hlediska jednak pasivní faktor konkretizace řízený instrukcemi textu, jednak aktivní (spolu)tvůrce, vyplňující neurčitá místa schematické struktury. Tezi o „doplňování“ neurčitých míst v díle/textu odmítl v rámci teorie fikčních světů Lubomír Doležel. „Neúplnost“ chápe jako záležitost autorského výběru forem, vlastností, sémantických rysů, tedy jako záležitost autorského stylu (v Doleželově terminologii jde o naplnění tzv. *intenzionální funkce* textu): čtenář má podle něj věnovat pozornost výskytu a zvláště pravidelnostem těchto mezer, nikoli jejich doplňování.

Čtenář je tedy v pojetí Iserově viděn jako pohyblivé ohnisko pozornosti ustavující při pohybu textem (projekci a revizi) jeho koherenci. *Implicitní čtenář* jako autorský výtvar je přitom ustaven na základě jistého repertoáru historicky podmíněných sociálních a kulturních norem (Eco tento repertoár nazývá *encyklopedií*, Jauß *horizontem očekávání*), *empirický čtenář* přistupuje k textu vybaven takovým repertoárem v konkrétní podobě — z toho plyne, že předpokladem účinku textu je jistý minimální *průnik obou repertoárů*. (Jestliže se přitom jedná o texty oddělené časovou distancí, hovoří Hans-Georg Gadamer o *splynutí horizontů*.)

Problém Iserovy koncepce spočíval v tom, že implicitní čtenář jako alter ego implicitního autora představoval prostředek k podřízení čtenáře záměru autora. To se dostávalo do rozporu s tezí (významově) *otevřeného díla*, jak tento pojem zavedl Eco, tj. textu umožňujícího významovou neurčitostí rozmanitost konkretizací. V tomto smyslu lze říci, že Iserův čtenář je v zásadě *čtenář ideální*; tak chápal čtenáře schopného postihnout v textu všechny rysy odchylné od standardu i Riffatterre; Eco hovoří o *čtenáři modelovém*. Tak došlo ke ztotožnění ideálního čtenáře s (kulturní) normou. Jako takový pak vlastně mohl představovat složku potlačující funkce textu, která omezuje čtenářovu svobodu.

Z odmítnutí autora (též implicitního) na základě Wimsattova *intencionálního klamu*, které vedlo k eliminaci autora jako inherentní složky díla vepsané v jeho stylu, vyplynula kritika

Iserovy recepční teorie jako skryté rehabilitace autorského záměru, považované za návrat teoretického myšlení k *obecnému mínění* — *common sense*. Druhé radikální pojetí, teze o otevřenosti díla jako vějíře různých čtení nebo nekonečného počtu aktualizací, umožnilo výsadní postavení čtenáře jako jediného arbitra významu díla. Z obzoru pozornosti tak zmizely žánry jako rámce vymezující schémata recepce a dílo/text také pozbylo povahy programu podmiňujícího průběh recepce. Podle Compagnona vedla snaha osvobodit čtenáře od všech omezení nakonec k tomu, že význam textu se přenesl do čtenářské zkušenosti a text sám se dostal na okraj zájmu.

Překonání dichotomie dílo/text — čtenář mělo přinést řešení, které obě složky literární komunikace propojilo pod pojmem *interpretační komunity*. Místo individuálního vnímatele se středem zájmu staly interpretační konvence chápané jako nástroje pro četbu a porozumění, jaké vyplývají z historického sociálního kontextu, v jehož rámci k četbě a interpretaci dochází. Iniciativa přechází z individuálního čtenáře na společenství (kulturní, sociální) jako rámcový předpoklad četby. (Jde vlastně o obdobu institucionální teorie, která se uplatnila v americké estetice a kladla důraz na názory uměleckých expertů rozhodujících o tom, co lze považovat za umění.) K Fishovu pojetí interpretační komunity jako rozhodující instance pro stanovení významu díla/textu se hlásí i citovaný Petr A. Bílek — zdá se však, že toto stanovisko se rozchází s výše uvedenou tezí o utváření významu v průběhu recepce díla/textu. Naskytá se otázka: jak tato komunita poznává, že jde o dílo/text umělecké hodnoty, kterou získává jako (v Genettově terminologii) *esteticky záměrný artefakt*, jemuž byl estetický význam udělen cestou osobitých poetických postupů? Dá se skutečně říci, že komunita význam tvoří, tj. uděluje ho v diskurzivním procesu textu nezávisle na jeho poetickém tvaru, nebo tu jde o intersubjektivně uznanou interpretaci, resp. o konvenční konkretizaci významu?

Compagnon vykládá paradoxnost Fishova stanoviska jako důsledek toho, že *objektivita* a *autonomie textu* byly prohlášeny za iluzi. Nový přístup totiž vymezil literaturu nikoli jako předmět, byť virtuální, nýbrž jako „to, k čemu dochází, když čteme“. Literatura se v kontextu Fishovy *afektivní stylistiky* stala výtvorem čtenáře, jeho průběžnou odpovědí na „slova, která následují po sobě v čase“. Z dohledu mizí představa textu jako záměrného výpovědního celku určeného ke specifickému způsobu komunikace a nesoucího význam, jehož smysl je možné aktualizovat. Pojetí textu jako výpovědi totiž nevyhnutelně oživuje problematiku intence, a tedy i možnou shodu (i rozpor) mezi intencí autora a intencí čtenáře. To nakonec přivedlo Umberta Eca ke konceptu *intentio operis*, intence díla. Compagnon ovšem ukazuje, že je to řešení pouze verbální, neboť je zřejmé, že textu jako artefaktu nelze přisoudit samostatnou aktivitu, jakou předpokládá fenomenologický pojem intence jakožto aktivity vědomí.

Řešení nepřináší ani Fishova interpretační komunita, ledaže bychom ji chápali jako dialektickou jednotu (implicitního) autora a čtenáře vyplývající z průniku kompetencí jejich empirických protějšků. Americký teoretik odmítá fenomenologicky fundovanou tezi o textu, který předchází četbu a může umožňovat kontrolu recepce a interpretace, odmítá uznat i hermeneutickou zásadu vzájemné souvislosti hypotézy a pozorování, komplementární souvislosti celku a částí. Odlišení subjektu a objektu bylo zrušeno, text i čtenář (včetně autora) se rozpouštějí v neosobních diskurzivních systémech (Foucault to radikálně vyjadřuje jako „zánik člověka“), které realitu nereflektují, nýbrž ji vytvářejí a nesou za ni odpovědnost (komu však může být neosobní systém odpovědný?). Compagnon vidí proces

*sebedestrukce teorie* v rozkladu uzavřenosti a autonomie textu způsobený obratem k četbě poté, co zájem o text umožnil popřít autonomii a svrchovanost autora. Recepční teorie posléze dospěla i k likvidaci individuálního čtenáře, který byl pohlcen řádem diskurzů v interpretačních komunitách. Autor, dílo i čtenář, základní složky literární komunikace, se rozplynuly pod neúprosným tlakem procesu teoretické (sebe)reflexe.

Nabízí se otázka, jaké byly motivace uvedených změn v literárněvědném myšlení. Někteří autoři spatřovali zdroj těchto změn v přejímání teoretických postupů a modelů z oborů, jejichž předmět není primárně umělecký — z filozofie, sociologie, etnologie, lingvistiky. V diskusích, které tyto podněty iniciovaly, se rozpadla představa syntézy a nastoupila jistá „únava z teorie“. Odideologizování teorie související s historickým vývojem v závěru minulého století přispělo také k přijetí myšlenky metodologického pluralismu, přípustnosti variací, kombinací a flexibilních adaptací různých teoretických přístupů; snaha vyhnout se dogmatismu zavedla literárněteoretické myšlení na pokraj bezbřehého eklekticismu.

Jiní vidí v současném stavu důsledek krize koncepcí literární výchovy, které vlastně představují praktickou stránku literární teorie. Literární výchova se pod vlivem uvolnění teoretických hledisek nedokázala vyvarovat diferenciaci ve výchově čtenářů dělicích je na čtenáře konzumní a náročné, laické a profesionální, naivní a kritické, řadové a elitní. To vedlo nejen ke zvýraznění kulturní stratifikace společnosti (postmoderna se ji ovšem snažila překonat propojením populární a náročné tvorby), nýbrž i k jisté polarizaci expertních zájmů v literární vědě samé: na jedné straně existují teoretické přístupy orientované na porozumění kulturním hodnotám a na jejich interpretaci, na druhé straně jsou teorie kladoucí důraz na vědní poznatky nezávislé na hodnotách. Obojí však ústí v aporie vzdálené praxi, a tak Foucaultův *nekonečný šum diskurzů* dnes splývá ve vnitřně rozporném, nesystémovém *obecném mínění*, jež koneckonců — přes všechnu iluzornost a předsudečnost — představuje matečnou půdu vědění.

ALEŠ HAMAN