

DĚJINY LITERATURY JAKO VÝZVA
LITERÁRNÍ VĚDĚ

Hans Robert Jausse*

I

Aktuální výzvu literární vědě spatřuji v novém uchopení problému dějin literatury, který zůstal ve sporu marxistické a formalistické metody otevřený.¹⁾ Můj pokus překlenout propast mezi literaturou a dějinami, historickým a estetickým poznáním, může začít na hranici, před níž se obě školy zastavily. Jejich metody pojmají *literární faktum* v uzavřeném kruhu estetiky produkce a zobrazování. Připravují tak literaturu o jednu dimenzi, která nezbytně patří k jejímu estetickému charakteru i společenské funkci: o dimenzi její recepce a jejího účinku. Čtenář, posluchač a divák, prostě faktor publika, sehrává v obou literárněteoretických metodologiích jen velmi omezenou roli. Ortodoxní marxistická estetika se zabývá čtenářem — pokud se jím vůbec zabývá — stejně jako autorem, to jest ptá se po jeho sociálním postavení, nebo se ho pokouší najít v rozvrstvení zobrazené společnosti. Formalistická škola potřebuje čtenáře pouze jako vnímající subjekt, který má na základě pokynů textu rozpoznat formu nebo odhalit postup. Přisuzuje mu teoretické porozumění filologa, jenž zná umělecké prostředky a dokáže je reflektovat. Marxistická škola zase naopak téměř klade rovnítko mezi spontánní zkušeností čtenáře a vědeckým zájmem historického materialismu, který chce na

*) O autorovi na s. 275.

1) Z novějších prací k problému dějin literatury (dále citováno jen s údajem roku vydání) jsou mi známy: R. Jakobson (1921/1969: 373–391); W. Benjamin (1931/1966: 450–456); R. Wellek (1936: 173–191); tentýž (1965); U. Leo (1939/1957); W. Krauss (1950/1959: 19–72); J. Storost (1960: 1–17); E. Trunz (1954); H. E. Hass (1958: 307–318); R. Barthes (1960/1969); F. Sengle (1964: 241–264).

literárním díle odhalit vztahy mezi nadstavbou a základnou. Avšak — jak napsal Walther Bulst — *žádný text nikdy nebyl napsán proto, aby jej filologicky četli a interpretovali filologové* (Bulst: 321–323),²⁾ nebo — jak dodávám já — historicky četli a interpretovali historici. Obě metody opomíjejí čtenáře v jeho přirozené, pro estetické i historické poznání nezbytné úloze — jako adresáta, pro něhož je literární dílo primárně určeno. Neboť i kritik, který vyjádří svůj názor na nově vydanou knížku, spisovatel, který koncipuje své dílo tváří v tvář pozitivním nebo negativním normám nějakého předcházejícího díla, a literární historik, který dílo začleňuje do jeho tradice a vysvětluje je, ti všichni jsou nejprve čtenáři, a teprve potom může být jejich reflexivní přístup k literatuře opět produktivní. V trojúhelníku autor, dílo a publikum není posledně jmenované jen pasivní částí, řetězem pouhých reakcí, ale samo o sobě opět dějnotvornou energií. Dějinný život literárního díla není myslitelný bez aktivního podílu jeho adresáta. Neboť až jeho prostřednictvím vstupuje dílo do proměňujícího se zkušenostního horizontu kontinuity, v níž dochází k neustálé přeměně jednoduchého vnímání v kritické rozumění, pasivní recepce v aktivní, uznaných estetických norem v novou produkci, která je překračuje. Dějinnost literatury i její komunikativní charakter předpokládají dialogický a zároveň procesuální vztah mezi dílem, publikem a novým dílem. Lze ho zaznamenat ve vztahu mezi sdělením a jeho příjemcem, stejně jako ve vztazích mezi otázkou a odpovědí, problémem a řešením. Uzavřený kruh estetiky produkce a zobrazování, v němž se metodologie literární vědy převážně dosud pohybovala, proto musí být otevřen estetice recepce a účinku, má-li být nově vyřešen problém, jak pojmout dějinný sled literárních děl jako souvislost dějin literatury.

Perspektiva recepční estetiky nezprostředkovává jen mezi pasivním vjemem a aktivním rozuměním, mezi normotvornou zkušeností a novou produkcí. Sledujeme-li dějiny literatury takto, v horizontu dialogu díla a publika ustavujícího kontinuitu, je také

2) Nový přístup k literární tradici, který v řadě zásadních statí hledal R. Guiette svou metodou spojování estetické kritiky s historickým poznáním (1960), odpovídá jeho téměř stejně znějící (nepublikované) zásadě: „Největším omylem filologů je, že věří, že literatura byla stvořena pro filology.“ Viz k tomu také Guiette 1966: 3–14.

neustále překlenován (*vermittelt*) rozpor mezi jejich estetickým a historickým aspektem a současně navazována nit, která vede od minulých jevů k současné literární zkušenosti a kterou historismus přerušil. Vztah mezi literaturou a čtenářem má estetickou i historickou implikaci. Estetická implikace spočívá v tom, že už primární vnímání díla čtenářem zahrnuje ověření estetické hodnoty ve srovnání s díly už přečtenými (Picon 1953). Historická implikace se projevuje tím, že porozumění prvních čtenářů může od generace ke generaci v řetězu recepcí pokračovat a obohacovat se, a proto rozhoduje i o dějinném významu díla a odhaluje jeho estetickou úroveň. V tomto recepčněhistorickém procesu, z něhož se literární historik může vymanit jen za cenu, že přestane brát v úvahu předpoklady ovlivňující jeho rozumění a posuzování, se spolu s opětovným osvojováním děl minulosti realizuje i neustálé zprostředkování minulého a současného umění, tradiční platnosti a aktuálního prověřování literatury. Stupeň recepčně esteticky fundovaných dějin literatury bude záviset na míře, s jakou se dokáží prostřednictvím estetické zkušenosti aktivně podílet na přetrvávající totalizaci minulého. To na jedné straně — oproti objektivismu pozitivistických dějin literatury — vyžaduje vědomé usilování o vytvoření nového kánonu, jež na druhé straně — oproti klasicismu kladoucímu důraz na tradice — předpokládá kritickou revizi, ne-li dokonce destrukci tradičního literárního kánonu. Kritérium vytváření kánonu a stále znovu nutného převyprávění dějin literatury recepční estetika jasně předznamenává. Cesta od dějin recepce jednotlivých děl k dějinám literatury by musela směřovat k tomu, aby byl dějinný sled děl viděn tak, jak tento sled pro nás podmiňuje a osvětluje významnou souvislost literatury jakožto předchozích dějinných stadií (*Vorgeschichte*) její současné zkušenosti.³⁾

Na těchto předpokladech budiž nyní v následujících sedmi tezích (II–VIII) zodpovězena otázka, jak by mohly být dějiny literatury dnes metodicky podloženy a nově napsány.

3) V tom smyslu píše Benjamin (1931): „Neboť se nejedná o to zobrazit díla písemnictví v souvislosti jejich doby, ale v době, kdy vznikla, zobrazit dobu, která je uznává — a to je ta naše. Tím se literatura stane organonem dějin, a úkolem dějin literatury není učinit z písemnictví látku historie, nýbrž právě vytvořit z literatury tento organon“ (s. 456).

II

Obnova dějin literatury vyžaduje odbourání předsudků historického objektivismu a zakotvení tradiční estetiky produkce a zobrazování v estetice recepce a účinku. Dějinnost literatury nespočívá na post festum vykonstruované souvislosti „literárních faktů“, nýbrž na předchozí zkušenosti, jakou s dílem učinili čtenáři. Tento dialogický vztah je také primární daností literárních dějin. Neboť literární historik se sám vždy a stále znovu musí stávat nejprve čtenářem, než může nějakému dílu rozumět a zařadit je, jinak řečeno: než může svůj soud odůvodnit s vědomím svého současného místa v historické řadě čtenářů.

Postulát, který ve své kritice objektivistické ideologie panující v historii vyslovil R. G. Collingwood: „historie není nic jiného než znovuustanovení minulého myšlení v historikově myšl“ (1956: 228), platí pro dějiny literatury ještě ve větší míře. Neboť pozitivistické pojetí dějin jako „objektivního“ popisu sledu událostí v mrtvé minulosti opomíjí jak umělecký charakter, tak i specifickou dějinnost literatury. Literární dílo není žádný nezávislý objekt, který každému pozorovateli kdykoli skýtá stejný pohled.⁴⁾ Není to monument, jenž monologicky zjevuje svou mimočasovou podstatu. Je spíše zamýšleno jako partitura pro stále obnovované rezonance čtení, jež text vyprostí z matérie slov a dovede ho k aktuálnímu bytí: „promluva, která musí ve stejné chvíli, kdy je promlouvána, utvářet svého mluvčího, schopného naslouchat“ (Picon 1953: 34).⁵⁾ Dialogický charakter literárního textu je také důvodem, proč se filologické znalosti mohou osvědčit jen v neustálé konfrontaci s textem a nesmějí ustrnout, stát se znalostmi faktů.⁶⁾

4) Zde sleduji A. Nisina v jeho kritice latentního platonismu filologických metod, tj. jejich víry v nadčasovou substanci literárního díla a nadčasového hlediska jeho pozorovatele: „Neboť umělecké dílo, jestliže nemůže ztělesňovat podstatu umění, není už předmětem, na který bychom se mohli dívat podle karteziánského pravidla, „aniž bychom ze sebe sama nedali víc než jen to, co se dá aplikovat bez rozdílu na všechny předměty““ (1959: 57). Viz k tomu moje recenze 1960: 223–225.

5) Toto pojetí dialogického způsobu bytí uměleckého literárního díla najdeme u Malrauxe (*Les voix du silence*) i u Picon, Nisina a Guietta — ve francouzské živé tradici literární estetiky, k níž se cítím být zvláště vázán; konečkonců vychází z jedné slavné věty Valéryho poetiky: „Je to uskutečnění básně, které je básní.“

6) P. Szondi (1967) v tom právem vidí rozhodující rozdíl mezi literární vědou a duchovědou, srov. s. 11: „Žádný komentář, žádné stylově kritické zkoumání

Filologické znalosti se vždy budou vztahovat na interpretaci, která si musí stanovit za cíl spolu s poznáním svého předmětu reflektovat a popisovat i realizaci tohoto poznání jakožto momentu nového rozumění.

Dějiny literatury jsou proces estetické recepce a produkce, jenž se realizuje v aktualizování literárních textů vnímajícím čtenářem, reflektujícím kritikem a znovu produkujícím spisovatelem. Nedozírně rostoucí množství literárních „faktů“, jak se šíří v konvenčních dějinách literatury, je pouhým pozůstatkem tohoto procesu, jen sesbíranou a oklasifikovanou minulostí, a proto nikoli dějinami, nýbrž pseudodějiny. Kdo považuje řadu takových literárních faktů už za kus dějin literatury, zaměňuje charakter uměleckého díla jako události s charakterem historické skutečnosti. *Perceval* Chrétiena de Troyes není jako událost literatury ve stejném smyslu „historický“ jako například ve stejné době se konající třetí křížová výprava.⁷⁾ Není to „skutečnost“, kterou by bylo možné kauzálně vysvětlit z řady situačních předpokladů a podnětů, z rekonstruovatelného záměru nějakého historického jednání a z jeho nevyhnutelných a vedlejších následků. Dějinná souvislost, v níž se objevuje literární dílo, není faktický, sám o sobě existující, na pozorovateli nezávislý sled událostí. Literární událostí se *Perceval* stává jen pro svého čtenáře, který toto poslední Chrétienovo dílo čte se vzpomínkou na jeho díla dřívější, vnímá jeho odlišnost ve srovnání s nimi a jinými už známými díly, a tak získává nové měřítko, jímž může poměřovat budoucí díla. Literární událost, na rozdíl od politické, nemá samostatně přetrvávající a nevyhnutelné následky, jimž by se žádná budoucí generace nemohla vyhnout. Může dále působit jen tam, kde ji potomci ještě, nebo opět, recipují — kde se najdou čtenáři, kteří si dílo minulosti nově osvojí, nebo autoři, kteří je chtějí napodobit, překonat nebo vyvrátit. Souvislost událostí literárního dění je primárně zprostředkována v horizontu očekávání literární zkušenosti současných a pozdějších čtenářů, kritiků a autorů. Na objektivní

básně si nesmí stanovit za cíl vyprodukovat popis básně, který by měl být chápán sám o sobě. I ten nejméně kritický čtenář ho bude chtít konfrontovat s básní a rozumět mu, teprve až své tvrzení opět rozpustí v poznatky, z nichž vyšel.“ Přesně tak i R. Guietta (1966).

7) Vztahuje se také na J. Storosta (1960: 15), který zkrátka klade rovnítko mezi historickou a literární událostí („Umělecké dílo je nejprve [...] uměleckým činem, tedy stejně historické jako bitva u Issosu“).

izolovatelnosti tohoto horizontu očekávání proto závisí, zda bude možné chápat a podávat dějiny literatury v dějinnosti jim vlastní.

III

Analýza literární zkušenosti čtenáře unikne hrozícímu psychologismu tehdy, když popíše přijetí a účinek díla v objektivizovatelném vztahovém systému očekávání, jenž pro každé dílo v historickém okamžiku jeho vydání vyplývá z předběžného rozumění žánru, z formy a tematiky dosud známých děl a z protikladu poetického a praktického jazyka.

Tato teze se obrací proti rozšířené skepsi, kterou uplatňoval především René Wellek vůči literární teorii I. A. Richardse, zda totiž analýza estetického účinku vůbec dosáhne k významové sféře uměleckého díla a zda z takových pokusů nevzejde v nejlepším případě jen jednoduchá sociologie vkusu. Wellek argumentuje tím, že ani individuální stav vědomí, jelikož v něm je cosi okamžitého, jen osobního, ani stav kolektivního vědomí, jak ho jakožto efekt uměleckého díla předpokládá Mukařovský, nemůže být stanoven empirickými prostředky (Wellek 1936: 179). Roman Jakobson chtěl „stav kolektivního vědomí“ nahradit „kolektivní ideologií“ v podobě systému norem, jaký existuje pro každé literární dílo jako *langue* a je recipujícím aktualizován jako *parole* — i když nedokonale a nikdy jako celek (Wellek 1936: 179). Tato teorie sice omezuje subjektivismus účinku, nechává však stejně jako dříve otevřenou otázku, jakými údaji lze zachytit účinek jedinečného díla na určité publikum a začlenit jej do systému norem. Přece však existují empirické prostředky, na něž se dosud nepomyslelo — literární údaje, z nichž je pro každé dílo možno zjistit specifickou dispozici publika, která ještě předchází psychologické reakci i subjektivnímu porozumění jednotlivého čtenáře. Stejně jako ke každé aktuální zkušenosti patří i k literární zkušenosti, jež poprvé uvádí do povědomí dosud neznámé dílo, jisté „předchozí znalosti, které jsou momentem zkušenosti samé a na jejímž základě je ono nové, co vstupuje do jeho vědomí, vůbec uchopitelné, to jest — v kontextu zkušenosti čitelné“.⁸⁾

8) G. Buck (1967: 56) zde navazuje na Husserla (*Erfahrung und Urteil*, zvl. § 8), dále však dospívá k určení negativity v procesu zkušenosti, které přesahuje Husserla a je pro strukturu horizontu estetické zkušenosti významné.

Literární dílo, i když je nové, se neprezentuje jako absolutní novinka v informačním vakuu, nýbrž svými předznamenáními, otevřenými i skrytými signály, důvěrně známými znaky či implicitními odkazy připravuje publikum pro zcela určitý způsob recepce. Probouzí vzpomínky na už přečtené, vede čtenáře k určitému emocionálnímu zaměření; a hned v začátku zasévá očekávání, jaký bude „prostředek a konec“, očekávání, které může být v další čtenbě podle určitých pravidel žánru nebo textového typu potvrzováno nebo pozměňováno, přeorientováno, nebo také ironicky popřeno. Psychický proces při vnímání textu není v primárním horizontu estetické zkušenosti v žádném případě jen svévolnou sérií pouhých subjektivních dojmů, nýbrž realizací určitých pokynů v procesu řízeného vnímání, jenž může být na základě svých konstitutivních motivací a spouštěcích signálů zachycen a také textově lingvistiky popsán. Určíme-li předchozí horizont očekávání textu spolu s W. D. Stemplem jako paradigmatickou izotopii, jež se v míře, jakou narůstá výpověď, mění v imanentní, syntagmatický horizont očekávání, bude recepční proces popsatelný v expanzi sémiologického systému, k níž dochází mezi rozvíjením a korigováním systému (Stempel 1968, 1970). Odpovídající proces pokračujícího vytváření a změn horizontu určuje také vztah jednotlivého textu k textové řadě utvářející žánr. Nový text evokuje čtenáři (posluchači) horizont očekávání a pravidel hry známý z dřívějších textů. Ta jsou poté obměňována, korigována, měněna nebo také jen reprodukována. Variace a korekce určují prostor, obměny a reprodukce pak hranici žánrové struktury.⁹⁾ Interpretující recepce textu už vždy předpokládá zkušenostní kontext estetického vnímání. Otázku po subjektivitě či interpretaci a otázku vkusu různých čtenářů nebo čtenářských vrstev lze smysluplně položit až tehdy, když je předem objasněno, jaký nadsubjektivní horizont rozumění podmiňuje účinek textu.

Ideálním případem objektivní ověřitelnosti takových literárněhistorických referenčních systémů jsou díla, která nejprve ve svých čtenářích záměrně evokují horizont očekávání utvářený žánrovými, stylovými či formálními konvencemi, aby ho pak krok za krokem destrukovala, což veskrze může sloužit nejen kritickému záměru, ale

9) Zde mohu odkázat na svou studii „Littérature médiévale et théorie des genres“ (Jauss 1970: 79–101).

může i samo o sobě opět vyvolat poetické účinky. Tak nechává Cervantes při četbě *Dona Quijota* vyvstat horizont očekávání oblíbených starých rytířských knih, které dobrodružství jeho posledního rytíře potom zevrubně parodují (Neuschäfer 1963). Tak Diderot na začátku *Jakuba Fatalisty* fiktivními otázkami, které klade čtenář vypravěči, evokuje horizont očekávání módního románového schématu „cesty“ se všemi (aristotelizujícími) konvencemi romaneskní fabule a jí vlastními předzvěstmi, aby potom proti slíbenému cestovnímu a milostnému románu provokativně postavil zcela neromaneskní *vérité de l'histoire*: bizarní skutečnost a morální kasuistiku vloženého příběhu, v nichž pravda života neustále demontuje lživost básnické fikce (Warning 1965: 80). Tak Nerval v *Chimérah* cituje, kombinuje a směšuje trest známých romantických a okultních motivů a vytváří z nich horizont očekávání mytické proměny světa, aby však potom dal najevo svůj odklon od romantické poezie. Identifikace a vztahy mytického stavu, které jsou čtenáři známy či je lze odhalit, se rozpouštějí v neznámo úměrně tomu, jak se nezdařil pokus o soukromý mýtus lyrického Já, byl prolomen zákon pravidelné informace a temnota, jež nabyla expresivity, sama získala poetickou funkci (Stierle 1967: 55, 91).

Možnost objektivizovat horizont očekávání je však dána i u historicky méně vyhraněných děl. Neboť specifická dispozice k určitému dílu, s níž autor u svého publika počítá, může být při absenci explicitních signálů navozena také ze tří faktorů, jež lze obecně předpokládat: za prvé ze známých norem nebo imanentní poetiky žánru, za druhé z implicitních vztahů k známým dílům literárněhistorického okolí a za třetí z protikladu fikce a skutečnosti, poetické a praktické funkce jazyka, který je reflektujícímu čtenáři při četbě vždy dán jako možnost srovnání. Třetí faktor v sobě také zahrnuje možnost, aby čtenář nové dílo vnímal jak v užším horizontu svého literárního očekávání, tak i v širším horizontu své životní zkušenosti. K této struktuře horizontu a její objektivní izolovatelnosti se vrátím prostřednictvím hermeneutiky tázání a odpovídání v rámci otázky vztahu literatury a životní praxe (viz VIII).

IV

Takto rekonstruovatelný horizont očekávání díla umožňuje určit umělecký charakter díla podle způsobu a stupně jeho účinku na předpokládané publikum. Označíme-li odstup mezi předchozím horizontem očekávání a vydáním nového díla, jehož přijetí může vést negací známých či uvědoměním si poprvé vyslovených zkušeností k „proměně horizontu“, jako estetickou distancí, lze tuto distanci na spektru reakcí publika a úsudků kritiky (spontánní úspěch, odmítání či šokovanost; ojedinělý souhlas, pozvolné nebo opožděné chápání) historicky zpředmětnit.

Způsob, jakým literární dílo v historickém okamžiku vydání splní, překoná, zklame či vyvrátí očekávání svého prvního publika, zřejmě poskytuje kritérium pro určení jeho estetické hodnoty. Distance mezi horizontem očekávání a dílem, mezi už důvěrně známými rysy dosavadní estetické zkušenosti a „proměnou horizontu“ (Buck 1967: 64) požadovanou přijetím nového díla, recepčně esteticky určuje umělecký charakter literárního díla. V míře, jakou se tato distance zmenšuje, v jaké se od recipujícího vědomí nevyžaduje žádný obrat k horizontu ještě neznámé zkušenosti, se dílo blíží k oblasti „kulinářského“ nebo zábavného umění. To druhé lze z hlediska recepční estetiky charakterizovat tak, že nevyžaduje proměnu horizontu, ale právě tak ještě splňuje očekávání příznačné pro panující vkus, neboť uspokojuje požadavek reprodukování obvyklé krásy, potvrzuje známé pocity, sankcionuje představy o přáních, nevšední zkušenosti činí formou „senzací“ stravitelnými nebo také nastoluje morální problémy, ale jen proto, aby je už jako předem rozhodnuté otázky v povznášejícím smyslu „vyřešilo“. ¹⁰⁾ Jestliže má být naopak umělecký charakter díla poměřen estetickou distancí, s jakou vystoupí proti očekávání svého prvního publika, vyplývá z toho, že distance, která nejprve jako nový způsob pohledu obšťastňuje, nebo také zaráží, může u pozdějších čtenářů mizet úměrně tomu, jak se

10) Zde navazuji na výsledky diskuse o kýči jako hraničním jevu estetičnosti, která byla vedena na III. kolokviu výzkumného týmu *Poetik und Hermeneutik* (nyní Jauss 1968). Pro „kulinářské“ zaměření, které předpokládá pouhé zábavné umění, platí totéž co pro kýč, že jsou zde totiž „a priori uspokojovány požadavky konzumentů“ (P. Beylin), že „splněné očekávání se stává normou produktu“ (W. Iser), nebo že „takové dílo, aniž by mělo či řešilo problém, vykazuje habitus řešení problému“ (M. Imdahl), c. d., s. 651–667.

původní negativnost díla stává samozřejmostí, a pak i sama jako známé očekávání vplyne do horizontu budoucí estetické zkušenosti. Do této druhé proměny horizontu spadá zvláště klasičnost takzvaných mistrovských děl.¹¹⁾ Jejich krásná forma, jež se stala samozřejmostí, a jejich zdánlivě nepochybný „věčný smysl“ je z pohledu recepční estetiky přivádějí do nebezpečné blízkosti „kulinářského“ umění, bez odporu přesvědčujícího a stravitelného, takže je třeba velkého úsilí k tomu číst je „proti směru“ navyklé zkušenosti, aby bylo možné znovu se dobrat jejich uměleckého charakteru (viz VI).

Vztah literatury a publika neznamená, že každé dílo má své specifické, historicky a sociologicky určitelné publikum, že každý spisovatel je závislý na prostředí, názorovém okruhu a ideologii svého publika a že literární úspěch předpokládá knihu, „která vyjádří, co skupina očekávala, knihu, která skupině odhalí její vlastní obraz“ (Escarpit 1961: 116). Takové objektivistické slučování literárního úspěchu se souladem záměru díla a očekávání jedné sociální skupiny přivádí literární sociologii do rozpaků vždy, když jde o vysvětlení opožděného či trvalého účinku. Proto chce R. Escarpit pro „iluzi trvalosti“ spisovatele předpokládat „kolektivní základnu v prostoru nebo v čase“, což v případě Molièra vede k překvapující prognóze: „Molière je pro Francouze 20. století ještě mladý, protože jeho svět ještě žije a nás s ním spojuje okruh kultury, názorů a jazyka [...]. Ale ten okruh se stále zmenšuje a Molière bude stárnout a zemře, až zemře to, co má náš kulturní typ ještě společného s Molièrovou Francií“ (Escarpit 1961: 117). Jako kdyby Molière jen odrážel „mravy své doby“ a jen kvůli tomuto údajnému záměru zůstal úspěšný! Tam, kde soulad mezi dílem a sociální skupinou neexistuje, či už neexistuje, jako například v recepci díla jiného jazykového okruhu, si Escarpit pomáhá tak, že zapojuje „mýtus“: „Mýty, které vynalezl svět potomstva, jemuž se skutečnost, na jejíž místo nastoupily, stala cizí“ (Escarpit, 1961: 111). Jako kdyby veškerá recepce přesahující první,

11) Stejně jako epigonství, viz k tomu B. Tomaševskij (1965: 306): „Zjevení génia vždy doprovází literární revoluci, která sesazuje z trůnu dominantní normu a dává moc metodám do té doby vedlejším. [...] Epigoni opakují zavedené postupy, z originální a revoluční metody se stává metoda stereotypní a tradiční. Tím zabíjejí, možná nadlouho, schopnost současníků cítit estetickou sílu svých vzorů: připravují tak své učitele o dobré jméno.“

společensky určené publikum díla byla jen „znetvořenou ozvěnou“, jen následkem „subjektivních mýtů“ a jako kdyby opět sama v recipovaném díle neměla své objektivní a priori, které stanoví hranice a možnost pozdějšího rozumění! Sociologie literatury nevidí svůj předmět dostatečně dialekticky, jestliže kruh spisovatele, díla a publika determinuje tak jednostranně.¹²⁾ Determinaci lze obrátit: jsou díla, která v okamžiku svého vydání ještě nelze vztáhnout na žádné specifické publikum, ale prolamují známý horizont literárního očekávání tak dokonale, že se jejich publikum teprve musí pozvolna vytvářet.¹³⁾ Když pak nový horizont očekávání získá obecnější platnost, může se moc změněné estetické normy prokázat tím, že publikum pocituje doposud úspěšná díla jako zastaralá a odnímá jim svou přízeň. Teprve s ohledem na takovou proměnu horizontu přechází analýza literárního účinku do dimenzí literárních dějin čtenáře¹⁴⁾ a statistické křivky bestsellerů zprostředkovávají historické poznání.

Jako příklad zde může sloužit literární senzace roku 1857. Vedle mezitím světoznámé Flaubertovy *Paní Bovaryové* vyšla dnes zapomenutá *Fanny* od jeho přítele Feydeaua. Přestože Flaubertův román podnítil soudní proces pro porušení veřejné morálky, Feydeauův román nejprve zatlačil *Paní Bovaryovou* do stínu. *Fanny* dosáhla během jednoho roku třinácti vydání, a tím úspěchu, jaký Paříž nezažila od doby Chateaubriandovy *Ataly*. Tematicky vycházely oba romány vstříc očekávání nového publika, které — podle Baudelairovy analýzy — skoncovalo s veškerou romantikou a velkými

12) Jaký krok je třeba učinit, aby byla překročena tato jednostranná determinace, ukazuje K. H. Bender (1967). V těchto dějinách rané francouzské epiky se zdánlivá kongruentnost feudální společnosti a epické ideálnosti jeví jako proces, který je udržován stále rostoucí diskrepancí mezi „realitou“ a „ideologií“, tj. mezi historickými konstelacemi feudálních konfliktů a poetickými odpověďmi v eposech.

13) Tyto aspekty posunula v kontextu rozmanitosti epochálních zlomů ve vztahu autora a publika do sféry pozornosti nesrovnatelně náročnější literární sociologie Ericha Auerbacha, viz k tomu ocenění F. Schalka (vyd.) in: E. Auerbach 1967: 11.

14) Viz k tomu H. Weinrich (1967) — pokus, který se zrodil ze záměru obhájit — analogicky k nahrazení dříve obvyklé lingvistiky mluvčího lingvistikou naslouchajícího — také metodické zohlednění perspektivy čtenáře v dějinách literatury, což je úmysl, který vychází vstříc mému záměru. H. Weinrich především také ukazuje, jak je třeba doplnit empirické metody literární sociologie lingvistikou a literární interpretací čtenářské role, která je v díle implicitně obsažena.

i naivními rysy vášně pohrdalo stejnou měrou.¹⁵⁾ Zabývaly se triviálním syžetem — manželskou nevěrou v měšťanském a provinčním prostředí. Oba autoři uměli konvenčně strnulému trojúhelníkovému vztahu dát kromě detailů erotických scén, které bylo možno očekávat, navíc ještě senzační obrat. Předvedli ohrané téma žárlivosti v novém světle tím, že změnili očekávaný vztah tří klasických rolí. Feydeau nechá mladého milence své třicetileté ženy žárlit na milencina manžela, přestože je už u cíle svých přání, a tato mučivá situace mladíka zničí. Flaubert překvapivě ukončuje líčení nevěř lékárníkovy manželky v provincii, které Baudelaire vykládá jako sublimovanou formu *dandyovství*, tím, že právě směšná postava Charlese Bovaryho v závěru dostává rysy vznešenosti. V oficiální dobové kritice se najdou hlasy odsuzující *Fanny* i *Paní Bovaryovou* jako produkt nové školy *réalisme*, které vytýkají, že zapírá všechny ideály a útočí na ideje, na nichž je založen řád společnosti druhého císařství.¹⁶⁾ Horizont očekávání publika z roku 1857, které si po Balzakově smrti už od románu neslibovalo nic velkého,¹⁷⁾ je zde pouze načrtnutý, vysvětluje však rozdílný úspěch obou románů, až když je položena také otázka po účinku jejich vyprávěcí formy. Flaubertovo formální novum — jeho princip „neosobního vyprávění“ (*impassibilité*), na které zaútočil Barbey d'Aurevilly srovnáním, že kdyby bylo možné z anglické oceli vykovat vyprávěcí stroj, nefungoval by jinak než Monsieur Flaubert (*Heidelberger Jahrbücher* 2, 1958: 97) — muselo šokovat publikum, kterému byl vzrušující obsah *Fanny* nabídnut v lehce přístupném tónu románu vyznání. Také ve Feydeauových popisech mohlo najít módní ideály a ztroskotaná životní přání směřovaná společenské vrstvy¹⁸⁾ a bez zábran se vyžívat v lascivní vrcholné

15) In: Flaubert 1951: „Poslední léta života Louis-Philippa poznamenaly výbuchy ducha stále citlivého pro hry představitosti; ale nový spisovatel se nacházel tvář v tvář společnosti naprosto zkažené, — ještě hůř než zkažené, — otupělé a nenasytné, mající úctu pouze ke lži a lásku jen k majetku.“ (s. 998)

16) Srov. tamtéž, s. 999, jakož i obžalobu, obhajovací řeč a rozsudek procesu *Bovaryová* in: Flaubert (1951, sv. I: 649–717); dále k *Fanny* E. Montégut (1858: 196–213, zvl. 201 a 209n.).

17) Jak dosvědčuje Baudelaire (Flaubert 1951: 996): „[...] neboť od Balzakova zmiizení [...] se veškerá zvědavost upřená k románu utišila a usnula.“

18) Viz k tomu vynikající analýzu dobového kritika E. Montéguta, který podrobně vykládá, proč je svět přání a postav ve Feydeauově románu typický pro vrstvu publika ve čtvrtích mezi Burzou a Montmartrem (c. d., s. 209), která potřebuje

scéně, v níž *Fanny* (aniž tuší, že ji z balkónu sleduje její milenec) svádí svého manžela — neboť morální rozhořčení už mu bylo odebráno reakcí nešťastného svědka. Když se pak ale světovým úspěchem stala první, jen malým okruhem znalců chápaná a jako obrat v dějinách románu uctívaná *Paní Bovaryová*, sankcionovali čtenáři románů, ono publikum, jež se na ní vzdělalo, nový kánon očekávání, podle něhož začaly být Feydeauovy slabiny — květnatý styl, módní efekty, lyrická vyznávací klišé — považovány za nesnesitelné a který z *Fanny* učinil bestseller včerejška.

V

Rekonstrukce horizontu očekávání, na němž bylo dílo v minulosti vytvořeno a přijímáno, na druhé straně umožňuje klást otázky, na které text dával odpovědi, a tak zjistit, jak tehdejší čtenář dílo viděl a jak je mohl chápat. Takový přístup koriguje většinou nepoznané normy klasického či modernizujícího uměleckého chápání a ušetří nám kruhové zpětné odkazování na obecného ducha doby. Ukazuje hermeneutickou diferenci mezi dřívějším a dnešním chápáním díla, uvádí do povědomí dějiny jeho recepce, které jsou prostředníkem mezi oběma pozicemi; tak jako platonizující dogma filologické metafyziky zpochybňuje zdánlivou samozřejmost, že v literárním textu je básnictví nadčasově přítomné a jeho objektivní, jednou provždy formulovaný smysl je pro interpreta kdykoli bezprostředně přístupný.

Recepčněhistorická metoda¹⁹⁾ je pro pochopení velmi staré literatury nepostradatelná. Kde je autor neznámý, jeho záměr neprokázaný a jeho vztah k pramenům a vzorům jen nepřímě zjistitelný, lze

poetické opojení; cítí se dobře, teprve když se všednost včerejška i všední plány na zítřek poetizují (s. 210) *požitkem z věcí*, jimiž Montégut rozumí ingredience „továrny na sny“ roku 1858 — *jde o jistý druh blaženého obdivu, téměř zbožného, pro nábytek, tapety, šaty, který jako parfém patchouli uniká z každé z těchto stránek* (s. 201).

19) Příklady této metody, která nesleduje pouze úspěch, posmrtnou slávu a vliv autora v dějinách, nýbrž i historické podmínky a změny toho, jak je přijímán, se dosud vyskytují pouze zřídka. Jmenovat lze: G. F. Ford (1955); A. Nisin (1960); tématem je Vergilius, Dante, Ronsard, Corneille, Racine; E. Lämmert (1967). — Metodický problém kroku od účinku k recepci díla nejzřetelněji vyjádřil F. Vodička už v roce 1941 otázkou po změnách díla, které se realizují v sukcesivním estetickém vnímání, ve stati „Problematika recepce Nerudova díla“ (1969).

na filologickou otázku, jak se má textu „vlastně“ — to jest „na základě jeho intence a doby“ — rozumět, nejnázne odpovědět, když jej sledujeme na pozadí děl, jejichž znalost autor u svého dobového publika explicitě či implicitě předpokládal. Autor nejstarších branches *Románu o lišákovi* počítá — jak o tom svědčí prolog — například s tím, že jeho posluchači znají romány jako příběh o Troji a *Tristana*, hrdinské eposy (*chansons de geste*) a veršované švanky (*fabliaux*), a proto jsou zvědaví na „neslýchanou válku obou baronů, Renarta a Ysengrina“, která má zastínit vše, co bylo dosud známo. Všechna evokovaná díla a žánry jsou poté v průběhu vyprávění ironicky zmíněna. Z takové proměny horizontu lze zřejmě také vysvětlit, proč toto záhy slavné dílo, jež jako první zaujalo pozici protikladnou k veškerému doposavad panujícímu hrdinskému a dvornímu básnictví, mělo úspěch i u publika daleko za hranicemi Francie.²⁰⁾

Filologické bádání dlouho nedoceňovalo původně satirickou intenci středověkého *Feriny Lišáka*, a tím také ironicko-poučný smysl analogie zvířecí bytosti a lidské povahy, protože od dob Jakoba Grimma lpělo na romantické představě ryzí přírodní poezie a naivní pohádky o zvířatech. Podobně bylo také možné — abychom uvedli ještě druhý příklad modernizujících norem — právem francouzskému výzkumu eposů od dob Bédiera vytýkat, že — aniž to pozoruje — žije z kritérií Boileauovy poetiky a literatury, která není klasická, posuzuje podle norem jednoduchosti, harmonie části a celku, pravděpodobnosti a dalších podobných (Vinaver 1959: 1–16). Filologicko-kritická metoda zřejmě není svým historickým objektivismem chráněna před tím, aby interpret, jenž sám sebe eliminuje, přece jen nepovýšil své estetické předchozí porozumění na nepřiznanou normu a nereflektovaně smysl starého textu nemodernizoval. Kdo věří, že „nadčasový pravý“ smysl literárního díla se interpretovi musí vyjevit kdesi mimo dějiny, stranou všech „omylů“ jeho předchůdců a historické recepce, bezprostředně a pouhým ponořením se do textu, „zakrývá splet dějin účinku, v níž je zapojeno i samo historické povědomí“. Popírá „bezděčné, a nikoli libovolné, nýbrž vše podmiňující předpoklady, jež vedou jeho vlastní rozumění“, a je s to pouze předstírat

20) Viz k tomu *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959), zvl. kap. IV A a D.

objektivitu, „která ve skutečnosti závisí na legitimitě položených otázek“ (Gadamer 1960: 284–285).

Hans Georg Gadamer, jehož kritiku historického objektivismu zde přejímám, popsal v díle *Pravda a metoda* princip dějin účinku, které se v rozumění samém pokoušejí prokázat skutečnost dějin (Gadamer: 283) jako aplikování logiky otázky a odpovědi na historické dědictví. Gadamer rozvíjí Collingwoodsovu tezi, že „textu můžeme rozumět pouze tehdy, když rozumíme otázce, na kterou je odpovědí“ (Gadamer: 352), a píše, že rekonstruovaná otázka už nemůže stát ve svém původním horizontu, protože tento historický horizont je už vždy obklopen horizontem naší přítomnosti: „Rozumění [je] vždy procesem splývání takových zdánlivě pro sebe existujících horizontů“ (Gadamer: 289). Historická otázka nemůže existovat pro sebe, musí přejít v otázku, „kterou jsou pro nás díla minulosti“ (Gadamer: 356). Tak se vyřeší otázky, jimiž René Wellek popsal aporii literárního soudu: má filolog hodnotit literární dílo podle perspektivy minulosti, podle stanoviska přítomnosti, nebo podle „soudu staletí“? (Wellek 1936: 184; 1965: 20–22). Skutečná měřítko minulosti mohou být tak úzce vymezena, že jejich použití dílo, které v dějinách svého účinku rozvinulo bohatý významový potenciál, jen ochuzují. Estetický soud přítomnosti dává přednost kánonu děl odpovídajících modernímu vkusu; všechna ostatní díla hodnotí nespravedlivě jen proto, že jejich dobová funkce už není zřejmá. A dějiny účinku samého, jakkoli mohou být instruktivní, jsou „jakožto autorita vystaveny stejným námitkám jako autorita básníkůvých současníků“ (Wellek 1965: 20). Wellekův závěr zní: Neexistuje možnost obejít vlastní soud, člověk ho jen musí učinit tak objektivně, jak je možné, a sice tak, že udělá totéž, co dělá každý vědec, totiž „izoluje předmět“ (Wellek 1965: 20). Takový závěr není řešením aporie, ale návratem k objektivismu. „Soud staletí“, vztahující se na literární dílo, je více než pouhé „nahromaděné soudy jiných čtenářů, kritiků, diváků a dokonce profesorů“ (Wellek 1965: 20), je to posloupné rozvíjení smyslového potenciálu uloženého v díle a aktualizovaného v jeho historických recepčních stupních. To se odhaluje rozumějícímu soudu, jakmile při konfrontaci s díly minulosti dojde ke kontrolovanému „splývání horizontů“.

Shoda recepčněestetických zásad, které se pokouším stanovit pro možnou literární historiografii, s Gadamerovým principem

dějin účinku však má hranice tam, kde H. G. Gadamer chce pojem klasičnosti povýšit na prototyp veškerého historického procesu zprostředkování mezi minulostí a přítomností. Jeho výrok: „to, co se nazývá ‚klasickým‘, nepotřebuje nejprve překonat historický odstup — neboť to samo o sobě soustavným prostředkováním tento odstup překonává“ (Gadamer 1960: 274), vypadá ze vztahu otázky a odpovědi, který je konstitutivní pro celé historické dědictví. Pro klasický text by nebylo nejprve nutné hledat otázku, na niž dává odpověď, je-li klasické, „co dobové současnosti něco říká tak, jako by to bylo řečeno výslovně jí“ (Gadamer: 274). Není klasičnosti, která v takové míře „znamená samu sebe a samu sebe vykládá“ (Gadamer: 274), popsán pouze výsledek toho, co jsem nazval „druhou proměnou horizontu“: totiž otázek prostá samozřejmost „mistrovského díla“, které v retrospektivním horizontu vzorové tradice skrývá svou původní negativnost a nutí nás, abychom nejprve proti zaručené klasičnosti znovu získali „pravý horizont otázek“? Ani tvář v tvář klasickému dílu není recipující vědomí zbaveno úkolu rozeznat „vztah napětí mezi textem a přítomností“ (Gadamer: 290). Od Hegela převzatý pojem klasičnosti, která samu sebe vykládá, musí vést k obrácení vztahu otázky a odpovědi (Gadamer: 351–360) a odporuje principu dějin účinku, podle něhož rozumění „není jen reproduktivní, ale i produktivní jednání“ (Gadamer: 280).

Tento rozpor je zřejmě způsoben skutečností, že Gadamer lpěl na jednom pojmu klasického umění, který není za hranicemi epochy svého vzniku, období humanismu, nosný jako obecná základna recepční estetiky. Tím pojmem je *mimesis* pojímaná jako „znovupoznání“, jak Gadamer píše ve svém ontologickém vysvětlení zkušenosti umění: „Co člověk vlastně na uměleckém díle zakouší a na co se zaměřuje, je mnohem spíše to, jak je pravdivé, to znamená, do jaké míry v něm člověk něco a sám sebe poznává a znovupoznává“ (Gadamer: 109). Tento umělecký pojem může být uplatňován pro umělecké období humanismu, nikoli však pro jemu předcházející epochu středověkou, a už vůbec ne pro následující epochu naší modernity, v níž estetika *mimesis*, stejně jako substancialistická metafyzika („poznání podstaty“), na které je založena, ztratily svou závaznost. Poznávací význam umění však s tímto epochálním obratem neskončil (Gadamer: 110), z čehož vyplývá, že v žádném případě nebyl vázán na klasickou funkci

znovupoznání. Umělecké dílo může zprostředkovat i poznání, které se nezačleňuje do platonského schématu, když totiž anticipuje cesty budoucí zkušenosti, imaginací vytváří dosud nevyzkoušené modely názorů a jednání či obsahuje odpověď na nově položené otázky.²¹⁾ Právě o tento virtuální význam a produktivní funkci v procesu nabývání zkušenosti jsou dějiny účinku literatury ochuzeny, chceme-li zprostředkování mezi uměním minulosti a přítomnosti zahrnout pod pojem *klasičnosti*. Má-li klasičnost podle *samého Gadamera* v neustálém procesu zprostředkovávání zavřít překonání historického odstupů, musí, jakožto perspektiva zpředmětněné tradice, změnit zorný úhel vzhledem k tomu, že klasické umění se v době svého vzniku ještě nejevilo jako „klasické“, ale spíše samo kdysi mohlo otevírat nové pohledy a preformovat nové zkušenosti, které teprve z historického odstupů — ve znovupoznání nyní známého — budí dojem, že v uměleckém díle promlouvá nadčasová pravda.

Také účinek velkých literárních děl minulosti není dění, které zprostředkovává samo sebe, ani jej nelze srovnávat s emanací: i tradice umění předpokládá dialogický vztah současného a minulého, proto dílo minulosti může odpovědět a „něco nám říci“ teprve tehdy, když současný pozorovatel položí otázku, která je přivede zpátky z jeho osamělosti. Tam, kde je v díle *Pravda a metoda* rozumění — analogicky k Heideggerovu pojmu „Seinsgeschehen“ — chápáno jako „proniknutí do procesu zachování dědictví, v němž neustále dochází ke zprostředkování mezi minulostí a přítomností“ (Erlich 1964: 275), přichází „produktivní moment, který je obsažen v rozumění“ (Erlich 1964: 280), nutně příliš zkrátka. Tato produktivní funkce pokračujícího rozumění, jež nutně zahrnuje i kritiku tradice a zapomínání, má na následujících stránkách odůvodnit recepčněestetický návrh dějin literatury. Návrh musí vzít v potaz trojí aspekt dějinnosti literatury: diachronně v recepční souvislosti literárních děl (viz VI), synchronně v referenčním systému současné literatury a ve sledu takových

21) To lze vyvodit i z formalistické estetiky a zvláště ze Šklovského teorie „deautomatizace“, srov. v publikaci V. Erlicha 1964: 84: „Protože ‚strojená, vědomě omezená forma‘ postaví umělé překážky mezi vnímajícím subjektem a vnímaným objektem, bude řetěz obvyklých spojení a automatických reakcí přetržen: tímto způsobem budeme schopni věci vůbec *vidět*, místo abychom je pouze *opětně rozeznali*.“

systémů (viz VII) a nakonec ve vztahu imanentního literárního vývoje k obecnému procesu dějin (viz VIII).

VI

Recepčněestetická teorie sama o sobě neumožňuje pochopit smysl a formu literárního díla v historickém vývoji procesu jeho rozumění. Vyžaduje také začlenění každého díla do jeho „literární řady“, aby se tak poznalo jeho historické místo a význam v souvislosti literární zkušenosti. Na cestě od dějin recepce děl k dějinám literatury, tvořeným událostmi, se literatura jeví jako proces, ve kterém se pasivní recepce čtenáře a kritika proměňuje v aktivní recepci a novou produkci autora, nebo — z jiného pohledu — ve kterém může nové další dílo vyřešit formální a morální problémy, které zanechalo poslední předcházející dílo, a nastolit opět problémy nové.

Jak může být jednotlivé dílo, které pozitivistické dějiny literatury determinovaly v chronologické řadě, a tím je učinily povrchním „faktem“, vráceno do svého dějinného sledu a být opět chápáno jako „událost“? Teorie formalistické školy chce tento problém — jak už bylo zmíněno — řešit v rámci svého principu „literární evoluce“, podle něhož nové dílo vzniká na pozadí předchozích či konkurujících děl, jakožto úspěšná forma dosáhne „vrcholu“ literární epochy, záhy je reprodukováno, a tím neustále automatizováno, aby nakonec, když se prosadí nová forma, žilo ve všednosti literatury jako otřelý žánr. Kdyby se podle tohoto programu, k němuž se dosud sotva sáhlo,²²⁾ analyzovala a popsala jedna epocha literatury, bylo by možné očekávat výstup, který by v různých ohledech převyšoval výstup konvenční literární historie. Usouvztažnil by totiž dosud do sebe uzavřené řady stojící v epoše volně vedle sebe a nanejvýš orámované náčrtem obecných dějin, to jest řady děl jednoho autora, jedné školy, jednoho stylového jevu i řady různých žánrů, a *odhalil by evoluční vztah vzájem-*

22) V článku „Über literarische Evolution“ (O literární evoluci) z roku 1927 od J. Tyňanova (1927/1988) je tento program vyjádřen nejpřesvědčivěji. Jak mi sděluje J. Striedter, byl program při řešení problémů strukturní proměny v dějinách literárních žánrů splněn jen částečně, např. ve sborníku *Russkaja proza*, Leningrad 1926 (*Voprosy poetiki*, VIII) nebo v J. Tyňanov, nyní in: J. Striedter (1970). (Obě Tyňanovovy stati vyšly česky; viz Tyňanov 1988 — pozn. překl.)

nosti funkcí a forem (Tyňanov 1927/1988a). Díla, která by v tomto rámci vynikala, navzájem spolu korespondovala a nastupovala na místo starých, by se jevila jako momenty procesu, který už nemusí být konstruován z hlediska jednoho cíle, protože jakožto *dialektická autoprodukce nových forem* nepotřebuje žádnou teleologii. Takto viděná vlastní dynamika literární evoluce by dále byla zproštěna dilematu kritérií výběru: důležité je zde dílo jako nová forma v literární řadě, nikoli však sebereprodukce zplanělých forem, uměleckých prostředků a žánrů, které se odsunou do pozadí, kde zůstanou, dokud je nějaký nový moment evoluce opět neučiní „vnímatelnými“. Nakonec by ve formalistickém návrhu dějin literatury, které samy sebe chápou jako „evoluci“ a vylučují jakýkoli vývoj směřující proti obvyklému smyslu tohoto pojmu, měl dějinný charakter díla stejný význam jako jeho charakter umělecký. „Evoluční“ význam a charakteristika literárního jevu předpokládá — nejinak než věta, že umělecké dílo je vnímáno na pozadí jiných uměleckých děl — inovaci jako rozhodující příznak.²³⁾

Formalistická teorie „literární evoluce“ je jistě jedním z nejvýznamnějších podnětů obnovy dějin literatury. Poznatek, že se dějinné změny i v oblasti literatury odehrávají uvnitř jednoho systému, pokus o funkcionalizaci literárního vývoje a v neposlední řadě teorie automatizace jsou vymoženosti, kterých je nutno se držet, i když jednostranné kanonizování změny je třeba korigovat. Kritika už dostatečně ukázala slabiny formalistické evoluční teorie: fakt, že pouhá protikladnost či estetická variace nestačí pro vysvětlení růstu literatury, že zůstává nezodpovězená otázka proměny literárních forem, že samotná inovace ještě nevytvoří umělecký charakter a že vztah mezi literární evolucí a společenskou změnou nelze sprovodit ze světa pouze jeho negováním (Erlich 1964: 284–287; Wellek 1965: 42; Striedter 1969: část X). Na poslední otázku odpovídá moje teze VIII; problematika ostatních otázek požaduje, aby si deskriptivní literární teorie formalistů otevřela recepčně estetickou cestu k dimenzi dějinné zkušenosti, která musí zahrnovat i historické stanovisko současného pozorovatele alias literárního historika.

23) „Jediná hodnota, která bude pro historika literatury rozhodující, bude dána poměrem díla k dynamice vývojové: jako kladná hodnota se bude jevit dílo, které nějakým způsobem přeskupilo strukturu předchozí etapy, jako hodnota záporná dílo, které strukturu beze změn přejalo.“ (Mukařovský 1948: 101)

Popis literární evoluce jako ustavičného boje nového se starým čili jako střídání kanonizace a automatizace forem redukuje dějinný charakter literatury na jednodimenzionální aktuálnost jejich změn a omezuje historické rozumění na pouhé jejich vnímání. Změny literární řady se však stanou historickým sledem až tehdy, když protiklad staré a nové formy ukáže také specifičnost jejich zprostředkování. Toto zprostředkování, které v interakci díla a recipienta (publika, kritika a nového producenta), jakož i minulé události a sukcesivní recepce, zahrnuje cestu od staré formy k nové, je možno metodicky uchopit ve formálním i obsahovém problému, „který každé umělecké dílo vytvoří a zanechá po sobě jako horizont ‚řešení‘, jež jsou po něm možná“ (Blumenberg 1968: 692). Pouhý popis změněné struktury a nových uměleckých prostředků díla nás nepřivede nutně zpět k tomuto problému, a tedy ani k jeho funkci v historické řadě. Aby jí bylo možno určit, to znamená, aby bylo možno identifikovat problém, na který nové dílo v historické řadě odpovídá, musí interpret zapojit vlastní zkušenosti, protože minulý horizont staré a nové formy, problému a řešení, je znovu rozpoznatelný jen v interpretově dalším aktu zprostředkování na současném horizontu recipovaného díla. Dějiny literatury pojímané jako „literární evoluce“ považují dějinný proces estetické recepce a produkce až k současnosti pozorovatele za podmínku zprostředkování všech formálních protikladů nebo „diferenčních kvalit“.²⁴⁾

Receptně estetické základy, pokud se hledisko literárního historika stane ústředním bodem — ale nikoli cílem! — procesu, přitom vracejí „literární evoluci“ nejen ztracený směr. Umožňují také poznat variabilní odstup mezi aktuálním a virtuálním významem literárního díla, a tak otevírají pohled do časové hloubky literární zkušenosti. Tím je míněno, že umělecký charakter díla, jehož významový potenciál formalismus redukuje na inovaci jakožto jediné hodnotové kritérium, v žádném případě nemusí být na horizontu prvního vydání ihned zřejmý, natožpak aby byl už vyčerpán pouze čistým protikladem staré a nové formy. Odstup mezi aktuálním prvním vnímáním díla a jeho virtuálními významy, nebo

24) Podle V. Erlicha (1964: 281) měl tento pojem pro formalisty trojí význam: „V rovině zobrazení skutečnosti znamenala ‚diferenční kvalita‘ ‚odchýlení‘ od skutečného, tedy tvůrčí deformaci. V jazykové rovině znamenal výraz odchýlení od běžného užívání jazyka. V rovině literární dynamiky pak [...] změnu vládnoucí umělecké normy.“

jinak řečeno: odpor, který nové dílo klade očekávání svého nového publika, může být tak velký, že je třeba dlouhého procesu recepce, aby bylo možno překlenout neočekávanost a nepřizpůsobivost v prvním horizontu. Může se přitom stát, že virtuální význam díla zůstane nepoznán tak dlouho, dokud „literární evoluce“ aktualizováním mladší formy nedosáhne horizontu, který teprve umožní najít přístup k porozumění zneuznané starší formě. Tak až temná lyrika Mallarméa a jeho školy připravuje půdu pro návrat k barokní poezii, dávno už neuznávané, a proto zapomenuté, a zvláště pro novou filologickou interpretaci a „obrození“ Góngory. Příklady toho, jak nová literární forma opět může otevřít přístup k zapomenutému básnictví, by bylo možné řadit jeden za druhým. Patří sem takzvané „renesance“ — takzvané, protože význam slova budí dojem samočinného návratu a často dopustí, aby se zapomnělo na fakt, že literární tradice se nemůže tradovat sama, že literární minulost se tedy také může vrátit jen tehdy, když ji nová recepce vrátí do přítomnosti, ať už tak, že změněné estetické zaměření sahá zpátky a znovu si osvojuje minulé, nebo tak, že nový moment literární evoluce vrhne nečekané světlo na zapomenuté básnictví a v něm je nalezeno něco, co se v něm dříve hledat nemohlo.²⁵⁾

Novost tedy není jen *estetickou* kategorií. Nesplývá s faktory, kterým formalistická teorie výhradně přiřkla význam, tedy s faktory inovace, překvapení, překonání, přeskupení a zcizování. Novost se stává také *historickou* kategorií, je-li diachronní analýza literatury dováděna dále k otázce, jaké historické momenty vlastně teprve novost literárního jevu činí novostí; v jaké míře je tato novost v historickém okamžiku, ve kterém se objeví, už vnímatelná; jaký odstup, cestu nebo okliku rozumění si vyžádalo její obsahové pochopení; a zda moment její plné aktualizace byl natolik účinný, že dokázal změnit perspektivu pohledu na stará díla, a tím i kanonizaci literární minulosti.²⁶⁾ Jak se v takovém světle jeví vztah poetické teorie a esteticky produktivní praxe, o tom už byla

25) Pro první možnost může být uvedena (protiromantická) revalorizace Boileaua a klasické poetiky *contrainte* Gidem a Valérym, pro druhou opožděné objevení Hölderlinových *Hymnů* či Novalisova pojmu budoucí poezie.

26) Tak byli od přijetí „malého romantika“ Nerval, jehož *Chiméry* vzbudily pozornost až společně s účinkem Mallarméa, kanonizováni „velcí romantikové“ Lamartine, Vigny, Musset a značná část „rétorické“ lyriky Victora Huga stále více odsouvání do pozadí.

řeč v jiné souvislosti (Iser 1966: 395–418). Možnosti vzájemného prolínání produkce a recepcce v dějinném proměňování estetického zaměření nejsou tímto výkladem zdaleka vyčerpány. Má za úkol především zdůraznit, do jaké dimenze vede diachronní zkoumání literatury, které se už nechce spokojit s tím, že bude chronologickou řadu literárních „faktů“ považovat za historický literární jev.

VII

Výsledky, kterých dosahuje jazykověda rozlišováním a metodickým spojováním diachronní a synchronní analýzy, podněcují k tomu, aby i v dějinách literatury byl překonán dosud jediný obvyklý diachronní výzkum. Když už recepčněhistorická perspektiva při změnách estetického zaměření stále znovu naráží na funkční souvislosti mezi porozuměním nových děl a významem děl starších, musí být také možné provést synchronní řez napříč jedním okamžikem vývoje, rozčlenit heterogenní mnohotvárnost děl existujících současně vedle sebe do ekvivalentních, protikladných a hierarchických struktur, a tak odhalit úhrnný referenční systém v literatuře jednoho historického okamžiku. Z toho by bylo možné vyvinout zobrazovací princip nových dějin literatury, pokud by další řezy v diachronii, provedené před ním a po něm, byly vedeny tak, že by artikulovaly proměnu literární struktury historicky v momentech, které formují její jednotlivá období.

Primát diachronního zkoumání v historiografii zřejmě nejrozhodněji zpochybnil Siegfried Kracauer. Jeho stat „Time and History“²⁷⁾ popírá nárok obecné historiografie (*General History*) vykládat události ze všech oblastí života v homogenním médiu chronologického času jako jednotný, v každém historickém okamžiku konzistentní proces. Takové chápání dějin, stojící stále ještě pod vlivem Hegelova pojmu „objektivního ducha“, předpokládá, že všechno, co se děje současně, je stejnou měrou formováno významem tohoto okamžiku, a tak zastírá faktickou nesoučasnost současného.²⁸⁾ Neboť různorodostí událostí jednoho historického

27) In: Kracauer 1963: 50–64, dále v příspěvku „General History and the Aesthetic Approach“ in *Poetik und Hermeneutik III*, nyní in: Kracauer 1969 (srov. tam kap. 6: „Ahasverus, or the riddle of Time“, s. 139–163).

28) „Za prvé, pokud bereme historii jako proces v chronologické posloupnosti, tiše předpokládáme, že naše poznatky v okamžiku, kdy se událost vynořuje z prou-

momentu, o níž se univerzální historik domnívá, že ji pochopí jako exponent jednotného obsahu, jsou de facto momenty zcela odlišných časových křivek podmíněných zákonitostmi svých speciálních dějin (*Special History*),²⁹⁾ jak je bezprostředně patrné na interferencích různých „dějin“ umění, práva, hospodářství nebo politiky: „Uzavřená období různých oblastí překračují jednotvárný proud času. Jakékoliv historické období musíme chápat jako směs událostí, které se vynořují v různých okamžicích jejich vnitřního času.“ (Kracauer 1969: 53)

Nepochybujeme zde o tom, zda toto konstatování předpokládá primární inkonzistenci dějin, takže konzistence obecných dějin je vždy konstituována až retrospektivně, z historikova jednotícího pohledu a způsobu zobrazení, a zda radikální pochybování o „historickém rozumu“, které Kracauera vede dále od pluralismu chronologického a morfologického plynutí času k základní antinomii obecného a zvláštního v dějinách, skutečně dnes prokazuje, že univerzální historie je filozoficky nelegitimní. Pro sféru literatury lze rozhodně říci, že Kracauerovy pohledy do „koexistence současného a nesoučasného“³⁰⁾ jsou velmi vzdálené tomu, aby vedly historické poznání k aporii, mnohem spíše ukazují nutnost a možnost odhalit dějinnou dimenzi literárních jevů v synchronních řezech. Neboť z těchto pohledů vyplývá, že chronologická fikce okamžiku formujícího všechny současné jevy odpovídá dějinnosti literatury stejně málo jako morfologická fikce homogenní literární řady, v níž všechny jevy za sebou sledují pouze imanentní zákonitosti. Ryze diachronní zkoumání, byť například v dějinách žánrů, dokáže tak logicky vysvětlovat změny podle imanentní logiky inovace a automatizace, problému a řešení, dospěje ke skutečně dějinné dimenzi teprve tehdy, když prolomí morfologický

du času, nám pomohou k tomu, abychom vysvětlili, jak k nim došlo. Čas události je hodnotově zatížený fakt. Stejně tak se předpokládá, že všechny události v dějinách člověka, národa či civilizace se odehrávají v daném okamžiku z důvodů, které jsou bezprostředně (*then and there*) nějakým způsobem svázány s tímto okamžikem.“ (Kracauer 1969: 141)

29) Tento pojem pochází od H. Focillona (1948) a G. Kublera (1962).

30) *Poetik und Hermeneutik III*, s. 569. Výraz „současnost různého“, kterým F. Sengle (1964: 247) míní tentýž fenomén, pojímá problém o jednu dimenzi zredukováný, jak vyplývá i z toho, že Sengle se domnívá, že tato poťiz v dějinách literatury je řešitelná prostě spojením komparatistické metody a moderní interpretace („to tedy znamená provést srovnávací interpretaci na široké základně“, s. 249).

kánon, konfrontuje dílo významné v dějinách účinku s historicky pokleslými, konvenčními produkty žánru a nezanedbá ani jeho vztah k literárnímu prostředí, v němž se musí prosadit vedle děl jiných žánrů. Dějinnost literatury se vyjevuje právě v průsečících diachronie a synchronie. Musí tedy být také možné zpřístupnit literární horizont určitého historického okamžiku jako takový synchronní systém, který umožňuje přijímat současně vycházející a k němu vztahovanou literaturu diachronně v relacích nesoučasnosti a dílo brát jako aktuální či neaktuální, módní, včerejší nebo přežívající, předčasné nebo opozdilé.³¹⁾ Neboť když se současně vycházející literatura — z hlediska estetiky produkce — rozpadne v heterogenní mnohotvárnost nesoučasnosti, to jest v díla formovaná různými momenty „shaped time“ svého žánru (jako zdánlivě současné hvězdné nebe se astronomicky tříští v jednotlivé body nejrůznějších časových vzdáleností), tato mnohost literárních jevů se — z hlediska recepční estetiky — opět spojí pro publikum, jež ji vnímá jako díla *své* současnosti, která navzájem vztahuje jedno k druhému v jednotu společného a smysl poskytujícího horizontu literárních očekávání, vzpomínek a anticipací.

Protože každý synchronní systém musí obsahovat svou minulost a budoucnost jako neoddelitelné strukturální prvky,³²⁾ implikuje synchronní řez napříč literární produkcí jednoho historického časového okamžiku nutně ještě další řezy, které mu v diachronii předcházejí a které po něm následují. Přitom analogicky k dějinám jazyka vzniknou konstantní a variabilní faktory, které lze lokalizovat jako systémové funkce. Neboť i literaturě je vlastní jistý druh gramatiky nebo syntaxe s relativně pevnými vztahy: struktura tradičních i nekanonizovaných žánrů, výpovědních způsobů, stylů a rétorických figur. A proti ní stojí silněji variabilní oblast sémantiky: literární syžety, archetypy, symboly a metafory. Proto je možné pokusit se pro dějiny literatury vytvořit analogon k tomu, co Hans Blumenberg postuluje pro dějiny filozofie, což vy-

31) Tento požadavek vznesl i R. Jakobson v roce 1960 v přednášce, která nyní tvoří XI. kap. „Linguistique et poétique“ jeho knihy *Essais de linguistique générale*, Paris 1963: „Synchronní popis zkoumá nejen literární produkci každého daného období, nýbrž také tu část literární tradice, která v příslušném období zůstala živá nebo byla oživena.“

32) J. Tyňanov a R. Jakobson: „Dějiny systému jsou zase systém. Čistě synchronní přístup se nyní jeví jako iluze: každý synchronní systém má svou minulost a budoucnost jako neoddelitelné strukturální elementy systému samého.“ In: Roman Jakobson, *Poetická funkce*, Jinočany, s. 35.

světluje na příkladech proměny epoch, a zvláště vztahu následnictví křesťanské teologie a filozofie, a co odůvodnil svou historickou logikou otázky a odpovědi: „formální systém výkladu světa [...], v jehož struktuře lze lokalizovat přeoobsazení, jež vytvářejí procesuální charakter dějin až k radikálnosti epochálních obrátů“.³³⁾ Až jednou bude substanciální představa literární tradice, která reprodukuje samu sebe, překonána funkčním vysvětlením procesuálního vztahu produkce a recepce, bude také muset být možné rozeznat za *přeměnami* literárních forem a obsahů ona *přeoobsazení* v literárním systému chápání světa, která umožní v procesu estetické zkušenosti zachytit proměnu horizontu.

Z těchto premis by bylo možné rozvinout zobrazovací princip dějin literatury, které by se ani nemusely řídit příliš známými výšinami tradičních vrcholných děl, ani se ztrácet v nížinách historicky už nevyjádřitelné úplnosti všech textů. Problém výběru děl významných pro nové dějiny literatury by bylo možné řešit s pomocí synchronního zkoumání způsobem, jaký doposud nebyl vyzkoušen: proměnu horizontu v dějinném procesu „literární evoluce“ není nutno sledovat nejprve na předivě všech diachronních faktů a filiací, nýbrž může být zjištěna i na změněném stavu synchronního literárního systému a vyčtena z analýz dalších příčných řezů. Principiálně by bylo možné zobrazení literatury v dějinném sledu takových systémů na řadě libovolných průřezů diachronie a synchronie. Dějinný rozměr literatury, její kontinuitu události, která se ztratila v tradicionalismu i pozitivismu, lze však opět získat, jestliže literární historik vyhledá průsečíky a vyzvedne na světlo díla vyjadřující procesuální charakter „literární evoluce“ v jejích dějinnotvorných momentech a epochálních předělech. O takovém historickém vyjádření však nerozhoduje statistika ani subjektivní svévolnost literárního historika, ale rozhodují dějiny účinku: to, „co z události vzešlo“ a co z perspektivy současného pohledu konstituuje souvislost literatury jakožto dějin předcházejících její současnou podobu.

VIII

Úkol dějin literatury je splněn až tehdy, když literární produkce není zobrazena jen synchronně a diachronně ve sledu svých

33) Nejprve 1958: 101n., nakonec 1966: zvl. 41n.

systémů, ale je viděna jako *zvláštní dějiny* také ve svém specifickém vztahu k *obecným dějinám*. Tento vztah se nevyčerpává v tom, že v literatuře všech dob lze najít typizovaný, idealizovaný, satirický či utopický obraz společenského bytí. Společenská funkce literatury se ve svých přirozených možnostech projeví teprve tam, kde čtenářova literární zkušenost vstupuje do horizontu očekávání jeho životní praxe, preformuje jeho chápání světa, a tím také zpětně působí na jeho společenské chování.

Funkční souvislost literatury a společnosti je v tradiční literární sociologii většinou demonstrována v úzkých hranicích metody, která klasický princip *imitatio naturae* jen vnějškově nahradila ustanovením, že literatura je zobrazení dané skutečnosti, a která proto musela dobově podmíněný stylový pojem, „realismus“ 19. století, pozvednout na literární kategorii *par excellence*. Ale i nyní módní literární „strukturalismus“, který se často pochybným právem odvolává na archetypickou kritiku Northropa Frye či na strukturální antropologii Clauda Lévi-Strausse, ještě stále plně ulpívá na této v podstatě klasicistické estetice zobrazování a jejích schématech „odrazu“ a „typizace“. Tím, že výsledky strukturální jazykovědy a literární vědy vykládá jako archaické, v literárním mýtu zahalené antropologické konstanty, což se mu nezřídká daří až s pomocí zjevného alegorizování textů,³⁴⁾ redukuje na jedné straně dějinné bytí na struktury pradávnej společnosti přírody, na druhé straně básnictví na jeho mytický nebo symbolický výraz. Tím však mívá právě eminentně společenskou, totiž společenskotvornou funkci literatury. Literární strukturalismus se — stejně jako před ním marxistická a formalistická literární věda — neptá po tom, jak literatura „sama zpětně formuje představu o společnosti, která je jejím předpokladem [...]“, a jak ji spoluutvářela v rámci procesuálního charakteru dějin. Těmito slovy formuloval Gerhard Hess ve své přednášce „Das Bild der Gesellschaft in der französischen Literatur“ (Obraz společnosti ve francouzské literatuře, 1954) stále otevřený problém spojení dějin literatury a sociologie a hned vysvětlil, do jaké míry si francouzská literatura v průběhu svého novodobého vývoje může dělat nárok na to, že jako první odhalila určité zákonitosti společenského bytí (Jauss a Müller-Daehn in: Hess 1967: 1–13). Zodpovězení otázky

34) To nedobrovolně, ale nanejvýš působivě dokazuje přímo C. Lévi-Strauss ve svém pokusu „interpretovat“ lingvistický popis Baudelaireovy básně „Les chats“ od R. Jakobsona pomocí své strukturální metody, srov. Lévi-Strauss 1962.

po společenskotvorné funkci literatury z hlediska recepční estetiky překračuje kompetenci tradiční estetiky zobrazování. Pokus překlenout propast mezi literárněhistorickým a sociologickým výzkumem recepčněestetickou metodou bude usnadněn tím, že pojem *horizont očekávání*, který jsem zavedl do literárněhistorické interpretace,³⁵⁾ hraje roli i v axiomatice sociálních věd od dob Karla Mannheima (Mannheim 1958: 212). Je rovněž středem metodologické stati „Naturgesetze und theoretische Systeme“ (Přírodní zákony a teoretické systémy) od Karla R. Poppera, který chce zakotvit vědeckou tvorbu teorií v předvědecké zkušenosti životní praxe. Popper zde odvíjí problém pozorování z předpokladu „horizontu očekávání“, a tak nabízí srovnávací bázi pro můj pokus určit specifický výkon literatury v obecném procesu tvorby zkušeností a vymezit ji oproti jiným formám společenského chování. (Popper 1964: 87–102)

Podle Poppera mají vědecký pokrok a předvědecká zkušenost společné to, že každá hypotéza i každé pozorování vždy už předpokládá očekávání, „totiž ta, která konstituují horizont očekávání, jenž teprve oněm pozorováním dodá významnost a dá jim tak status pozorování“ (Popper 1964: 91). Pro pokrok vědy i životní zkušenosti je „zklamání očekávání“ nejnámennějším momentem: „Podobají se zkušenosti slepce, jenž narazí do překážky, a tak se dozví o její existenci. Falzifikací našich předpokladů skutečně získáme kontakt se ‚skutečností‘. Vyvrácení našich omylů je pozitivní zkušeností, kterou získáváme ze skutečnosti“ (Popper 1964: 102). Tento model, který sice ještě dostatečně nevysvětluje proces vědecké tvorby teorií,³⁶⁾ ale přece jen může zaručit „produktivní smysl negativní zkušenosti“ v životní praxi,³⁷⁾ zároveň dokáže

35) Nejprve 1959: 153, 180, 225, 271; dále 1961: 223–225.

36) Popperův příklad se slepcem nerozlišuje mezi oběma možnostmi jen reaktivního chování a experimentujícího jednání v rámci určitých hypotéz. Jestliže druhá možnost charakterizuje reflektované vědecké jednání na rozdíl od nereflektovaného chování v životní praxi, byl by vědec „kreativní“, a tedy by měl být postaven nad „slepce“ a spíše srovnáván s básníkem jakožto tvůrcem nových očekávání.

37) G. Buck (1967: 70) a dále: „[Negativní zkušenost] nepoučuje pouze tím, že nás podněcuje, abychom kontext naší dosavadní zkušenosti revidovali tak, aby se nové začlenilo do korigované jednoty předmětného smyslu. [...] Nezobrazuje se jinak jen předmět zkušenosti, ale převrací se i samo vědomí získávající zkušenost. Dílem negativní zkušenosti je uvědomění si sama sebe (*Sich-seiner-bewußt-Werden*). Člověk si uvědomuje motivy, které byly v dosavadní zkušenosti

posunout do ostřejšího světla specifickou funkci literatury ve společenském bytí. Neboť čtenář je ve srovnání s (hypotetickým) nečtenářem privilegován tím, že — abychom zůstali u Popperova obrazu — nemusí nejprve narazit na novou překážku, aby získal novou zkušenost skutečnosti. Zkušenost četby ho dokáže vymanit z adaptací, předsudků a tísní jeho životní praxe tak, že ho nutí k novému vnímání věcí. Horizont očekávání literatury se ve srovnání s horizontem očekávání dějinné životní praxe vyznačuje tím, že uchovává nejen učiněné zkušenosti, ale také anticipuje neuskutečněnou možnost, rozšiřuje omezený prostor společenského chování o nová přání, nároky a cíle, a tak otevírá cesty budoucí zkušenosti.

Předběžné orientování naší zkušenosti kreativní silou literatury nespočívá jen v umělecké povaze literatury, která díky nové formě pomůže prolomit automatismus všedního vnímání. Nová forma umění není jen „chápána na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými“. Viktor Šklovskij je s touto slavnou větou, jež patří k jádru formalistického kréda (Šklovskij 1925/1948: 33), v právu jen tam, kde se obrací proti předsudku klasicistické estetiky, která krásno definuje jako *harmonii formy a obsahu* a v souladu s tím redukuje novou formu na sekundární funkci propůjčit danému obsahu tvar. Nová forma však nevystupuje jen proto, „aby vystřídala formu starou, která už není umělecká“. Dokáže také umožnit nové vnímání věcí tím, že reformuje obsah zkušenosti, který byl nejprve přiveden na světlo ve formě literatury. Vztah literatury a čtenáře se může aktualizovat jak v oblasti smyslů jako podnět k estetickému vnímání, tak i v oblasti etické jako výzva k morální reflexi.³⁸⁾ Nové literární dílo je přijímáno a posuzováno jak na pozadí jiných uměleckých forem, tak

vůdčí, a jako takové nebyly předmětem pochybností. Negativní zkušenost tak má primárně charakter poznání sebe sama, které umožňuje kvalitativně nový způsob zkušenosti.“ Z těchto premis vyvinul G. Buck své pojetí hermeneutiky, která, jakožto „životně praktický vztah vedený nejvyšším zájmem životní praxe: sebepochopením jednajícího“, legitimuje specifickou zkušenost tzv. duchověd vůči přírodovědecké empirii, srov. Buck 1969: 24.

38) J. Striedter upozornil, že v deníkových zápiscích a příkladech z prózy Lva Tolstého, na které se Šklovskij odvolával při prvním vysvětlování metody ozvláštění, byl ryze estetický aspekt ještě spojen s aspektem noetickým a etickým. „Šklovského však — na rozdíl od Tolstého — v první řadě zajímá umělecká „metoda“, a nikoli otázka po jejích estetických předpokladech a účincích“ (*Poetik und Hermeneutik II*, viz pozn. 63, s. 288).

na pozadí denní životní zkušenosti. Jeho společenskou funkci v etické oblasti je z hlediska recepční estetiky nutno pojmut stejnou měrou v modalitách otázky a odpovědi, problému a řešení, v nichž vstupuje do horizontu svého dějinného účinku.

Jak může mít nová estetická forma zároveň i morální důsledky, nebo, jinak řečeno, jak může morální otázce propůjčit maximálně myslitelný společenský účinek, názorně ukazuje případ *Paní Bovaryové* v zrcadle procesu, který byl po předtisku díla v *Revue de Paris* roku 1857 zahájen proti autoru Flaubertovi. Novou literární formou, jež Flaubertovo publikum nutila k neobvyklému způsobu vnímání „otřelé fabule“, byl princip neosobního (nebo nezúčastněného) vyprávění ve spojení s uměleckým prostředkem takzvané „nevlastní přímé řeči“, který Flaubert virtuózně a z hlediska perspektivy vyprávění důsledně používal. Co je tím míněno, lze ukázat na jednom popisu, který státní zástupce Pinard ve své obžalobě inkriminoval jako nanejvýš nemorální. V románu se objevuje po prvním Emmině „uklouznutí“ a líčí se v něm, jak se po manželské nevěře vidí v zrcadle: „Při pohledu do zrcadla ji udivil vlastní obličej. Nikdy ještě neměla tak veliké oči, tak černé, tak hluboké. Cosi přejemného se jí rozlévalo po těle a proměňovalo ji. Opakovala si: Mám milence! Milence! A oblažovala se tou myšlenkou, jako by se jí bylo dostalo jakési druhé dospělosti. *Konečně jí tedy budou náležet rozkoše lásky, horečka štěstí, v níž už přestala doufat. Vstupuje teď do čehosi záračného, kde vše bude vášně, extáze, blouznění [...]*.“ Státní zástupce pochopil poslední věty jako objektivní líčení obsahující názor vypravěče a rozčiloval se nad *velebením cizoložství*, které považoval za ještě mnohem nebezpečnější a nemorálnější než samotný chybný krok.³⁹⁾ Flaubertův žalobce však podlehl omylu, jak mu obhájce okamžitě vytkl. Neboť inkriminované věty nejsou objektivním konstatováním vypravěče, jemuž může čtenář věnovat svou důvěru, ale způsobem charakteristiky hrdinčiných citů, zformovaných románovou četbou. Uvedený umělecký prostředek spočívá v tom, že většinou vnitřní monolog zobrazené postavy je podán bez signálů přímé řeči (*Konečně mi budou náležet...*) či nepřímé řeči (*Říkala si, že jí konečně budou náležet...*) s efektem, že čtenář musí sám rozhodnout, zda má větu

39) Flaubert 1951, sv. I: 657: „[...] a tak počínajíc hned tímto prvním proviněním, prvním poklesem, velebí cizoložství, jeho poezii, jeho rozkoše. To je pro mě, pánové, mnohem nebezpečnější, mnohem nemorálnější než poklesek sám!“

přijmout jako pravdivou výpověď, nebo jí má rozumět jako názoru charakteristickému pro postavu. Emma Bovaryová je ve skutečnosti souzena „pouhým přesným označením její subjektivní existence, skrze její vlastní pocity“ (Auerbach 1946/1968: 428). Tento výsledek moderní stylistické analýzy se přesně kryje s protiargumentem obhájce Sénarda, který zdůrazňuje, že deziluze začíná pro Emmu už od druhého dne: *Rozuzlení mravního naučení je vepsáno do každé řádky knihy* (Auerbach, 1946/1968: 673) — jenomže Sénard ještě nedokázal pojmenovat v té době dosud neregistrovaný umělecký prostředek! Konsternující účinek formální novinky ve Flaubertově vypravěčském stylu je v procesu zřejmý: neosobní vyprávěcí forma nutila čtenáře nejen k tomu, aby vnímali věci jinak — „fotograficky přesně“ podle soudu doby —, ale zároveň je tlačila do zarážející nejistoty úsudku. Protože nový umělecký prostředek prorazil starou konvenci románu — v popisu je vždy skryt jednoznačný morální úsudek o zobrazené postavě —, dokázal román radikalizovat či nově klást otázky životní praxe, které v průběhu soudního jednání zcela zatlačily do pozadí prvotní podnět k žalobě, domnělou lascivnost. Otázka, kterou obhájce přešel k protiútku, obrací výtku, že román nepřináší nic jiného než *Příběh o cizoložství jedné ženy z francouzského venkova*, proti společnosti: zdali by podtitulek *Paní Bovaryové* správně neměl znít *Příběh o výchově, jaké se ženám na francouzském venkově až příliš často dostává?* (Auerbach: 670) Otázka, v níž dovedl státní zástupce svou *Obžalobou* k vrcholu, tím však ještě není zodpovězena: „Kdo může tuto ženu v knize odsoudit? Nikdo. K jinému závěru nelze dojít. V knize není jediná postava, která by ji mohla odsuzovat. Jestliže tam najdete jednu moudrou postavu, jedinou zásadu, na jejímž základě by mohlo být cizoložství pranýřováno, pak jsem se mýlil“ (Auerbach: 666).

Kdyby v románě žádá ze zobrazených postav nemohla nad Emmou Bovaryovou zlomit hůl a kdyby nebyl uplatněn žádný morální princip, v jehož jménu by musela být odsouzena, není pak s „principem manželské věrnosti“ zároveň zpochybněno i panující „veřejné mínění“ a jeho základna v „religiózním citu“? Před jakou instancí má být případ *Paní Bovaryové* předložen, když dosud platné společenské normy: *veřejné mínění, náboženský cit, veřejná mravnost, dobré mravy* už nestačí, aby tento případ posoudily? (Auerbach: 666–667) Tyto otevřené a implicitní otázky v žádném případě neprozrazují estetickou nechápavost a moralizující šosác-

tví státního zástupce. Spíše se v nich projevuje nečekaný účinek nové umělecké formy, která dokázala čtenáře *Paní Bovaryové* novým *náhledem na věc* vypudit ze samozřejmosti jeho morálního soudu a z předběžně rozhodnuté otázky veřejné morálky učinila opět otevřený problém. Potud soud vzhledem k nepřijemné skutečnosti, že Flaubert díky umění svého neosobního stylu nezavdal žádnou příčinu k zákazu románu pro autorovu nemorálnost, jednal jen důsledně, když Flauberta jako spisovatele osvobodil, ale jím údajně reprezentovanou školu, ve skutečnosti však dosud neregistrovaný umělecký prostředek, zatratil: „Neboť není dovoleno — pod záminkou, že to vyžaduje vykreslení lidské povahy či místního koloritu — uvádět úchytky ve faktech, řeči a skutcích postav, které si spisovatel předsevzal vykreslit; takový přístup, pokud by byl uplatněn u duchovních a výtvarných výtvorů, *vede k realismu, jenž by byl jen negací krásna a dobra*, rodil by díla zraňující stejně tak zrak jako ducha a byl by nepřestajnou urážkou veřejné morálky a dobrých mravů“ (Auerbach: 717).

Tak může literární dílo neobvyklou estetickou formou prorazit očekávání svých čtenářů a zároveň je postavit před otázky, jejichž řešení jim nábožensky nebo státně sankcionovaná morálka zůstala dlužna. Místo dalších příkladů zde jen připomeňme, že nikoli až Bertolt Brecht, nýbrž už osvícenství proklamovalo konkurující vztah literatury a kanonizující morálky, jak o tom v neposlední řadě svědčí Friedrich Schiller, který na měšťanské drama výslovně kladl požadavek: *Zákonitost jeviště začíná tam, kde končí oblast světských zákonů* (Schiller: 99).⁴⁰⁾ Literární dílo ale také může — a tato možnost charakterizuje v dějinách literatury nejmladší epochu naší modernosti — převrátit vztah otázky a odpovědi a konfrontovat čtenáře v médiu umění s novou, „nepřehlédnou“ realitou, které už není možno rozumět na základě daného horizontu očekávání. Tak se například prezentuje nejnovější žánr románu, *nouveau roman*, o kterém se mnoho diskutuje, jako forma moderního umění, která — jak se vyjádřil Edgar Wind — představuje paradoxní případ, „že řešení je dáno, problému jsme se však vzdali, aby řešení mohlo být chápáno jako řešení“ (Wind 1925: 440).⁴¹⁾ Zde je čtenář vyřazen ze situace nejbližšího adresáta a je postaven do

40) Viz k tomu R. Koselleck 1959: 82.

41) K aplikování této formule na současné umění viz M. Imdahl, in: *Poetik und Hermeneutik III*: 493–505, 663–664.

role nezasvěceného třetího, jenž tváří v tvář ještě významově cizí realitě musí sám najít otázky, které mu rozšifrují, k jakému vnímání světa a k jakému mezilidskému problému odpověď literatury směřuje.

Z toho všeho nutno vyvodit, že specifický výkon literatury ve společenském bytí je třeba hledat právě tam, kde literatura nevystupuje ve funkci *zobrazovacího* umění. Sledujeme-li v jejích dějinách momenty, v nichž literární díla svrhávala tabu panující morálky nebo čtenáři nabízela nová řešení morální kasuistiky jeho života, tj. díla, která potom mohla být díky vótu všech čtenářů společností sankcionována, otevírá se před literárním historikem jedna dosud málo probádaná výzkumná oblast. Propast mezi literaturou a dějinami, mezi historickým a estetickým poznáním, bude možné překlenout tehdy, jestliže dějiny literatury nebudou prostě znovu v zrcadle svých děl opisovat proces obecných dějin, ale v průběhu „literární evoluce“ odhalí onu ve vlastním slova smyslu *společenskotvornou* funkci, která při emancipaci člověka z jeho přírodních, religiózních a sociálních vazeb připadla literatuře konkurující ostatním uměním a společenským silám.

Jestliže se literárnímu vědci vyplatí, aby kvůli tomuto úkolu přeskočil svůj ahistorický stín, je v tom zřejmě i odpověď na otázku, s jakým cílem a jakým právem člověk ještě dnes — nebo už opět — může studovat dějiny literatury.

APELOVÁ STRUKTURA TEXTŮ

Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy

Wolfgang Iser*

„Místo hermeneutiky potřebujeme erotiku umění“ (Sontagová 1964: 14). Takto ironicky vyostřeným požadavkem míří Susan Sontagová v eseji „Against Interpretation“ na onu formu výkladu textu, která se odedávna snaží o zprostředkování významů obsažených v literárních textech. Původní účelnost, kdy se těžko čitelným textům opět vracela čitelnost, přerůstala — podle názoru Susan Sontagové — stále více v nedůvěru vůči vnímatelné podobě textu, jehož skrytý smysl zřejmě může být odhalen pouze interpretací (Sontagová 1964: 6 a dále). Skutečnost, že texty mají obsahy, které jsou zase nositeli významů, bylo až do průlomu moderního umění stěží možné popřít, takže interpretace byla oprávněná vždy, když redukovala texty na významy. Vždyť ty přece vykazovaly uznávané konvence, a tedy i takový podíl známého, který byl považován za přijatelný, nebo alespoň pochopitelný. Klasifikační horlivost těchto druhů interpretace se zpravidla zklidnila, až když byl význam obsahu textu zjištěn a jeho platnost ratifikována tím, co se už odedávna vědělo. Vtažení textů zpátky do připravených referenčních rámců tvořilo nikoli nepodstatný cíl takového způsobu interpretace, jenž textům nutně ubíral na osetrosti. Jak ale potom lze popsat něco vzrušujícího? Texty nepochybně mají stimulační momenty, jež zneklidňují a způsobují onu nervozitu, kterou by Susan Sontagová chtěla označit jako erotiku umění. Kdyby texty skutečně měly jen významy, které vyprodukuje interpretace, už by čtenáři mnoho nezbylo. Mohl by je pouze buď přijmout, nebo zavrhnout. Avšak mezi textem a čtenářem se

*) O autorovi na s. 278.