

sonet se od reklamního sloganu neodlišuje svou podstatou, ale svou komplexností.

Zapamatujme si z toho, že literatura je nevyhnutelně bludný kruh. *Literatura je literatura*, tedy to, co do literatury zahrnují autority (profesoři, vydavatelé). Její hranice se občas, pomalu a mírně posunují (viz 7. kapitola o hodnotě), je ovšem nemožné plynule přecházet od jejího rozsahu k jejímu pojetí, od kánonu k podstatě. Netvrďme však, že jsme nedosáhli pokroku, neboť radost z lovu, jak připomínal Montaigne, nutně nezávisí na tom, zda jsme kořist ulovili. A jak jsme viděli, vzorem čtenáře je právě lovec.

2/ AUTOR

Místo, které náleží autorovi, představuje nejkontroverznější téma literární vědy. Diskuse je tak vzrušená, tak vášnivá, že je téměř nemožné zachytit ji v celé šíři (také jí věnuji nejdelší kapitolu). Zkoumání úlohy autora se často skrývá pod pojmem *intence*. V jejím rámci se badatelé zabývají vztahem textu a jeho autora, zodpovědností autora za smysl a význam textu. Můžeme opět vycházet ze dvou obecně přijímaných myšlenek — ze staré a moderní —, které postavíme proti sobě. Nedáme však za pravdu ani jedné. Nebo si je ponecháme obě a opět budeme hledat aporetický závěr. V tradičním pojetí se smysl díla ztotožňoval s intencí autora. K tomuto názoru se hlásila filologie, pozitivismus a historismus. Moderní přístup (i když ne přímo nejnovější), který šířil ruský formalismus, americký *New Criticism* či francouzský strukturalismus, odmítal, že by autorova intence byla pro definování a popsání smyslu díla relevantní. *New Critics* hovořili dokonce o *intentional fallacy* neboli o „intencionálním klamu“ či „intencionálním omylu“. Domnívali se totiž, že uchýlovat se k pojmu intence je v rámci literárního bádání nejen zbytečné, ale nadto škodlivé. Odlišnost tradičního a moderního přístupu můžeme rovněž popsat jako spor mezi stoupenci literárního výkladu (*explication*), chápaného jako pátrání po autorově intenci (v textu musíme hledat, co chtěl autor sdělit), a zastánci literární *interpretace*, pojímané jako popis významů díla (v textu musíme hledat, co sám říká nezávisle na autorových intencích).

Aby bylo možné vyhnout se této omezené alternativě „bud, a nebo“ a smířit tak zneprátelené tábory, prosazuje se dnes třetí cesta, jež klade důraz na čtenáře, který se stává měřítkem literárního významu. Tato třetí cesta představuje současný přístup, kterému se budu věnovat ve čtvrté kapitole. Pro tuto chvíli se však — nakolik jen to bude možné — pokusím nevsímat si ho.

Úvod do teorie literatury by se nakonec mohl omezit na prozkoumání několika málo pojmů, se kterými literární teorie (formalisté a jejich následovníci) polemizovala. Hlavním obětním beránkem různých nových kritik se stal právě pojem autora, ať už proto, že symbolizoval humanismus a individualismus, kterých se chtěla literární teorie při studiu literatury zbavit, nebo proto, že jeho zpochybnění podnítilo zároveň vypracování ostatních antipojmů literární teorie. Důležitost přikládána zvláštním vlastnostem literárního textu (literárnosti) je nepřímou úměrnou vlivu, který se přisuzuje autorově intenci. To znamená, že přístupy, které zdůrazňují tyto zvláštní vlastnosti, vidí úlohu autora spíše jako nahodilou. Například ruští formalisté nebo američtí *New Critics*, kteří eliminují autora, aby zajistili nezávislost literární vědy na historii a psychologii. A obráceně, teorie, které činí z autora ústřední kritérium, přestože se různí v názoru na stupeň intencionálního vědomí (promyšlenosti, *préméditation*), jež vládne textu, a na způsobu, jakým je toto (odcizené) vědomí popsáno — pro freudisty individuální, pro marxisty kolektivní —, považují text pouze za prostředek, kterým k němu mohou přistoupit. Mluvit o intenci autora a o kontroverzi, kterou vzbuzovala a ještě stále vzbuzuje, znamená zároveň hojně předjímat ostatní pojmy, které budou předmětem následujícího zkoumání.

Za nejlepší zasvěcení do tohoto delikátního sporu považuji několik zásadních textů. Uvádím tři. Nejprve slavný prolog ke *Gargantuovi*, ve kterém Rabelais budí dojem, že nás vybízí, abychom pátrali po skrytém smyslu (po „nejvyšším smyslu“, *altior sensus*) jeho díla v souladu se starobylým učením o alegorii. Jenže poté se nám vysměje, důvěřujeme-li této středověké metodě, která se nerozpakuje dešifrovat křesťanské významy u Homéra, Vergilia nebo Ovidia. Ledaže by

to bylo úplně jinak a Rabelais by pouze odkazoval čtenáře na jeho vlastní zodpovědnost při (eventuálně subverzivní) interpretaci knihy, kterou drží v ruce. Stále ještě nepanuje shoda v tom, jaký je vlastně záměr tohoto významného textu o intenci, což ukazuje bezvýhodnost dané otázky. Druhým příkladem je Proustova kniha *Contre Sainte-Beuve* (Proti Sainte-Beuvovi, 1954), která moderně pojednává o problematice intence ve Francii. Proust v ní oproti Sainte-Beuvovi zastává názor, že biografie, „literární portrét“, dílo nevytváří, neboť dílo je výtvozem jiného já než společenského já. Je výtvozem hlubinného já, jež nemůže být zredukováno na vědomou intenci. Ve čtvrté kapitole zabývající se čtenářem uvidíme, že Proustova tvrzení otrásla Lansonovým převoděním, a ten byl poté nucen zmírnit svoje učení o výkladu textu. A nakonec se zmíním o Borgesově povídce „Autor Quijota Pierre Menard“ ze sbírky teoretických povídek nazvaných krátce *Fikce*. Borges v ní tvrdí, že pokud stejný text napíší dva různí autoři vzdálení od sebe několik staletí, jedná se o dva odlišné texty, jejichž smysl si může dokonce odporovat, protože ani jejich kontexty, ani jejich intence nejsou totožné.

Teorie sice odhalila, že postavení, které v tradičních literárních výzkumech zaujímala otázka autora, je přehnané, ale sama posměchu neušla. Neposunula totiž logiku přece jen příliš daleko, když tvrdila, že autor je pro význam textu nepodstatný? Neobětovala rozum pro potěšení z krásné antiteze? A hlavně nespletla si cíl? Neznamená interpretovat nějaký text vlastně vytvářet domněnky o činné lidské intenci?

TEZE O SMRTI AUTORA

Vycházejme pro tuto chvíli ze dvou tezí. Intencionální teze je dostatečně známa. Intence autora je tradiční pedagogické a akademické kritérium literárního smyslu. Hlavním nebo dokonce jediným cílem výkladu nějakého textu je, nebo přinejmenším dlouho bylo, rekonstruovat autorův záměr. Podle běžného předpokládaného názoru totiž smysl textu vyplývá z toho, co chtěl jeho autor říct.

V tomto předsudku se snad může nacházet zrnko pravdy, vždyť podstatná výhoda ztotožnění smyslu a intence spočívá v tom, že řeší problém literární interpretace — pokud víme, co chtěl autor říct, nebo pokud se to můžeme dozvědět, když se budeme snažit (a jestliže to nevíme, pak jsme nevyvinuli dostatečné úsilí), nezbyvá pro interpretaci textu místo. Výklad na základě intence tak činí literární kritiku zbytečnou (a právě o tom snila literární historie). A navíc teorie sama se stává nadbytečnou. Jestliže je smysl intencionální, objektivní, historicky uchopitelný, nepotřebujeme už nejen kritiku, ale také kritiku kritiky, aby různé kritiky posuzovala. Budeme-li se jen trochu víc snažit, výsledku dosáhneme.

Intence a ještě více otázka samotného autora, jenž byl od devatenáctého století vzorem každého výkladu, se v šedesátých letech staly zásadním předmětem sporu mezi starými (literární historie) a moderními (nová kritika). V roce 1969 přednesl Foucault slavnou přednášku nazvanou „Qu'est-ce que l'auteur?“ (Co je to autor?) a Barthes v roce 1968 vydal článek, jehož výbušný název „La mort de l'auteur“ (Smrt autora) se stal jak pro jeho příznivce, tak pro jeho odpůrce antihumanistickým heslem textové vědy. Diskuse o literatuře a textu se soustředila kolem problému autora, v němž dosáhl tento spor až karikaturní podoby. Všechny tradiční literární pojmy mohou být ostatně zkoumány ve vztahu k pojmu autorovy intence nebo se z něj dokonce odvozují. A stejně tak mohou všechny antipojmy teorie vyplývat z konceptu smrti autora.

Autor — tvrdil Barthes — je moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua, nebo, jak se vznešeněji říká, „lidské bytosti“.

(Barthes, přel. T. Jirsa, 2006, s. 75)

New Criticism vycházel z tvrzení, že autor je pouze maloměstákem, vtělenou kvintesencí kapitalistické ideologie. Na něj se, v souladu s Barthesovými názory, zaměřují učebnice literární historie a každé vyučování literatury. „Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil [...]“ (*tamt.*, s. 75), jako kdyby bylo dílo jedním či druhým způsobem jakýmsi

příznáním, jako by nemohlo představovat nic jiného než zpověď.

Autora jako tvůrčí a vysvětlující princip nahradil Barthes řečí, neosobní a anonymní, kterou coby výlučný prostředek literární tvorby stále více prosazovali Mallarmé, Valéry, surrealismus a nakonec lingvistika, pro niž „není Autor ničím víc než tím, kdo píše, stejně jako *já* není nikým jiným, než tím, kdo říká *já*“ (Barthes, *tamt.*, s. 75). Mallarmé zase požadoval „elokuční mizení básníka, jenž přenechává iniciativu slovům“ (Mallarmé, s. 366). V tomto srovnání autora a zájmena první osoby můžeme rozpoznat úvahy Émila Benvenista z jeho „La nature des pronoms“ (Podstata zájmen, 1956), které velmi ovlivnily novou kritiku. Autor tedy ustupuje ze scény a záře reflektorů se od nynějška upírá na psaní, neboli na text, nebo ještě jinak, na pisatele, který je vždy pouze „subjektem“ v gramatickém či lingvistickém smyslu, je bytím papíru, nikoli „osobou“ v psychologickém smyslu. Je to subjekt výpovědního aktu, který před tímto výpovědním aktem neexistuje, ale vzniká zároveň s ním, zde a nyní. Z toho navíc plyne, že psaní nemůže „zobrazovat“, „vykreslovat“ cokoli, co by předcházelo jeho výpovědnímu aktu, a tudíž nemá původ, stejně jako ho nemá jazyk. A pokud mu chybí původ, „je text pouhým tkanivem citací“. I pojem *intertextuality* se odvíjí od myšlenky smrti autora. Spolu s autorem *mizí i vysvětlení*, neboť neexistuje jediný, původní a principiální smysl, který by se skrýval v hloubce textu. A konečně od smrti autora se cele odvozuje také poslední článek nového systému, který zní: *jednota textu se vytváří nikoli u autora, ale u čtenáře*, a tato jednota spočívá v tom, komu je určen, ne v jeho původu. Stejně jako byl odstraněn autor, i tento čtenář již není osobní, ale přetváří se v pouhou funkci. „Je pouze *někým*, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen“ (Barthes, *tamt.*, s. 77).

Jak vidíme, vše spolu souvisí. Celek literární teorie souvisí s premisou smrti autora stejně jako s jakoukoli jinou svou částí, tato je však nejdůležitější, protože odporuje prvnímu principu literární historie. Barthes jí zároveň přisoudil dogmatické zabarvení: „Teď již víme, že text [...]“

a politické zabarvení: „Přestáváme nyní naivně důvěřovat [...]“ (*tamt.*, s. 76–77). Jak jsme předvíдали, teorie se v tomto bodě shoduje s kritikou ideologie, protože psaní či text „uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teologická a která je dočista revoluční, neboť odmítnout ustanovit smysl znamená koneckonců odmítnout boha a jeho hypostaze, rozum, vědu a zákon“ (*tamt.*, s. 77). Nezapomeňte, že se zde ocitáme v roce 1968. Myšlenka likvidace autora, která provází přechod od systematického strukturalismu k dekonstruktivnímu poststrukturalismu, si dobře rozuměla se studentskou revoltou proti autoritám z jara 1968. Než byl však autor popraven, bylo nutné ho nejprve ztotožnit s maloměšťákem, s psychologickou osobností, a tím redukovat otázku autora na vysvětlení textu pomocí jeho života, na základě autorova životopisu. Toto omezení, které samozřejmě navrhovala literární historie, však nejenže nezahrnuje celý problém intence, ale navíc ho vůbec neřeší.

Rovněž Foucaultova argumentace ve stati „Qu'est-ce que l'auteur?“ (Co je to autor?) zřejmě náleží ke stejnému druhu konfrontace daného stavu a literární historie a pozitivismu. Z toho důvodu byl také kritizován za způsob, jakým nakládá s vlastními jmény a se jmény autorů ve své knize *Les mots et les choses* (Slova a věci). Ztotožnil je totiž s mnohem širšími a mnohem mlhavějšími „diskursivními formacemi“ než jakými jsou díla konkrétních autorů (Darwina, Marxe, Freuda). Když definoval „funkci autora“ jako historickou a ideologickou konstrukci, jako projekci procesů, kterými je text ovlivňován (jako projekci vytvořenou pomocí více či méně psychologizujících pojmů), odvolával se přitom na moderní literaturu, která prý od Mallarmého („připouštím, že dílo nemá žádného signatáře“, Mallarmé, s. 378) po Becketta a Maurice Blanchota pozvolna dospěla k odstranění, upozadění autora. Smrt autora s sebou jistě nese zároveň polysémii textu, větší důležitost přikládanou čtenáři a do té doby nevídanou svobodu výkladu. Protože však chybí opravdové zamyšlení nad povahou vztahů mezi intencí a interpretací, nejde vlastně o to, že je čtenář náhradním autorem? Vždyť autor přece existuje vždycky, a pokud už to není Cervantes, tak je to Pierre Menard.

Aby postteorie nebyla návratem k preteorii, musíme se také zbavit spekulativnosti nové kritiky a literární historie, která tento spor ovlivnila a která umožnila redukovat autora na pouhý kauzální princip, na pouhou loutku, a pak ho úplně odstranit. Když tedy autora vymaníme z této tak trochu iluzorní a magické představy, že mu stojíme tváří v tvář, bude pak zřejmě mnohem těžší odložit jej mezi ostatní literární „rekvizity“. Na opačné straně autorské intence se totiž nachází zase intence. Pokud můžeme tvrdit, že autor je moderní postavou v sociologickém smyslu, pak problém intence nepochází z období racionalismu, empirismu nebo kapitalismu, ale je velmi starý. Opakovaně se objevoval a vůbec není snadné ho vyřešit. V *toposu* smrti autora dochází ke směřování autora v biografickém nebo sociologickém smyslu, to znamená autora, jenž má své místo v historickém kánonu a autorem v hermeneutickém smyslu, tedy s jeho intencí či intencionalitou, jež slouží jako interpretační kritérium. Nejlépe vystihuje toto zredukování autora Foucaultova „autorská funkce“.

Připomněli jsme, jak s problematikou intence nakládala rétorika, a nyní uvidíme, jak fenomenologie a hermeneutika toto téma opět plně oživily. Jestliže se kritika šedesátých let tak dobře shodla i na smrti autora, nebylo to náhodou jen proto, že převedla hermeneutický problém intence a smyslu do velmi zjednodušených a mnohem snáze diskutovatelných pojmů literární historie?

„VOLUNTAS“ A „ACTIO“

Diskuse o autorské intenci — či o autorovi jakožto intenci — je velmi stará, mnohem starší než moderní doba. Vlastně tomu ani nikdy nebylo jinak. Dnes máme sklony zužovat úvahy o intenci na tvrzení o dualismu myšlení a řeči, jež dlouho převládalo v západní filozofii. Jistěže dualistická teze přeje myšlence intencionalismu, ale ani současné odmítání dualismu neřeší otázku intence o nic víc. Mýtus o objevení písma v Platónově dialogu *Faidros* je dobře znám. Platón v něm usuzuje, že písmo je od řeči vzdálené tolik jako řeč (*logos*) od myšlení (*dianoia*). Aristotelés zase

v *Poetice* tvrdí, že dualita obsahu a formy je v podstatě oddělením příběhu (*mythos*) od jeho výrazu (*lexis*). Konečně celá rétorická tradice rozlišuje *inventio* (hledání idejí, látky) a *elocutio* (jejich vyjádření pomocí slov) a oplývá velkým množstvím přirovnání, jež vyjadřují toto rozdělení jako například představa těla a oděvu. Tyto paralelismy jsou však spíše na překážku, než aby objasňovaly podstatu věci. Odvádějí totiž otázku intence směrem ke stylu.

Jak připomíná Kathy Edenová ve svém díle *Hermeneutics and Rhetorical Tradition* (Hermeneutika a rétorická tradice, 1997), ze kterého bude následující rozlišení hojně čerpat, klasická rétorika se vzhledem k soudnímu prostředí svého původního užívání bez pragmatického odlišení *intence* od *akce* obejít nemohla. A jestliže máme sklon na to zapomínat, je to dáno tím, že obvykle směšujeme dva odlišné hermeneutické principy (pokud ne v teorii, tak v praxi určitě ano), o které se opírala *interpretatio scripti* a které si vypůjčila z rétorické tradice — princip *právní* a princip *stylistický* (Eden, s. 8–10). Po vzoru Cicerona a Quintiliana se řečníci, kteří měli za úkol vysvětlovat psané texty, zpravidla uchylovali k právnímu rozlišování mezi *intentio* a *actio*³⁾ či mezi *voluntas* a *scriptum*, jelikož šlo o tak zvláštní činnost, jakou psaní je (Cicero, *De oratore*, I, LVII, 224;⁴⁾ Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, x, 2⁵⁾). Ovšem aby toto původně právní rozlišení vyřešili, používali zároveň titíž rétoři ochotně stylistickou metodu a pátrali v textech po dvojnácnostech, které jim umožňovaly přejít od *scriptum* k *voluntas*. Dvojnácnosti byly vykládány jako známky *voluntas*, jež se odlišovala od *scriptum*. Autor coby intence a autor coby styl byli z tohoto důvodu často ztotožňováni a právní odlišení *voluntas* od *scriptum* bylo překryto stylistickým rozlišováním mezi doslovným a přeneseným významem. Kvůli tomuto překrytí v praxi však nesmíme zapomínat, že v teorii se tyto dva principy odlišují.

3) Actio = přednes řeči — pozn. překl.

4) M. Tullius Cicero: *Troje knihy o řečnictví*, přel. Jan Voborník (Praha: Česká akademie, 1915).

5) M. Fabius Quintilianus: *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník (Praha: Odeon, 1985).

Toto právní rozlišení použil později znovu svatý Augustin s úmyslem odlišit *sémantický* význam, tedy to, co znamenají slova, která autor používá, aby vyjádřil svůj záměr, od *dianoetické* intence, tedy od toho, co chce autor sdělit, když tato slova používá. Při rozlišování mezi aspektem lingvistickým a aspektem psychologickým v komunikaci upřednostňuje Augustin v souladu se všemi antickými pojednáními o rétorice právě intenci, tedy autorovu *voluntas* před *scriptum* daného textu. Ve svém díle *De doctrina christiana* (I, XIII, 12)⁶⁾ prohlašuje za interpretační omyl, když se někdo přiklání na stranu *scripti* před *voluntas* a přirovnává jejich vztah ke vztahu duše (*animus*) či ducha (*spiritus*) k tělu (*corpus*), jež je vězní. Augustinovo rozhodnutí, že smysl hermeneuticky závisí na intenci, je tedy pouze specifickým případem etiky, která podřizuje tělo a tělesnost duchu nebo duši (a pokud má být křesťanské tělo ctěno a milováno, tak nikoli pro ně samé). Augustin se tak stává zastáncem duchovního čtení textu před jeho tělesným či fyzickým čtením, tělo ztotožňuje s literou textu a tělesné čtení s doslovným čtením. Stejně jako tělo zasluhuje respekt, i doslovné znění textu musí být zachováno, ne pro ně samé, ale jako výchozí bod pro duchovní interpretaci.

Rozlišování mezi interpretací podle těla a interpretací podle ducha nepochází přímo od Augustina. Augustin přejal pavlovskou podvojnost litery a ducha — „Litera zabíjí, ale Duch dává život“⁷⁾ —, jež není ani původem, ani povahou stylistická, ale stejně jako v rétorické tradici právní. Rovněž svatý Pavel však pouze nahradil řeckou rétorickou dvojicí *rheton* a *dianoia*, jejímž latinským ekvivalentem je *scriptum* a *voluntas*, dvojicí litera a duch neboli *gramma* a *pneuma*, tedy termíny, které byly bližší židům, na něž se obracel (Eden, s. 57). Rozlišování litery a ducha u svatého Pavla, respektive tělesné a duchovní interpretace u svatého Augustina, které máme tendenci přisuzovat stylistice, je v zásadě křesťanským přenosem rozlišování

6) A. Augustinus: *Křesťanská vzdělanost. De doctrina christiana*, přel. Jana Nechutová (Praha: Vyšehrad, 2004), s. 55.

7) Srov. ekumenický překlad bible: 2 Korintským 3,6 — pozn. překl.

mezi akcí a intencí, pocházejícím z právnické rétoriky. Jeho účel v prvotním křesťanství byl ostatně vždy právní, neboť měl za úkol legitimizovat Nový zákon před zákonem Mojžišovým.

Potíž však spočívá v tom, že Augustin, podobně jako ostatní řečníci, neváhal použít stylistickou metodu, aby vyvodil intenci litery, což vedlo a dodnes vede mnoho jeho pokračovatelů a komentátorů ke směšování duchovní interpretace právního typu, jež hledá ducha pod literou s figurativní interpretací stylistického typu, která vedle doslovného smyslu hledá smysl obrazný, přenesený. Na druhou stranu, i když Augustin v praxi často překrývá duchovní interpretaci a interpretaci figurativní, na rozdíl od nás nikdy v teorii neredukuje jeden typ interpretace na jiný a nikdy neztožňuje duchovní interpretaci s interpretací figurativní. To znamená, že nezaměňuje právní rozlišení mezi literou a duchem — které jsou křesťanskou adaptací termínů *scriptum* a *voluntas* neboli *actio* a *intentio* — se stylistickým rozlišením doslovného významu (*significatio propria*) a významu přeneseného (*significatio translata*). To my směšujeme právní (hermeneutické) rozlišování s rozlišováním stylistickým (sémantickým), protože používáme výraz *doslovný význam* dvojnásobně, označujeme jím tělesný význam v protikladu k duchovnímu významu a zároveň přímý význam v protikladu k přenesenému významu.

Augustin tedy podobně jako Cicero důsledně odlišuje právní rozlišování mezi duchem a literou (tělem) od stylistického rozlišování mezi přeneseným významem a významem doslovným (či přímým), přestože jeho vlastní hermeneutická praxe často oba tyto interpretační principy spojuje. Rétorická tradice vidí dvě hlavní obtíže při interpretaci textů na jedné straně v rozdílu mezi textem a autorovou intencí, na druhé straně v dvojnásobnosti nebo nejasnosti výrazu, ať už je záměrná nebo není. Můžeme se ještě zmínit o tom, že problém psychologické intence (litera *versus* duch) spadá zejména do první části rétoriky nazývané *inventio*, zatímco problém sémantické nejasnosti (doslovný význam *versus* význam přenesený) do třetí části rétoriky, do *elocutio*.

ALEGORIE A FILOLOGIE

Při interpretaci obtížných pasáží textů máme sklony omezovat problém intence na problém stylu, neboť už jsme pozapomněli na jemné rozdíly někdejší rétoriky. Není však tato záměna vlastně tím, co obvykle nazýváme *alegorií*? Alegorická interpretace chce porozumět skryté intenci textu na základě rozluštění jeho figur. Rétorická pojednání už od dob Cicerona a Quintiliana nikdy úplně nevěděla, kam alegorii zařadit. Jednou mezi figury myšlení, podruhé mezi tropy, přesněji víceslovné tropy (podle obvyklé definice se jedná o rozvitou metaforu). Alegorie má dvojnásobnou povahu, jako by patřila jak do první části rétoriky nazývané *inventio*, kde odkazuje na otázku intence, tak také do její třetí části (*elocutio*) tím, že poukazuje na problém stylu. Alegorie, která po celý středověk zprostředkovala otázku intence, totiž opravdu pokrývá dvě teoreticky rozdílné dvojice (a dva interpretační principy) — právní a stylistickou.

Alegorie je v tradičním hermeneutickém smyslu interpretační metodou textů, způsobem, jak dále vykládat text, jenž se oddělil od svého původního kontextu a v němž již nelze poznat autorův záměr, bylo-li to vůbec někdy možné (Compagnon, s. 46–50). Řekové nazývali alegorii *hyponoia* a chápali ji jako skrytý nebo tajný význam, který od šestého století nacházeli u Homéra, aby mohli přijatelně vysvětlit to, co pro ně už bylo neznámé, a aby omluvili chování bohů, které začalo být vnímáno jako pohoršlivé. Alegorie pod literou textu nalézají jiný smysl, smysl kosmologický a psychomachický,⁸⁾ příkládá k sobě právní a stylistické rozlišování. Je to exegetický postup, sloužící k aktualizaci textu, který je nám vzdálen v čase nebo jehož zvyky jsou nám cizí (každopádně který je nám kulturně vzdálen). Můžeme si ho však znovu osvojit tím, že mu propůjčíme jiný smysl, skrytý, duchovní, přenesený smysl, smysl, který nám vyhovuje v současnosti. Norma alegorické interpretace, jež

8) Psychomachie — alegorický boj ctností a neřestí, psychomachický žánr vznikl v rámci rétoriky v pozdní antice, za čelného představitele bývá považován latinský křesťanský básník Prudentius (348 – kol. 410 n. l.) — pozn. překl.

umožňuje odlišovat dobré interpretace od špatných, nebyla původním záměrem, ale je záležitostí aktuální konvence, je to *decorum*.

Alegorie je anachronická interpretace minulosti, četba starého pomocí nové metody, hermeneutický akt přivlastnění — původní intenci nahrazuje intencí čtenáře. Typologická exegeze bible neboli čtení Starého zákona tak, jako by ohlašoval Nový zákon, zůstává prototypem interpretace pomocí anachronismu podobně jako nalézání proroctví o příchodu Ježíše u Homéra, Vergilia nebo Ovidia, které se objevovalo po celý středověk. Alegorie se stala všemocným nástrojem, jak dodat nový smysl starému textu.

Přesto se nevyhneme otázce intence, která se neztrácí ani při splnutí právního se stylistickým registrem. Shoduje se to, co podle nás text znamená, s tím, co znamenal z pohledu Homéra, neboli s tím, co chtěl Homér sdělit? Uvažoval Homér o velkém množství významů, které pozdější generace odhalí v *Íliadě*? Křesťanství, náboženství zjevené knihy, vyřešilo tento problém v případě Starého zákona za pomoci dogmatu o božské inspiraci posvátných textů. Jestliže Bůh vedl prorokovu ruku, je legitimní číst v bibli něco jiného, než co chtěl nebo zamýšlel říct jeho lidský autor, jenž byl pouze Božím nástrojem. Platí to i pro antické autory, které například Dante umístil do *předpekli*, protože i když žili ještě před Kristovým narozením, nejsou jejich díla neslučitelná s Novým zákonem? Právě toto dilema řešil Rabelais ve svém prologu ke *Gargantuovi*, když nejprve doporučoval vykládat svou knihu s ohledem na „hlubší smysl“ (Rabelais, s. 12) a použil přirovnání morku v kosti či kutny, jež ještě nedělá mnicha, nebo Sókratovy šerednosti, a poté prudce obrátil a doporučil držet se litery textu: „Myslíte doopravdy, že Homér, když psal svou *Íliadu* a *Odysseiu*, pomýšlel kdy na alegorie, které k němu přibájili Plútarchos, Hérakleides Pontský, Eusthatios, Fornutus [...]?“ (*tamt.*, s. 12). Nikoli, říká Rabelais, Homér na ně nemyslel o nic více než Ovidius na předobrazy křesťanství, které později objevili v jeho *Proměnách*. Rabelais každopádně neobviňuje všechny ty, kteří v *Íliadě* nebo v *Proměnách* čtou křesťanský smysl, ale pouze

ty, kteří tvrdí, že Homér či Ovidius do svých děl tento smysl vložili. Jinými slovy za skandální obsah *Gargantuy* není zodpovědný on, Rabelais, ale ti, kteří jej jako skandální budou chápat, stejně jako ti, kteří Homéra nebo Ovidia vykládali křesťanským způsobem. Aby se zbavil odpovědnosti a popřel svůj záměr, rozvíjí tak Rabelais znovu běžnou záměnu mezi právním a stylistickým a oživuje jejich staré rétorické rozlišování. Ti, kteří v *Gargantuovi* rozpoznají alegorie, se budou moci odvolávat pouze sami na sebe. Stejným směrem se ubíral i Montaigne, když zanedlouho poté líčí „domyšlivého“ čtenáře, jenž v *Esejích* nalézá více smyslu, než do nich zamýšlel vložit spisovatel. Když je ostatně po sobě znovu čte on sám, objevuje v nich rovněž významy, o kterých předtím netušil.

Ale přestože si Rabelais i Montaigne, podobně jako starší řečníci Cicero a Augustin, přáli — i když *cum grano salis* —, aby se intence od alegorie odlišovala, zažívala alegorie krásné časy až do vystoupení Spinozy, otce filologie, který ve svém díle *Tractatus theologico-politicus* (1670) požadoval, aby byla bible čtena jako historický dokument, to znamená, aby se smysl textu vyvozoval výlučně z kontextu jeho vzniku. Porozumění textu z pohledu intence je svou podstatou kontextuální neboli dějinné. Tak jako v případě, kdy Augustin doporučoval mít se při interpretaci na pozoru před systematickým postupem pomocí figur. Otázky intence a kontextu se od té chvíle z velké části překrývají. Porážka křesťanských a středověkých způsobů interpretace osvícenstvím v osmnáctém století představuje návrat k právnímu pragmatismu staré rétoriky. Jak se zdá, s anachronickým alegorismem je opravdu konec. Z racionálního hlediska přece není možné oprávněně prohlašovat Homérova nebo Ovidiova díla za křesťanské alegorie, když jejich autoři křesťané nebyli (Hirsch, 1976, s. 76). Od Spinozových dob chtěla filologie, aplikovaná nejprve na posvátné texty a později na veškeré texty, zabránit zejména anachronickým výkladům a prosadit rozum proti autoritě a tradici. Křesťanská alegorie antických děl není podle správného filologického výkladu legitimní; to otvírá cestu historické interpretaci.

Protože by mohl vyvstat dojem, že diskuse na toto téma byla už dávno vyřešená nebo že je příliš abstraktní, je nutno připomenout, že je stále živá a že stále rozděluje právníky, zejména ty, kteří se zabývají ústavou. Státní zřízení se ve Francii mění stále znovu a znovu již více než dvě století a spolu s ním i ústava. Velká Británie psanou ústavu vůbec nemá a ve Spojených státech se všechny politické otázky předkládají stále jako otázky zákona, to znamená jako otázky výkladu a aplikace ústavy. V debatě o každém společenském problému tak proti sobě stojí zastánci „živé ústavy“, jež je stále dokola reinterpretoována, aby odpovídala současným požadavkům, a jež je schopná zajistit práva, o nichž minulá generace neměly ani ponětí (jako například právo na potrat), a zastánci „původního záměru“ otců zakladatelů, jimž záleží na tom zjistit a aplikovat objektivní význam, který měl jazyk ústavy ve chvíli jejího přijetí. Tak jako každé jsou oba tyto postoje — alegorický a originalistický — neudržitelné. Kdyby mohla každá generace předefinovat původní principy, jak se jí líbí, nebyla by to ani ústava. Na druhou stranu, jak je možné v moderní demokracii akceptovat, aby v důsledku věrnosti původní intenci, navíc za předpokladu, že ji lze vůbec ověřit, byla práva živých v područí autority mrtvých? Aby se kromě práv dědily i všechny povinnosti?⁹⁾ Bylo by například možné zachovat rasistické předsudky z konce osmnáctého století a ratifikovat otrokářské a diskriminační záměry pisatelů americké ústavy? Řada dnešních literátů, stejně jako mnozí historikové, považují myšlenku, že určitý text má jediný objektivní význam, za chimérickou. Zastánci počáteční intence se koneckonců sami mezi sebou shodnou jen málokdy a stále není přesně definováno, jak porozumět tomu, co chtěla ústava sdělit původně. Modernisté se proto mohou v každém konkrétním případě dovolávat vlastních záruk, podobně jako konzervativci. Konečně interpretace ústavy, stejně jako každého jiného textu, není pouze otázkou historickou, ale také otázkou politickou, jak už kdysi tvrdil Rabelais.

⁹⁾ Doslova podle starého francouzského právníckého rčení: *Que le mort saisit le vif* — „Aby se mrtvý zmocnil živého“.

FILOLOGIE A HERMENEUTIKA

Hermeneutika, tedy umění interpretace textů, se během devatenáctého století stala díky rozvoji evropského dějinného vědomí z původně pomocné teologické disciplíny, užívané do té doby při výkladu posvátných textů, vědou, jež sloužila k interpretaci všech textů, a dokonce se stala základem samotné filologie a literárního bádání. Podle Friedricha Schleiermachera (1768–1834), který na konci osmnáctého století položil základy filologické hermeneutiky, se umělecká a literární tradice odcizila svému počátečnímu smyslu, protože se už bezprostředně nevztahovala ke svému vlastnímu světu (šlo o stejný problém, který řešila alegoreze u Homéra jiným způsobem). Hermeneutika tedy podle Schleiermachera měla za cíl navrátit dílu jeho prvotní význam, a to přinejmenším od té doby, kdy se literatura a obecně celé umění odcizilo svému původnímu světu. Umělecké dílo, píše, „čerpá svou inteligibilitu částečně ze svého původního určení“, z čehož vyvozuje, že „umělecké dílo vytržené ze svého původního kontextu ztrácí význam, pokud není tento kontext dějinami zachován“ (cit. podle Gadamer, s. 185). Tato romantická a historizující doktrína chápe opravdový význam nějakého díla jako význam, který mělo na počátku. Porozumět mu znamená odstranit alegorické anachronismy a rekonstruovat jeho původ. Jak napsal Hans-Georg Gadamer:

Obnovovat svět, do kterého patří, zrekonstruovat původní stav, který měl „na mysli“ tvůrce, zhotovovat dílo v jeho původním stylu, všechny tyto prostředky dějinné rekonstrukce měly tedy legitimní požadavek učinit pravý význam nějakého uměleckého díla srozumitelným a ochránit jej před nepochopením a aktualizací, jež je špatná. [...] historická znalost otvírá možnost navrátit to, co bylo ztraceno, a obnovit tradici natolik, že oživuje příležitostně a původní. Veškeré hermeneutické úsilí tedy značí nalézt „bod zakotvení“ v umělcově duchu, který jediný plně osvětlí smysl uměleckého díla.

(Gadamer, s. 186)

Schleiermacherovo myšlení, které jsme takto v kostce nastínil, představuje neochvějný filologický (nebo antiteoretický) postoj. Přísně identifikuje význam díla s podmínkami, na

kteře původně reagovalo, a pochopení díla ztotožňuje s rekonstrukcí jeho vzniku. Podle této zásady může a dokonce musí historie původní kontext rekonstruovat; a rekonstrukce autorovy intence je nutnou a dostačující podmínkou k určení smyslu díla.

Text nemůže z pohledu filologa znamenat později něco jiného, než co znamenal původně. Základní kánon interpretace, který Schleiermacher formuloval ve své příručce z roku 1819, zní: „Všechno, co v dané promluvě vyžaduje bližší určení, může být určeno pouze na základě jazykové oblasti, která je společná autorovi i jeho původnímu publiku“ (Schleiermacher, s. 127). Proto se v centru filologického úsilí nachází historická lingvistika, které náleží úkol jednoznačně určit společný jazyk autora a jeho prvních čtenářů. Považovat středověké exegety za naivní hlupáky bychom však neměli. Věděli stejně dobře jako Rabelais, že ani Homér, ani Vergilius či Ovidius nebyli křesťané, a že jejich záměrem tedy nemohlo být ani vytvářet, ani naznačovat křesťanské významy. Řídili se však svou hypotézou o intenci, která převyšuje intenci individuálního autora, anebo alespoň nepředpokládali, že všechno, co text obsahuje, musí být vysvětleno jedině dějinným kontextem společným autorovi i jeho prvnímu publiku. Jenže alegorický princip je silnější než princip filologický, který tím, že za každou cenu prosazuje původní kontext, opět popírá, že text znamená to, co v něm čteme, to jest, že má takový význam, jaký v průběhu historie nabýval. Ve jménu historie filologie paradoxně popírá dějiny i očividnou skutečnost, že text může znamenat to, co v dějích znamenal.

Právě tuto premisu filologie, jež byla spíše normou či etickým výběrem než nezbytně vyvozeným tvrzením, muselo postupně překonat hermeneutické hnutí. Jakým způsobem bylo ve skutečnosti možné rekonstruovat původní intenci? Schleiermacher, a v tom právě spočíval jeho romantismus, vytvořil metodu *vcítění* či *divinace*, nazvanou později *hermeneutický kruh* (*Zirkel im Verstehen*). Interpret nejprve vytvoří hypotézu o celkovém smyslu textu, jež má před sebou, následně analyzuje detailně jeho části a nakonec se vrací k porozumění celku textu, které se změnilo. Tato metoda

předpokládá, že mezi celkem textu a jeho částmi existuje organický vztah vzájemné závislosti; nemůžeme pochopit celek textu, aniž bychom rozuměli jeho částem, ale také nemůžeme porozumět částem textu, aniž bychom chápali celek, který určuje jejich funkce. Přestože je tato metoda problematická, neboť všechny texty nejsou koherentní a moderní texty jsou navíc soudržné čím dál míň, není to ještě ten největší paradox. Filologická metoda postuluje, že hermeneutický kruh může vyplnit historickou propast mezi přítomností (interpret) a minulostí (text) a pomocí konfrontace částí s celkem opravit počáteční akt divinatorního vcítění a dospět tak k dějinné rekonstrukci minulosti. Hermeneutický kruh je jednou představován jako dialektika částí a celku a podruhé jako dialektika minulosti a přítomnosti, jako by se tato dvě napětí, tyto dvě rozdílné skutečnosti mohly jedním rázem, současně a zcela stejným způsobem vyřešit. V hermeneutickém kruhu, jenž je podobně „metodický“ jako karteziánské pochybování, porozumění spojuje subjekt s objektem. Kruh mizí ve chvíli, kdy subjekt dospěl k úplnému porozumění objektu. Po Schleiermacherovi zmírnil vyčerpávající požadavek filologie Wilhelm Dilthey (1833–1911) tím, že do protikladu k *vysvětlení*, které se jako jediné může stát vědeckou metodou aplikovanou na přírodní jevy, postavil *rozumění*, jež by představovalo skromnější cíl hermeneutiky lidské zkušenosti. Text můžeme pochopit, ale není možné ho vysvětlit například na základě intence.

Tuto filologickou ambici ještě více podkopaly Husserlova transcendentální fenomenologie a Heideggerova hermeneutická fenomenologie. Otevřely tak dveře následným antifilologickým postojům. Edmund Husserl (1859–1938) zpochybnil platnost hypotézy, se kterou pracoval hermeneutický kruh, tedy interpretovo vcítění, když nahradil karteziánské *cogito* jakožto reflexivní vědomí, přítomnost v sobě a disponibilita pro druhého, *intencionalitou*, aktem vědomí, jež je neustále vědomím něčeho. Jinými slovy, hermeneutický kruh není nadále „metodický“, nýbrž porozumění podmiňuje. Jestliže každé rozumění předpokládá anticipaci smyslu (předporozumění), tak kdokoliv, kdo si přeje rozumět nějakému textu, přistupuje k tomuto textu s nějakým záměrem.

Interpretace tedy spočívá na předsudku. Od doby Martina Heideggera (1889–1976) je navíc tato intencionalita chápána jako historická: naše předporozumění, neoddelitelné od naší existence či bytí-zde (*Dasein*), nám nedovoluje uniknout z naší vlastní dějinné situace, abychom mohli porozumět jinému. Heideggerova fenomenologie se opět zakládá na hermeneutickém principu kruhu a na předporozumění neboli anticipaci smyslu, avšak argument, že každá naše zkušenost předem vychází z naší historické podmíněnosti, implikuje nemožnost rekonstrukce minulosti. „Smysl,“ tvrdí Heidegger, „je před-se-vzetím, před-vídáním a před-pojetím strukturované ‚to, do čeho‘ se rozvrh rozvrhuje a z čeho je srozumitelné něco jako něco“ (Heidegger, s. 179). Od vcítění jsme se dostali k záměru a nakonec k předpojetí. Hermeneutický kruh se stal ne-li kruhem bludným či osudným — neboť Heidegger tyto přívlastky výslovně ve svém díle *Bytí a čas* odmítá („Vidět v tomto kruhu něco bludného a ohlížet se po způsobech, jak se mu vyhnout [...], znamená zásadně rozumění nerozumět“ /*tamt.*, s. 180/) —, tak přinejmenším nevyhnutelným nebo nepřekonatelným, protože už samo porozumění se historickému předpojetí nevyhne. Kruh se již nerozplyne ve chvíli, kdy je text pochopen; není už „hyperbolický“, ale náleží do struktury samotného aktu rozumění: „je výrazem,“ píše Heidegger, „výrazem existenciální ‚před-struktury pobytu samého“ (*tamt.*, s. 181). Pokud však vůbec nemůžeme doufat, že vystoupíme ze svého vlastního světa, ve kterém jsme uvězněni jako v bublině, tak se i z filologie stala chiméra.

Ani Husserl, ani Heidegger se principiálně nezabývali interpretací literárních textů, ale poté, co zpochybnili filologický kruh, přezkoumal ve světle jejich tvrzení tradiční otázky hermeneutiky kladené od dob Schleiermachera Hans-Georg Gadamer ve své knize *Wahrheit und Methode* (Pravda a metoda, 1960). Jaký je smysl textu? Nakolik relevantní je autorova intence pro smysl textu? Můžeme rozumět textům, které jsou nám časově nebo kulturně vzdáleny? Závisí každé porozumění na naší dějinné situaci?

Jako každá obnova — soudí Gadamer —, tak i rekonstrukce původních podmínek je pokusem, který ztroskotává kvůli

dějinnosti našeho bytí. To, co jsme obnovili, život, který jsme navrátili zpět z odcizení, není život původní. [...] hermeneutická činnost, ve které by porozumění znamenalo obnovení původního, by byla pouhým přenesením již odumřelého smyslu. (Gadamer, s. 186)

V postheideggerovské hermeneutice již neplatí primát původní recepce nebo „toho, co autor zamýšlel sdělit“, jakkoli široce to bylo pojímáno. Ani jedno, ani druhé pro nás nedokáže za žádných okolností rekonstruovat nic skutečného.

Význam nějakého textu se podle Gadamera nikdy zcela nevyčerpává autorovou intencí. Když text přechází z jednoho historického nebo kulturního kontextu do druhého, jsou mu přikládány nové významy, které ani autor sám, ani jeho první čtenáři nepředvíдали. Každá interpretace je kontextuální, závislá na kritériích vztahujících se ke kontextu, v němž se nachází, a není možné porozumět textu ani pochopit jej sám o sobě. S takovým pojetím hermeneutiky, které představoval Schleiermacher, jsme se tedy rozloučili spolu s Heideggerem. Od té doby se každá interpretace pojímá jako dialog mezi minulostí a přítomností či jako dialektika otázky a odpovědi. Časová vzdálenost interpreta od textu již nemusí být vyplněna kvůli vysvětlení ani kvůli rozumění, ale pod názvem *splývání horizontů* se stává nutným a produktivním rysem interpretace. Interpretace jakožto akt podněcuje na jedné straně interpretovo uvědomění si vlastních předpojatých myšlenek a na straně druhé uchovává minulost v přítomnosti. Odpověď, kterou text přináší, závisí na otázce, jež mu klademe z našeho historického hlediska, ale rovněž na naší schopnosti rekonstruovat otázku, na niž text odpovídá, protože i text rozmlouvá se svou vlastní historií.

Gadamerova kniha byla do francouzštiny přeložena jen zčásti a ještě navíc poměrně pozdě, až v roce 1976. Přesto se shodovala s obdobím diskusí o literatuře, které se ve Francii vedly v šedesátých a sedmdesátých letech, neboť uplatnila důsledky Heideggerovy metafyziky na interpretaci textů a na závěr navíc propojila hermeneutiku otázky a odpovědi s pojetím jazyka jakožto prostředí a interakce v protikladu k jeho definici jakožto nástroje sloužícího k vyjádření předpokládaného záměru mluvčího. Až dosud fenomenologická

hermeneutika neproblematizovala jazyk, ale tvrdila, že význam, který se v něm skrývá, je jím vyjádřen nebo promyšlen. Husserlovský pojem „to, co autor zamýšlel sdělit“ tak musel být označen za spoluviníka „logocentrismu“ západní metafyziky a kritizován Derridou v jeho díle *La Voix et le Phénomène* (Hlas a fenomén) z roku 1967. Nejenže se smysl textu nevyčerpá intencí a ani s ní není totožný — a proto ho tedy nelze redukovat na smysl, který měl pro autora a jeho současníky —, ale musí rovněž obsáhnout dějiny své kritiky ze strany všech čtenářů, všech dob a svoji minulou, současnou a budoucí recepci.

INTENCE A VĚDOMÍ

Otázka vztahu mezi textem a autorem se tedy neomezuje pouze na autorův životopis nebo na bezpochyby přehnanou úlohu tohoto vztahu v tradiční literární historii („člověk a dílo“), ani na proces tohoto vztahu v nové kritice (text). Teze o smrti autora ve smyslu historické a ideologické funkce zastírá složitější a zásadnější problém — problém autorovy intence, kde je intenci jakožto měřítku literární interpretace přikládána mnohem větší důležitost než autorovi. V takovém pojetí literatury lze úplně odstranit autora-spisovatele a přitom nezpochybnit běžný předpoklad, jenž ostatně nemusí být nutně nesprávný, který chápe intenci jako nevyhnutelný předpoklad každé interpretace.

Platí to například pro celý směr nazvaný kritika-vědomí či Ženevská škola, soustředěný zejména okolo Georgese Pouleta. Kritika vědomí vyžaduje od badatele vcítění se do autora a identifikaci s ním, aby mohl dílo pochopit, aby mohl jít naproti jinému, aby mohl jít skrze dílo vstříc autorovi chápanému jako hluboké vědomí. Metodou bylo opakovat inspirační postup, znovu prožít tvořivý záměr nebo, ještě jinak, nalézt to, co Sartre v knize *L'Être et le Néant* (Bytí a nicota, 1943) nazýval „původní projekt“¹⁰⁾, když chápal každý

život jako celek, jako koherentní a nějak zaměřený soubor, jak to vylíčil v případě Baudelaira a Flauberta. Z hlediska zachycení aktu vědomí, které představuje písmo jakožto vyjádření „toho, co autor zamýšlel sdělit“, může být každý dokument — ať už poznámka nebo dopis — stejně důležitý jako báseň nebo román. Tento druh teorie evidentně dějinný kontext obecně opomíjí ve prospěch imanentní četby, která chápe text jako aktualizaci autorova vědomí, jež navíc nemá moc společného s životopisem ani s reflexivní či předem promyšlenou intencí, ale odpovídá hlubokým strukturám určitého vidění světa, odpovídá vědomí sebe sama nebo ještě jinak intenci v činnosti. Toto nové fenomenologické *cogito* charakterizované několika velkými tématy jako například prostorem, časem, „jiným“, nazývá Poulet ve své poslední knize *La pensée indéterminée* (Nedeterminované myšlení, 1985) „nedeterminovaným myšlením“, jež se projevuje v celém díle. Autor tak „přežívá svoji smrt“, třebaže jen jako „nedeterminované myšlení“.

Návrat k textu, který požadovala nová kritika, byl často pouze návratem autora coby „tvořivého“ nebo „nedeterminovaného myšlení“, jak dokládá polemika Rolanda Barthesa s Raymondem Picardem v šedesátých letech. Barthes vydal knihu *Sur Racine* (O Racinovi, 1963), kterou Picard napadl v díle *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (Nová kritika neboli nový podvod, 1965). Barthes mu odpověděl knihou *Critique et Vérité* (Kritika a pravda, 1966). V knize *O Racinovi* postupoval Barthes, jemuž byla vždy blízká tematická kritika, stejně jako v díle *Michelet* (Michelet, 1954), ve kterém se snažil „vrátit tomuto muži koherenci“, popsat jednotu a „nalézt strukturu bytí“, to jest „uspořádanou síť obsesí“. S Racinovým dílem tedy nakládal jako s celkem, aby odhalil jednotící hlubkovou strukturu jeho díla, kterou nazýval „racinovský člověk“. Tento dvojznačný výraz označoval nejen racinovský „výtvar“, ale také tvůrce samého jakožto hluboké vědomí, tak jak se projevuje na základě svých postav, nebo jakožto intencionalitu. Strukturalismus, jenž kombinuje antropologii s psychoanalýzou, zůstává fenomenologickou hermeneutikou; to je ovšem rozpor, na který okamžitě upozorňuje Picard: „*New Criticism* požaduje návrat k dílu,

10) „Projet originel“ — srov. česky J.-P. Sartre: *Bytí a nicota: Pokus o fenomenologickou ontologii*, přel. Oldřich Kuba (Praha: OIKOYMENH, 2006), s. 639 — pozn. překl.

toto dílo však není dílem literárním [...], je to totální zkušenost spisovatele. Dokonce se představuje jako zkušenost *strukturalistická*, přesto nejde o literární struktury [...], ale o struktury psychologické, sociologické, metafyzické, atd.“ (Picard, s. 121).

Picardův vlastní postoj je úplně odlišný. Ve slovních spojeních obsahujících přívlastek „literární“, jako například „literární dílo“ nebo „literární struktury“, chápe pojem *literární* ve smyslu „domluvený, vědomý, intencionální“. Ukažme si, jak shrnul Barthesovu teorii: „zaměřená a jasná intence“, jež zrodila literární dílo jako dílo náležející k nějakému žánru a dílo obdařené jasně vymezenou funkcí, je pokládána za nedostatečnou: její čistě literární realita je iluzorní“ (*tamt.*, s. 123). Barthes by zřejmě postavil proti „zaměřené a jasné intenci“, což je výraz, který bez nejmenších pochybností odhaluje, co Picard v roce 1965 rozuměl „literární realitou“, podvědomí a nevědomí racinovského díla, které funguje jako imanentní intence. V jiné formě tak zachoval osobu autora. Picardovy úvahy se pohybují v horizontu pozitivismu, přesto jeho kritika nepostrádá určité oprávnění. Barthes musel ve studii „Smrt autora“ připustit, že „říše Autora [je] stále velmi mocná (nová kritika neudělala nic menšího, než že ji ještě upevnila)“ (Barthes, 2006, s. 75), protože biografii a heslo „člověk a dílo“ jen nahrazuje hloubkovým člověkem (vyměňuje tedy jen život za existenci).

V *Kritice a pravdě*, která byla odpovědí Picardovi, Barthes své názory představené v knize *O Racinovi* nebránil, ale místo toho je radikalizoval a člověka nahradil jazykem. „Spisovatelem je ten, pro koho jazyk představuje problém, kdo vychutnává jeho hlubiny a ne jeho užítkovost nebo krásu“ (Barthes, 1997, s. 229). Literatura je od té chvíle nazývána jako pluralitní skutečnost, kterou nelze redukovat na intenci. Odtud pramení myšlenka odstranění autora:

Panuje obecná tendence, alespoň v současné době, věřit tomu, že spisovatel se může dovolávat smyslu svého díla a že může sám určit tento smysl jako zákonitý; z toho plynou ony zpozdité otázky kladené kritikem mrtvému autorovi, jaký byl jeho život, jeho záměr, aby on sám nás přesvědčil, jaký má jeho dílo význam: je snaha nechat za každou cenu mluvit mrtvého anebo

místo něho jeho dobu, žánr, slovník, zkratka autorovu *současnost*, jež se tak metonymicky stává majitelem spisovatelových práv na jeho tvorbu.

(*Tamt.*, přel. J. Štěpánková, s. 241)

Barthes znovu připomíná jak právní rozměr pojmu intence, tak privilegium, které první recepci nějakého díla uděluje filologická hermeneutika, aby je mohl ve jménu absence všeho „toho, co autor zamýšlel sdělit“, podrobit kritice.

Do protikladu k nim staví dílo jako mýtus; smrt stírá autorův podpis a z díla činí mýtus: „Autor, dílo, to jsou jen východiska analýzy, jejímž horizontem je jazyk“ (*tamt.*, s. 242). Zatímco Gadamer ještě chápal rozumění jako splývání horizontů mezi minulostí a přítomností, pro Barthesa, který v polemice radikalizuje své názory a zachází možná až příliš daleko, je zlom mezi dílem a jeho původem absolutní. „Dílo pro nás není nahodilé, [...] dílo je vždy v prorocké situaci [...]. Právě tím, že je dílo vyňato z veškeré *situace*, vybízí k průzkumu“ (srov. český překlad, *tamt.*, s. 237). Z hermeneutického kruhu ani z dialogu otázky a odpovědi tak nic nezůstalo; text je věznem své aktuální recepce. Od strukturalismu jsme se tím dostali k poststrukturalismu neboli k dekonstrukci.

Americký kritik Stanley Fish tento dogmatický relativismus nebo také kognitivní ateismus ještě zpřísní ve své knize *Is There a Text in This Class? (Je v této třídě nějaký text?)*, 1980). V protikladu k objektivismu, který se staví na stranu inherentního a trvalého smyslu textu, Fish tvrdí, že text má tolik významů, kolik má čtenářů, a že neexistuje způsob, jak stanovit platnost (nebo neplatnost) interpretace. Od jeho vystoupení střídá autora na pozici kritéria interpretace čtenář.

METODA PARALELNÍCH PASÁŽÍ

Dokonce ani stoupcem smrti autora nepřestali nikdy hovořit například o *ironii* nebo o *satire*, ačkoli tyto kategorie postrádají smysl, pokud se nemohou dovolávat na něčí záměr sdělit něco takovým způsobem, aby tomu bylo rozuměno jinak. Právě tento záměr však Rabelais

v prologu ke *Gargantuovi* raději popřel, a tím svého čtenáře úplně zmátl. I ti největší skeptici připouštějí, že i metoda paralelních pasáží (*Parallelstellenmethode*), která má při vysvětlování nějaké nejasné pasáže konkrétního textu tendenci upřednostňovat jinou pasáž stejného autora před nějakou pasáží jiného autora, svědčí o tom, že určitá víra v autorovu intenci stále přežívá. Metoda paralelních pasáží je tou nejobecnější a nejméně kontroverzní metodou; používá se zkrátka jako hlavní postup jak při studiu, tak výzkumu literatury. Když nám určitá pasáž nějakého textu působí těžkostí svou obtížností, nejasností nebo dvojznačností, hledáme ve stejném nebo v jiném textu paralelní pasáž, abychom mohli smysl sporné pasáže objasnit. Chápat, interpretovat text nutně vždy znamená vytvářet rozdíl pomocí stejnosti, vytvářet jiné na základě stejného: rozdíly odhalujeme na základě opakování. Proto patří metoda paralelních pasáží k základním stavebním kamenům našeho oboru: je dokonce jeho základním postupem. Stále se na ni odvoláváme a většinou si to ani neuvědomujeme. Umožňuje přejít od jednotlivého, od individuálního, od díla v jeho bezpochyby neredukovatelné jedinečnosti (jak praví staré scholastické rčení: *Individuum est ineffabile*) k množnému, sériovému a odtud rovněž jak k diachronnímu, tak k synchronnímu pohledu. Metoda paralelních pasáží je stejně elementární jako metoda komutace, kterou využívá fonologie k izolování nejmenších jednotek.

Je to stará metoda, neboť číst a hlavně číst opakovaně znamená srovnávat. Tomáš Akvinský napsal v *Summě teologické*: *Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur* (*Summa Theologica*, I, qu. 1, art. 9). „Proto také, co se na jednom místě Písma podává pod metaforami, vykládá se na jiných místech zřetelněji“ (Akvinský, s. 12). Akvinského výrok varuje před přehnanou *alegorezí*, jež má být pod kontrolou kontextu, to jest filologie před literou. Striktně řečeno, každá alegorie musí být ověřitelná na základě paralelní pasáže, kterou lze interpretovat doslovně. To vyžadoval už svatý Augustin, který si nepřál, aby se texty interpretovaly duchovně, není-li to nezbytné. Jestliže je však nějaký text nejasný, nedává-li

doslovný význam, pravidlo paralelních pasáží může omezit dozinterpretaci nebo nadinterpretaci. Uvedené pravidlo Tomáše Akvinského, ke kterému ho podnítila alegorie, se stalo principiální zásadou každého filologa a já ho nepřestávám připomínat studentům, když jim doporučuji postupovat obezřetně při alegorické interpretaci nějakého slova z konkrétní básně, pokud jiná pasáž ze stejné básně tuto metaforu nevysvětlí a nepotvrdí tím, že ji přímo pojmenovává nebo že metafora vyplývá z komparace. Příkladem může být často se vyskytující obrat v Baudelairových *Květech zla*: „v té jámě [...] — toť peklo, ve kterém jsou naši přátelé“ (Baudelaire, „Duellum“, přel. V. Nezval, s. 54), který následuje po alegorickém popisu.

Peter Szondi se domnívá, že jedním z prvních, kdo zformalizoval při zrodu filologie v osmnáctém století hermeneutickou funkci paralelních pasáží, byl filolog a teolog Georg Friedrich Meier (1718–1777) v díle *Versuch einer Allgemeinen Auslegungskunst* (Esej o obecném umění interpretace, 1757).

Paralelní pasáže (loca parallela) jsou výroky nebo části výroků, které jsou podobné danému textu. Jsou tedy textu podobné buď po stránce slov, nebo po stránce významu a smyslu, nebo z obou stránek. Ty první vytvářejí *slovní paralelismus (paralelismus verbalis)*, druhé vytvářejí *věcný paralelismus (paralelismus realis)* a třetí vytvářejí *smíšený paralelismus (paralelismus mixtus)*.

(§151, s. 87, cit. podle Szondi, přel. Z. Adamová, s. 104)

Slovní paralelismus a *věcný paralelismus* tedy v textu stojí proti sobě jako homonymie a synonymie v jazyce. Slovní paralelismus charakterizuje identitu slova v různých kontextech, slouží ke stanovení rejstříků a shod, jako například v bibli, u klasických autorů nebo dnes u autorů moderních, rejstříků, které mohou mít tištěnou nebo elektronickou podobu, a tak být přístupné na CD-romu nebo na internetu. Slovní paralelismus je známkou, pravděpodobností, ale samozřejmě nikdy ne důkazem, protože slovo nemá nutně stejný význam ve dvou paralelních pasážích. Meier rovněž připustil, že v různých kontextech existuje i věcná identita. Metoda paralelních pasáží v jeho pojetí „neočekává“, píše

Szondi, „vysvětlení nejasné pasáže jen na základě pasáže, v níž je užito totéž slovo, ale také na základě takové pasáže, v níž je tatáž věc označena jiným slovem“ (P. Szondi, *tamt.*, s. 104). Meier dokonce přiznal, že v úloze hermeneutického principu dává přednost věcnému paralelismu. My ho však dnes považujeme za pochybnější, subjektivnější (méně pozitivistický) než slovní paralelismus. Neboť jestliže homonymie víceméně odolala myšlenkovému pohybu dvacátého století, synonymie, kdysi základ stylistiky, byla současnou filozofií jazyka a lingvistikou, které tvrdí, že říct něco jinak znamená říct něco jiného, zpochybněna úplně. Paralelismus věcí totiž budí dojem, že navrací alegorii do filologie. Uvažujme nicméně o jednoduchých a málo sporných případech. Tematický rejstřík a dokonce i jmenný rejstřík zaznamenávají nejen slovní, ale doufejme i věcný paralelismus. Ve své poslední knize jsem například často nazýval Napoleona III. „císařem“ a Lva XIII. nebo Pia X. „papežem“, ale postaral jsem se o to, aby všechny případy, kdy slovo „císař“ označovalo Napoleona III. a slovo „papež“ Lva XIII. či Pia X. v rejstříku figurovaly pod jménem osob *sub verbo* Napoleon III. a Lev XIII. nebo Pius X. „Jmenný rejstřík“ musí zahrnovat všechny kontexty, ve kterých se tyto osoby vyskytují nejen pod vlastním jménem, ale také ty, ve kterých jsou označovány pomocí deskriptivních a denotačních opisů. A to je právě věcný paralelismus. Rozdíl je totožný s rozdílem, jaký dělal Frege mezi *Sinn* a *Bedeutung*,¹¹⁾ mezi smyslem a referencí či smyslem a denotací. Velké diskuse se například vedly nad významem nejslavnější perifráze francouzské literatury „dcera Mínóa a Pasifaé“, v níž byl od Théophila Gautiera k Blochovi z *Hledání ztraceného času* spatřován nejkrásnější verš francouzského jazyka, neboť nezamýšlel nic sdělit. Předmětem rozepře však nebyla skutečnost, že tento výraz označoval stejnou osobu jako vlastní jméno *Faidra*. Když se však už nejedná o paralelismus mezi vlastním jménem

11) Fregeho výrazy *Sinn* a *Bedeutung* se do češtiny nejčastěji překládají jako smysl a význam (viz G. Frege: „Über Sinn und Bedeutung. O smyslu a významu“, přel. Jiří Fiala, *Scientia & Philosophia*, 1993, č. 4, s. 33–75). V překladu slova *Bedeutung* zachováváme původní Compagnonův převod akcentující hledisko reference (*référance*) — pozn. překl.

a deskriptivním opisem, nelze věcný paralelismus samozřejmě tak snadno stanovit a nevytváří tak silnou indicii jako slovní paralelismus: představte si tematické rejstříky. Je také pravda, že jen málo francouzských knih obsahuje věcný rejstřík.

Johann Martin Chladenius (1710–1759) přidává ve svém *Kinleitung zur richtigen Auslegung vernunftiger Reden und Schriften*. (Úvod do správné interpretace rozumných proslavů a spisů, 1742) ke slovnímu a věcnému paralelismu ještě *intencionální paralelismus* a *paralelismus vztahu mezi slovy*. První se od věcného paralelismu odlišuje podobně jako to, co autor zamýšlí sdělit, liší od toho, co sděluje text, nebo jako se podle starého právního a rétorického rozlišování, jež je u svatého Augustina stále živé, liší *intentio* a *actio* či *voluntas* a *scriptum* — intencionální paralelismus je tedy paralelismus ducha, který může být skryt za literou. Druhý paralelismus, paralelismus vztahu, označuje totožnost konstrukce nebo formální opakování: je to *pattern*, motiv.

„STRAIGHT FROM THE HORSE'S MOUTH“

Jaké hypotézy předkládá metoda paralelních pasáží ve vztahu k autorovi a jeho intenci? Jakým způsobem lze o této metodě uvažovat v éře smrti autora a jakým způsobem poté, v období jeho vzkříšení? Omezím se na nejčastěji zkoumaný a nejvíce zaručený paralelismus — na paralelismus verbální —, protože spor o jeho předmět se *a fortiori* projevuje i u ostatních.

Ať už mají kritici jakékoli předsudky o autorovi nebo proti němu, zdá se, že když chtějí ozřejmit nějakou nejasnou pasáž určitého textu, mají tendenci upřednostňovat paralelní pasáž napsanou stejným autorem. Byť to není nikde explicitně formulováno, nejprve se dává přednost jiné pasáži stejného textu, poté, pokud chybí, pasáži jiného textu od stejného autora a teprve nakonec pasáži textu od jiného autora. O tomto pořadí panuje obecná shoda. Abych vysvětlil význam slova *nekonečno* nacházející se v básni „Cesta“ v *Květech zla* z roku 1861: „A kolébáme pak [...], co v nás

je bez konce, na konečnosti vod“ (Baudelaire, „Cesta“, přel. S. Kadlec, s. 108), zkoumal jsem nejprve dva další případy výskytu zmíněného termínu v této konkrétní Baudelairově sbírce, následně jsem se obrátil k jeho *Pařížskému splínu*, kde se toto slovo objevuje častěji, a až nakonec jsem ho studoval u Musseta, Huga, Leopardiho, Coleridge a De Quinceyho. Pro osvětlení významu nějakého nejasného slova se jako závažnější jeví paralelní pasáž stejného autora než nějaká pasáž jiného autora. Z toho vyplývá, že metoda paralelních pasáží se odvolává na autorovu intenci, a pokud ne na intenci jakožto úmysl, promyšlenost (*préméditation*) nebo dopředu promyšlený záměr, tak přinejmenším na intenci jakožto strukturu, systém, intenci v činnosti. Vždyť kdybychom nepovažovali autorovu intenci pro určení smyslu textu za významnou, není jasné, odkud by pramenilo toto obecné upřednostňování textu od stejného autora. Také americký kritik P. D. Juhl upozornil ve své knize pojednávající o filozofii literární kritiky, že i badatelé, kteří mají vůči intenci autora v roli interpretačního kritéria největší výhrady, bez váhání sáhnou po paralelních pasážích ve chvíli, kdy chtějí vysvětlit text, který zkoumají (Juhl, s. 214).

Výborně to dokládá spor o Baudelairovy „Kočky“. Roman Jakobson a Claude Lévi-Strauss soudí ve své analýze této básně z roku 1962, že ženský rým „solitudes“ (*pouště*) „je zajímavě [osvětlen] (ostatně jako celý sonet) několika pasážemi z „Davů“: „Multitudo — solitudo: pojmy souznačné a zaměnitelné pro činného a plodného básníka [...]“ (Jakobson, s. 637). Pasáž z jiného Baudelairova textu, v tomto případě z básně v próze z *Pařížského splínu*, slouží k vysvětlení a obohacení významu nejen verše, ale dokonce i celého sonetu z *Květů zla*. Když Jakobson a Lévi-Strauss následně analyzují přívlastky „mocné a sladké“ („puissants et doux“) patřící kočkám a stejně tak když poznamenávají, že na závěr jsou jejich zřítelnice přirovnány ke hvězdám, citují verš Sainte-Beuva (podle kritického vydání Crépeta a Blina) „l'astre puissant et doux“ (1829) a rovněž Brizeuxův verš, který nazývá ženy „Étres puissants et doux!“ (1832), načež dodávají, že „to by potvrzovalo, že je-li toho třeba, že pro Baudelaira je představa kočky úzce spjata s představou

ženy, jak to ostatně ukazují v téže sbírce dvě básně nazvané ‚Le Chat‘ [...]“ (*tamt.*, s. 637). Nakonec uzavírají, že „tentoto motiv kolísání mezi mužstvím a ženstvím je podtextem *Koček*, kde prosvítá pod záměrnými dvojnáčetnostmi“ (*tamt.*, s. 637). Zajisté, jedná se o poslední stránky studie a autoři jsou navíc velmi opatrní, jak dokládá formulace „to by potvrzovalo, že je-li toho třeba [...]“. To však neznamená, že argument předložený na základě paralelních pasáží je méně exemplární — aby objasnili to, co v závěru označují jako „záměrné dvojnáčetnosti“, jdou na to oklikou, nejprve přes dva Baudelairovy předchůdce a poté se vrací k samotným *Květům zla*.

S těmito paralelními pasážemi začal ostře polemizovat Michael Riffaterre, který prohlásil, že v obou sonetech nazvaných „Kočka“ „se nenachází nic [...], co by čtenářově myslivnucovalo představu ženy“ (Riffaterre, s. 357). O uvedené citaci z Baudelairových „Davů“ míní, „že možná ji lze aplikovat jinde, ale určitě ne zde a nelze z ní odvodit žádnou interpretaci tohoto sonetu. [...] autoři se zřejmě s radostí chopili shodného výskytu výrazu *solitudes* v ‚Kočkách‘ a v Baudelairově aforismu“ (*tamt.*, s. 322). Odmítá však Riffaterre skutečně a právem metodu paralelních pasáží, protože se zrovna tyto pasáže k dané básni nehodí, nebo protože ji odmítá ze zásady? Zdá se, že spíše to druhé, neboť se chce striktně držet textu (neboli zkušenosti, kterou má čtenář s tímto textem) a vyloučit každý „poznatek, který je sdělení vnější“ (*tamt.*, s. 326). Jeho výhrady přesto zůstávají v rovině nahodilosti, jsou topické a nevztahují se k vlastní metodě paralelních pasáží. Tvrdí, za prvé, že kočky z obou sonetů nazvaných „Kočka“ nelze jednoznačně spojovat se ženami, ale jak dodává, platí to nicméně pro báseň v próze „Orloj“, a za druhé, že citaci z „Davů“ zde nelze uplatnit, ale jak jsme viděli, „možná ji lze uplatnit jinde“. Riffaterre se ostatně také uchyluje k paralelním pasážím, když popisuje to, co nazývá *code-chat* (kód-kočka), to jest systém popisu kočky u Baudelaira. Jenže, jak prohlašuje Juhl, „používat paralelní pasáže k potvrzení nebo vyvrácení nějaké interpretace znamená implicitně se odvolávat na autorovu intenci“ (Juhl, s. 218).

Úplně však slyším Riffatterra, jak mi šeptá, že důvodem, proč se raději odvolává na pasáž stejného autora než na pasáž jiného, není to, že by se chtěl odvolávat na *idiolekt*, ale protože pasáž stejného autora lépe dosvědčuje *sociolekt*. Nedkazuje tedy na konkrétní promluvu (*parole*), nýbrž na jazyk (*langue*). A navíc má paralelní pasáž od jiného autora ze stejného období větší váhu než paralelní pasáž autora z jiného historického období. Upřednostnění pasáže stejného autora by tak znamenalo jen zvláštní či mezní případ preference textu, který je ze stejného období jako zkoumaný text. A neexistuje nic „soudobějšího“ než autor sám. Jak se říká v angličtině *straight from the horse's mouth*, „ke zdroji“. Metoda paralelních pasáží by se proto v tomto pojetí odvolávala na autora nikoli jako na intenci, ale spíše jako na jakéhosi literárního břichomluvce či palimpsest. A idiolekt by nebyl ničím jiným než redukováným sociolektem, soustředěným do *hic et nunc*, neboť autorovým nejbližším a nejspolehlivějším svědkem je autor sám o sobě. Žádná intencionální hypotéza by tedy nutně nezdůvodňovala tuto preferenci. Takový argument je lákavý, ovšem ne zcela přesvědčivý. Vždyť všichni upřednostňují (Riffatterre stejně jako ostatní) časově vzdálenější text stejného autora před časově bližším textem jiného autora. To potvrzuje hypotézu o minimální koherenci textů jednoho autora v čase.

Na druhou stranu platí, že bez této hypotézy minimální koherence může sice paralelní pasáž stejného autora s jakousi pravděpodobností potvrdit interpretaci, jako by pocházela od jiného autora, avšak nepřítomnost paralelní pasáže může tuto interpretaci vyvrátit jen stěží. Je totiž málo pravděpodobné, že by kočky v básni „Kočky“ označovaly ženy, protože by to byla jediná báseň v celých *Květech zla*, kde by metafora tohoto typu nebyla (přirovnáním nebo pojmenováním) přímo v básni vysvětlena. Jelikož však Riffatterre odmítá argumentovat tímto způsobem (protože by tím opravdu předpokládal jistou koherenci neboli činnou intenci), je přinucen k mnohem dogmatictějšímu tvrzení, které působí až přehnaně. Představuje ho totiž jako univerzální pravidlo, podle kterého každá báseň objasňuje své metafory, nebo také jako pravidlo, podle něhož žádná pasáž básně nemůže

být metaforická, nevykazuje-li výslovně metaforické rysy. Výsledek je stejný: „Ať hrají kočky jakoukoli roli v osobních erotických představách básníka, není až tak důležité, jestli ho to nutí psát instinktivně *kočky* všude tam, kde chce říci *ženy*: vždyť jsme si všimli, že tak postupuje vždy, když se cítí povinován podat čtenáři vysvětlení“ (Riffatterre, s. 359).

INTENCE NEBO KOHERENCE

Metoda paralelních pasáží předpokládá, že pro interpretaci textů je relevantní nejen intence autora (preferujeme paralelní pasáž autora, kterého interpretujeme, před paralelní pasáží jiného autora), ale také koherenci této intence. Nejde však vlastně o jednu a tutéž premisu? Vždyť hypotéza intence je zároveň hypotézou koherence (koherence textu, koherence díla), jež legitimizuje srovnávání, to znamená poskytuje jakousi pravděpodobnost, že známky intence, které vyvodíme, budou dostatečné. Bez předpokládané koherence textu, neboli bez intence, se paralelismus stává příliš slabou indicií, stává se pouhou náhodnou shodou okolností. Nemůžeme se přeci opírat o pouhou pravděpodobnost, že stejné slovo má stejný význam ve dvou různých výskytech. Szondi upozorňuje, že Chladenius promýšlel i otázku možného rozporu mezi dvěma paralelními pasážemi stejného autora, kterou však okamžitě vyřešil pomocí dějin textu a vývoje jeho autora:

Protože autor textu nepíše všechny pasáže najednou, ale v různých obdobích, takže mezitím mohl změnit své mínění, nesmíme k sobě navzájem přiřazovat paralelní pasáže jednoho autora bez rozdílu. Smíme k sobě přiřazovat jen ty pasáže, které napsal, aniž změnil mínění.
(Szondi, přel. Z. Adamová, s. 106)

Jak vidíme, paralelismus dvou pasáží může být relevantní pouze a jenom tehdy, pokud odkazuje ke koherentní intenci: Výraz *solitude* vyskytující se v *Pařížském splínu* nutně neobjasňuje slovo *solitude* v *Květech zla*. Baudelaire, který si vyhrazoval právo protirečit si, mohl mezitím změnit názor. Chladenius vyřešil tento rozpor plynutím času. Montaigne říkával: „Já tehdy a já dnes jsme dva různí lidé,“ a chlubil

se svojí nekoherentností. Pokud by ale autor měnil své mínění každou chvíli, větu od věty, pokud by si sám protirečil, na verbální paralelismus bychom spoléhat nemohli. Přesto, když se pokoušíme objasnit nějaký text, stále metodu paralelních pasáží využíváme, a to i v případě Montaignových *Esejů*.

Metoda paralelních pasáží a spolu s ní i každý literární výzkum, je-li tato metoda jeho základním postupem, tedy předpokládá koherenci nebo přinejmenším protirečení, jež je v zásadě opět koherencí, neboť má tu vlastnost, že může být vyšší koherencí odstraněno (tento problém podle Chladienia vyřeší vývoj; jiný způsob, jak s tímto problémem naložit, je odvolávat se na nevědomí). Co kdyby však nešlo ani o jedno, ani o druhé? Ani o koherenci, ani o protirečení? Můžeme formulovat doktrínu „ani-ani“, doktrínu ani koherence, ani protirečení? Myslím, že jsme právě odhalili základní předpoklad, se kterým pracuje literární věda a který opět spadá do sféry předpokladu intence. Koherence a/nebo protirečení implicitně charakterizují text vytvořený člověkem na rozdíl od textu, který by vyřukala opice na psacím stroji, který by vyhlodala vodní eroze ve skále nebo který by náhodně vytvořil stroj. Text, který vznikl takovýmto způsobem, se budeme snažit *vysvětlit*, ale ne mu *porozumět*. Jaká je pravděpodobnost, že opice, která 630krát ůkne do klávesnice psacího stroje, napíše „Kočky“?

Chladienovy úvahy o interpretaci dosud nebyly překonány. Mimo otázky plynutí času upozornil ještě na další dvě překážky, které zpochybňují správnost metody paralelních pasáží: na *žánry* a *tropy*. Mluvil o takzvané *žánrové iluzi*, která popisovala skutečnost, že od literárního díla neočekáváme stejnou koherenci jako od filozofického pojednání. Protože byl obezřetnější než většina filologů po něm, pod vlivem této poznámky by s největší pravděpodobností souhlasil s tím, že vysvětlující hodnota paralelních pasáží z jiných žánrů, jako například z autorova svědectví, z jeho korespondence, rozhovorů nebo z jeho pamětí, nemůže být ve vztahu k samotnému dílu rozhodující. Termínu *metaforická iluze* používá Chladienius rovněž pro označení omylu, kterého se dopouštíme ve chvíli, kdy „vyvozujeme, že když je na

jednom místě nebo na více místech užito slovo v obrazném významu, pak musí mít v jiné pasáži tentýž význam“ (cit. podle Szondi, s. 108). Tato obvyklá chyba vede k nadinterpretaci nebo chybné interpretaci. Přesně to totiž vytýkal Riffaterre Jakobsonovi a Lévi-Straussovi, kteří tvrdili, že kočky z básně „Kočky“ představují ženy, protože v některých jiných básních ve sbírce *Květy zla* jsou kočky asociací žen a obráceně, a že „solitudes“ neznamenají v „Kočkách“ pouhou hyperbolu slova pouště, protože v básni v próze „Davy“ se slova *solitudo* a *multitudo* přirovnávají. „Baudelaire samozřejmě dokáže vidět kočku v ženě a ženu v kočce. Občas používá jednu jako metaforu druhé. Neplatí to však vždy“ (Riffaterre, s. 359). Chladienius dále upřesňuje, že „přestože vím hned, že slovo má na tomto místě obrazný význam, nevyplývá z toho, že musí mít i na jiném místě tentýž význam“ (cit. podle Szondi, s. 108). Toto pravidlo by se mělo co nejčastěji připomínat studentům a literárním vědcům, kteří mají sklony zkoumat slovní zásobu nějakého autora jako snář (v němž se hledá výklad podle klíčových slov), a tak podle nich znamená *kočka* v Baudelairovi vždy „ženu“, *zrcadlo* „paměť“, *smrt* „otce“, *dualita* „androgyna“ atd. Hypotéza o intenci či koherenci tedy nevylučuje výjimky, zvláštnosti, hapaxy, avšak nezapomínejme, že paralelní pasáže využíváme také proto, abychom vyvrátili nadinterpretaci, a že hapax můžeme považovat za zvláštní případ paralelní pasáže, kdy neexistuje žádná jiná paralelní pasáž, se kterou bychom ji mohli porovnat.

Ať už máme jakékoli předsudky vůči pojmům jako autor, životopis, literární historie, postupujeme-li pomocí metody paralelních pasáží, znamená to, že přijímáme předpoklad intencionality, tedy koherence, neboť pojem intence samozřejmě neoznačuje promyšlenost (*préméditation*), ale činnou intenci. Metoda paralelních pasáží proto stále zůstává nástrojem par excellence kritiky vědomí, tematické kritiky nebo psychokritiky, které pomocí paralelních pasáží usilují o odhalení skrytého, hloubkového, podvědomého či nevědomého uspořádání. Ostatně ani Barthes, když se snaží popsat „racinovského člověka“, což je zároveň výtvar a skrze něj i tvůrce, nepostupuje v *Micheletovi* a *Racinovi* jinak.

Existuje ale vůbec nějaká literární analýza, která by se zcela a nadobro zřekla metody paralelních pasáží? (Už jsem se zmínil, že i Riffaterre trval na tom, aby se upřednostňovala pasáž od stejného autora, před pasáží od jiného autora.) Této metody by se měl podle všeho vzdát každý, kdo důsledně zastává tezi o smrti autora a o jedinečné svrchnosti textu. Podívejme se tedy na Barthesovu knihu nazvanou *S/Z*, kterou napsal v roce 1968, nedlouho poté, co autora odsoudil k smrti. V závislosti na požadavku striktně lineárního čtení, bez zpětných pohledů, zavrhuje všechny paralelismy jak u samotného autora, tak u autorových současníků. Balzakovu novelu *Sarrasine* čte bez souvztažnosti k jeho dílu. Myslím, že lepší příklad přísného odmítání nejběžnější metody literárního bádání bychom hledali jen velmi obtížně. Přesto jsem našel uprostřed knihy, přímo v jejím neuralgickém bodě, následující odstavec:

Sarrasinovský umělec chce svlékat závoj zdání, chce jít stále dál, chce se dostat za, a to díky idealistickému principu, který ztotožňuje tajemství a pravdu: je tedy nutné dostat se do modelu, pod povrch sochy, za plátno (právě toto od ideálního plátna, o kterém sní, vyžaduje jiný balzakovský umělec, totiž Frenhofer). Stejně pravidlo platí pro realistického spisovatele (a jeho potomstvo v podobě literárních kritiků): je třeba dostat se za papír, poznat kupříkladu přesné vztahy mezi Vautrinem a Lucienem de Rubempré [...].
(Barthes, 2007, přel. J. Fulka, s. 205)

Nacházíme se v samém centru Barthesova díla (stejně jako Balzakovy novely). Barthes zde v závorce, která má potvrzující charakter, porovnává *Sarrasina* s jinou Balzakovou novelou, *Neznámé arcidílo*, a nalézá podobnost mezi Frenhoferem a Sarrasinem, mezi malířem a sochařem. Zabrán do toho odkazování na to, co v závěru své analýzy nazve „balzakovským textem“ (*tamt.*, s. 353), zmiňuje další dvě Balzakovy postavy.¹²⁾ Byť se Barthes v celé knize *S/Z* odvolává na paralelismus pouze jedinkrát, má přesto tato závorka zásadní význam. Snaží se totiž prokázat, že mezi Frenhoferem a Sarrasinem existuje totožná intence, stejně jako mezi těmito dvěma postavami a realistickým umělcem neboli

¹²⁾ Vautrina z *Lidské komedie* a Rubemprého ze *Ztracených iluzí* — pozn. překl.

Balzakem, a stejně tak mezi Balzakem a tradiční kritikou. Tou kritikou, která se opírá zejména o metodu paralelních pasáží. Barthes tak sice počítá s tím, že za textem či pod textem se nic nenachází, nanejvýš jiný text, ale aby to dokázal, aby se metody paralelních pasáží zbavil, nakonec stejně využívá charakteristický příklad této metody. Jenže připomenutí jiného Balzakova textu (*Neznámého arcidíla*) vyvolává okamžitě a bezvýhradně, bez přípravy či vysvětlení, narážku na autorovu intenci, kterou dostatečně nezakrývá ani zobecňující perifráze („realistický spisovatel“ namísto Balzac).

Zdá se tedy, že žádný literární kritik se metody paralelních pasáží úplně nezříká. A protože v rámci objasnění sporné pasáže zahrnuje tato metoda i preferenci pasáže stejného autora před pasáží jiného autora, kritik se tudíž nezříká ani minimální hypotézy o intenci autora ve smyslu textové koherence, anebo popřípadě protirečení, jež se řeší na jiné (vyšší, hlubší) úrovni koherence. Tato koherence znamená jakýsi podpis (signaturu) autora, tak jak ho chápou dějiny umění, tedy jako síť drobných distinktivních rysů, jako systém příznakových detailů — například opakování, rozdílů, paralelismů —, které umožňují dílo identifikovat nebo jej konkrétnímu autorovi připsat. Nikdo tak s literaturou důsledně nenakládá jako s nahodilým textem, nikdo se jí nezabývá jako *jazykem*, ale jako *promluvou*; ne jako *diskursem*, ale jako *řečovými akty*. Proto záleží na tom, abychom lépe vyložili základní postupy naší analýzy, její předpoklady a její implikace.

DVA ARGUMENTY PROTI INTENCI

Již dříve jsme konstatovali, že i ti nejzavilejší kritici koncepce autora připouštějí určitý předpoklad intencionality v každém literárním textu (přínejmenším tím je koherence samotného díla nebo jednoduše textu). Z toho důvodu se literárním textem nezabývají jako výtvořem náhody (opice, která ňuká na psacím stroji; kámen vymletý vodou; počítač). Zbývá nám tedy ještě uvažovat o pojmu intence po kritice tradičního dualismu myšlení a řeči (*dianoia*

a *logos*, *voluntas* a *actio*). Nebudeme si to ale ulehčovat tím, že bychom směřovali autorovu intenci jakožto interpretační měřítko s přehnanou biografickou kritikou. I nyní, stejně jako v případě sporu mezi Barthesem a Picardem, proti sobě můžeme postavit dva krajní polemické postoje — intencionalistický a antiintencionalistický:

- 1) V textu je třeba a zároveň stačí hledat to, co chtěl autor sdělit, jeho „zřetelnou a jasnou intenci“, jak říkal Picard; to je jediné měřítko platnosti interpretace.
- 2) V textu nalézáme vždy jen to, co (nám) říká, nezávisle na záměrech jeho autora; žádné měřítko platnosti interpretace neexistuje.

Chtěl bych se pokusit vyhnout pasti tohoto absurdního výběru „buď, a nebo“ mezi objektivismem a subjektivismem neboli mezi determinismem a relativismem, abych dokázal, že intence je jediným myslitelným kritériem platnosti interpretace, byť se neshoduje se „zřetelnou a jasnou“ promyšleností (*préméditation*).

Uvedenou alternativu bychom tedy mohli přepsat následujícím způsobem:

- 1) V textu můžeme hledat to, co říká v kontextu svého vlastního původu (v kontextu jazykovém, historickém, kulturním).
- 2) V textu můžeme hledat to, co říká v dobovém kontextu čtenáře.

Tyto dvě teze se již nevyklučují, ale doplňují se. Tím, že spojují předporozumění s rozuměním, nás přivádějí opět k určité formě hermeneutického kruhu a postulují, že jestliže nemůžeme do jinosti proniknout úplně, můžeme ji přinejmenším alespoň trochu pochopit.

Obvyklé argumenty proti autorově intenci jakožto měřítku platnosti interpretace mají dvojitou povahu: 1) intence autora není relevantní; 2) dílo přežívá autorovu intenci. Než si ukážeme, jak může být zpochybněna jejich oprávněnost, krátce si je shrneme.

1) Když někdo píše nějaký text, tak určitě se záměrem něco vyjádřit. Chce něco sdělit pomocí slov, která volí. Ale vztah mezi sledem napsaných slov a tím, co chtěl autor tímto sledem slov říci, vůbec nezaručuje spojení mezi smyslem

díla a tím, co chtěl autor skrze dílo sdělit. Přestože může k této shodě dojít (přese všechno není nemožné, že autor občas skutečně přesně to, co zamýšlel), neexistuje nutně logická rovnice mezi smyslem díla a intencí autora. Nejčastěji v tomto duchu vyvracejí pojem intence různí (umírnění) literární teoretikové jako například Welles, Warren, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricœur. Nejenže se autorova intence rekonstruuje obtížně, ale i za předpokladu, že je možné ji objevit, není většinou pro interpretaci textu příliš relevantní. V zakládajícím článku této problematiky nazvaném „The Intentional Fallacy“ („Intencionální klam“, 1946) ve Wimsatt a Beardsley domnívají, že zkušenost autora i jeho intence jsou, jakožto předměty čistě historického zájmu, pro rozumění smyslu díla bezvýznamné: „[Tvrdíme], že coby měřítko pro posuzování úspěšnosti literárního uměleckého díla není úmysl či záměr autora ani platný, ani žádoucí“ (Wimsatt, s. 151). Jsou pouze dvě možnosti. Buď se autorovi jeho záměr nepodařilo uskutečnit a smysl díla se neshoduje s jeho intencí: potom však jeho svědectví není důležité, neboť nám o smyslu díla neřekne nic, jen nám ozřejmí, co mělo dílo původně sdělit. Nebo autor ve svých záměrech uspěl a smysl díla se shoduje s jeho intencí: pokud však dílo vyjadřuje to, co autor chtěl, aby sdělovalo, nepřinese jeho svědectví nic nového. Jediná autorova intence, která má pro nás význam, je jeho rozhodnutí tvořit literaturu (je-li umění intencionální) a pouze samotná báseň dostává, abychom rozhodli, zda autor ve svém záměru uspěl. Zkrátka, jestliže bychom se neměli v zásadě zříkat svědectví, která o intenci podává sám autor nebo jeho současníci, protože to jsou občas užitečné indicie pro porozumění smyslu díla, musíme se zároveň vyhnout tomu, abychom intenci zaměnili za text, neboť smysl díla se nemusí nutně shodovat s autorovým záměrem a je dokonce pravděpodobné, že se ani neshoduje.

Odtud pramení pokušení, jež přivádí do krajnosti jinak docela umírněnou myšlenku Wimsatta a Beardsleye, totiž odmítat každé vnější (soukromé) svědectví a omezit se pouze na vnitřní (textovou) skutečnost. Vedle nich, tedy vedle svědectví o intenci a textové skutečnosti, lze v rámci textu na jedné straně i v rámci kontextu na straně druhé zkoumat

ještě jiné informace, například údaje o jazyku textu, významu slov pro autora a významu slov v jeho prostředí. Vyplývají však tyto údaje z intence, to jest jsou bezvýznamné? A pokud se jimi zabýváme, svědčí to snad o našem podezřelém lpění na autorovi? Na údaje tohoto typu může být nicméně nahlíženo jako na součást dějin jazyka a jsou běžně přijímány i antiintencionalisty, zejména těmi (tedy téměř všemi), kteří stále používají metodu paralelních pasáží. Odkazují k textu, na rozdíl od údajů o autorově životě, jeho přesvědčeních, jeho hodnotách, myšlenkách, které mohou promlouvat ze stránek novin, dopisů, z rozhovorů poskytnutých svědky. Naproti tomu mohou odkazovat k lingvistickým konvencím. Ostatně většinou ani neexistuje jiná možnost než rekonstruovat intenci pouze na základě samotného díla. A pokud jsou náhodou nějaká svědectví k dispozici (například dobová prohlášení o intenci), nesvazují modernímu interpretovi ruce: tyto racionalizace můžeme sice brát v úvahu, ale můžeme je rovněž podrobit kritice (jako každé svědectví). Rovněž intencionalisté se stejně jako antiintencionalisté opírají raději o textové znaky spojené přímo se smyslem díla než o životopisné údaje, které se vážou ke smyslu díla nepřímou, zprostředkovanou pomocí intence autora. Nepopírají však, že ve prospěch životopisných údajů mluví určitá pravděpodobnost a že mohou interpretaci příležitostně, ne-li přímo, vyvrátit, tedy přinejmenším potvrdit.

Antiintencionalismus strukturalistů a poststrukturalistů byl mnohem radikálnější než rozumný postoj, který jsem právě popsal. Tito badatelé totiž vycházeli z myšlenky Ferdinanda de Saussura o soběstačnosti textu. Domnívali se, že nestačí pouze se vyvarovat extrémního intencionalismu, neboť význam neurčují intence, ale jazykový systém. A proto se východiskem interpretace stává vyloučení autora (a také referenta, jak uvidíme ve třetí kapitole). Text sám je v krajním případě ztotožněn s jazykem (*langue*), nikoli s promluvou (*parole*) nebo s diskursem (*discours*); je pokládán za výpověď (*énoncé*), nikoli za akt vypovídání (*énonciation*) — mimo kontext nemůže nic odstranit dvojznačnosti výpovědi (*énoncés*); akty vypovídání (*énonciations*), řečové akty, jsou ztotožněny s typovými výpověďmi (*énoncés*), s abstrakcí tvořenou

jejich jednotlivým použitím. Text coby jazyk (*langue*) již není ničím promluvou (*parole*).

2) Druhý argument, který je namířen proti intenci, se opírá o skutečnost, že díla své autory přežívají. Důraz na autorovu intenci by tedy měl být nerozlučně spojen s plánem na dějinnou rekonstrukci filologie. Proti tomu však stojí námitka, že význam nějakého díla se nevyčerpává jeho intencí, a tudíž se jí ani nerovná. Dílo žije svým vlastním životem. Celkový význam díla proto nelze jednoduše definovat na základě významu, který mu přikládá jeho autor a jeho současníci (první recepce), ale musí být popsán spíše jako výsledek nahromadění významů, jako dějiny jeho interpretací čtenáři až do dneška. Historismus považuje tento proces za irelevantní a vyžaduje návrat k počátkům. Jenže charakteristickou vlastností literárního díla je na rozdíl od historického dokumentu právě to, že se vymaňuje ze svého původního kontextu, že je čten i po něm, že přetrvává. Intencionalismus paradoxně zavádí text do neliterární sféry, popírá proces, v jehož důsledku se stává literárním textem (jeho přežívání). Jednoho velkého problému jsme se však přesto nezbavili: jestliže význam nějakého textu tvoří součet interpretací, jež mu byly v průběhu času přisouzeny, podle jakého kritéria rozhodneme, které z nich jsou správné (platné) a které chybné? Je vůbec pojem platnosti interpretace udržitelný?

3) Můžeme souhlasit s tvrzením, že oba antiintencionalistické argumenty (irelevantnost intence, přežívání díla) vycházejí z jedné premisy. Po vzoru Platónova spisu *Faidros*, kde je psaný text charakterizován jako dvojnásobně vzdálený myšlení, kladou oba důraz na rozdíl mezi psaním (*écriture*) a promluvou (*parole*). Psaný text přežívá akt svého vypovídání a na rozdíl od živé řeči neumožňuje provádět v komunikaci opravy, nemůže dodat: „To jsem tím nechtěl říct.“ Gadamer spojil oba dva tyto antiintencionalistické argumenty a zdůraznil, že psaný text je předmětem hermeneutiky par excellence, protože po jeho publikování se jeho recepce stává autonomní.

Horizont rozumnění smyslu se neomezuje ani na to, co měl autor původně na mysli, ani na horizont adresáta, pro nějž byl text

původně napsán. Vidět v textu pouze to, co měl autor nebo první čtenář na mysli, se může na první pohled jevit jako rozumný hermeneutický kánon, který je ostatně obecně přijímán. Jenže toto pravidlo lze použít opravdu pouze v krajních případech. Texty totiž nepožadují, aby byly chápány jako živé projevy autorovy subjektivity. [...] To, co bylo písemně zachyceno, se odpoutalo od náhodnosti svého původu i svého autora a skutečně se osvobodilo, aby mohlo navazovat nové vztahy. (Gadamer, s. 417–418)

Intence, jež je v promluvě a ústní komunikaci koneckonců přijatelná, se stala ve vztahu k literatuře a obecně k psané tradici příliš normativním, a tedy nereálným konceptem. Jak připomíná Paul Ricœur, promluva v konkrétní situaci přináší dvojznačnosti:

Subjektivní intence hovořícího subjektu a význam jeho řeči se vzájemně natolik překrývají, že rozumět tomu, co chce mluvit sdělit, je stejné jako rozumět tomu, co chce sdělit jeho promluva. [...] S psaným diskursem se intence autora a intence textu přestávají shodovat. [...] Neznamená to, že bychom si mohli představit text bez autora; spojení mezi mluvčím a jeho diskursem se neruší, ale je oslabené a komplikované [...] životní dráha textu uniká z ohraničeného horizontu, ve kterém žil jeho autor. To, co text sděluje, je mnohem důležitější než to, co chtěl sdělit autor. (Ricœur, 1986, s. 187)

Gadamer i Ricœur tento problém formulují mnohem liberálněji, než jaký je ve skutečnosti, jako by chtěli, aby se vlk nažral a koza přitom zůstala celá. Hraničí to až s otřepanými pravdami. Máme se vyvarovat zkoumání výlučně toho, co chtěl autor sdělit, a zároveň se máme ptát, co chtěl sdělit text. Ricœur se záměrem všechny udobřit mluví dokonce o „intenci textu“ podobně jako Umberto Eco, který mezi intencí autora a intencí čtenáře vkládá *intentio operis* (Eco, s. 59). Tato zvláštní slovní spojení (jako například „intence textu“ nebo *intentio operis*) však představují solecismy (syntaktické chyby). Jsou v rozporu s fenomenologií, protože sice předstírají, že si z ní vypůjčují termín *intence*, ale pro fenomenologii jsou *intence* a vědomí nerozlučně spjaté. Jenže text nemá vědomí. Mluvit o „intenci textu“ nebo o *intentio operis* proto znamená opět zavádět autorovu intenci jakožto

záštitu interpretace, tentokrát však kradmo, v méně podezřelých a provokativních pojmech.

NÁVRAT K INTENCI

Třebaže Wimsattův a Beardsleyův anti-intencionalistický imperativ přinesl do literární vědy prokazatelně čerstvý vítr, obsahoval i mnoho nedůsledností, na které často upozorňovali jeho kritici, zejména ti, kteří se v rámci analytické filozofie zabývali jak literárními, tak neliterárními úvahami o smyslu a intenci. Jako příklad můžeme uvést nevelkou průkopnickou knihu Gertrude Elizabeth Margaret Anscombové *Intention* (Intence, 1957). Badatelé v oblasti filozofie jazyka tvrdí, že odmítají-li literární vědci význam intence pro interpretaci (a pro hodnocení) literatury, není tato intence zpravidla dobře definována: jedná se o autorův životopis? Nebo o jeho záměr, jeho plán? Nebo jsou to významy, na které autor nemyslel, ale které by ochotně přijal, pokud by mu je pozorný čtenář předložil? Protože samotný pojem literatury je vymezen dosti neurčitě, zahrnuje literatura několik velmi proměnlivých stupňů intence. Z tohoto důvodu Chladenius poukazoval na to, že míra důvěryhodnosti metody paralelních pasáží závisí na žánru a že s literárním dílem a filozofickým pojednáním se musí z hlediska intence zacházet rozdílně. Zpochybňování autorovy intence se nejčastěji omezuje na požadavek návratu k textu v protikladu k požadavku studia „člověka a díla“, nemělo by se však za tento návrat zaměňovat.

Přese všechno přinesla tato diskuse své ovoce. Objasnila a vytríbila koncept intence například u vědců, kteří stále trvají na tom, že tázat se, co chtějí slova sdělit, neznamená i přes to nejjobratnější popírání nic jiného než se ptát, co chtěl sdělit autor, pod podmínkou, že je dobře vymezen obsah toho, „co chtěl autor sdělit“. Důsledkem pak byl posun v rozlišování mezi intencionalismem a antiintencionalismem; údajní antiintencionalisté by tak přeci měli nahlížet lhostejně nejen na to, co chce říct autor, ale i na to — a především na to —, co chce říct text. Buď jak buď, filozofové v každém případě vrátili otázkám týkajícím se úlohy intence

v interpretaci znovu jejich oprávněnost a obnovili rozlišování mezi interpretací a hodnocením. Oba zásadní typy protiargumentů (tedy irelevantnost záměru za předpokladu, že je možné tento záměr zjistit, a přežívání díla) jsou křehké a lze je velmi snadno vyvrátit. Podívejme se na ně nyní podrobněji v obráceném pořadí.

SMYSL NENÍ VÝZNAM

Umělecká díla přesahují prvotní intenci svých autorů a v každé době se snaží sdělit něco nového. Intence autora ani původní kontext (historický, sociální, kulturní) vzniku díla nemohou určovat ani ovládat jeho smysl pod záminkou, že některá díla minulosti pro nás stále mají význam a hodnotu. Jestliže budoucí generace přikládají nějakému dílu význam a hodnotu, pak jeho smysl nemůže být omezen intencí autora ani původním kontextem. Je sled těchto úsudků správný? Poslužme si protipříkladem, jaký představují satirické texty, například Montaignův esej „O kanibalech“ nebo La Bruyèrovy *Charaktery*. Satira je záležitostí konkrétního místa a času, popisuje a útočí na určitou společnost, v níž má hodnotu činu. Jestliže na nás stále působí (jestliže má pro nás stále význam a hodnotu), jestliže ji stále považujeme za satiru, je to proto, že existuje určitá analogie mezi původním kontextem jejího sepsání a současným kontextem její recepce. Satira není o nic méně satirou naší společnosti než té původní. Zesměšnění mnichů v *Gargantuovi* stále vnímáme, ne proto, že by nezáleželo na Rabelaisově záměru, ale proto, že v našem světě stále existují pokrytci, třebaže už to nejsou mniši.

Už od dob Fregeho rozlišuje filozofie jazyka mezi *smyslem* (*Sinn*) nějakého výrazu a jeho *denotací* či *referencí* (*Be-deutung*). Výrazy „Večernice“ a „Jitřenka“ označují stejnou planetu (Venuši), ale dvěma různými způsoby (ve dvojitým smyslu). Věta „Král Francie je plešatý“ (Russellův příklad) dává smysl (je utvořená správně), ale postrádá denotaci, neboť ve Francii již žádný král dlouho nevládne, a proto tato věta není ani pravdivá, ani nepravdivá. Aby vyvrátil anti-intencionalistickou tezi, vztáhl americký literární teoretik

W. D. Hirsch toto rozlišování i na text a oddělil od sebe jeho *mysl* (*meaning*) a jeho *význam* (*significance*) neboli použití (*using*) (Hirsch, 1967 a 1976).¹³ Spokojme se s tím, že budeme tyto dva aspekty nějakého výrazu nebo textu spolu s Montaignem, který o básních pravil, že „znamenají víc, než říkají“, nazývat *mysl* (*sens*) a *význam* (*signification*). V závislosti na Hirschovi označuje termín *mysl* to, co v recepci nějakého textu stabilně přetrvává. Smysl odpovídá na otázku: „Co chce sdělit tento text?“ Význam označuje zase to, co se v recepci nějakého textu mění; odpovídá na otázku: „Jakou hodnotu má tento text?“ Smysl je jedinečný, význam, který dává smysl do vztahu ke konkrétní situaci, je proměnlivý, plurální, otevřený a může být nekonečný. Když čteme nějaký text, ať už současný nebo starobylý, spojujeme jeho *mysl* s naší zkušeností, připisujeme mu hodnotu mimo jeho původní kontext. *Smysl* se stává předmětem *interpretace* textu; *význam* se stává předmětem *aplikace* textu v kontextu jeho recepce (prvotní nebo pozdější), a tedy jeho hodnocení.

Toto rozlišování mezi smyslem a významem čili mezi interpretací a hodnocením je, stejně jako u Fregeho, výlučně logické a analytické. Stanovuje logickou přednost smyslu před významem, přednost interpretace před hodnocením, ale rozhodně neoznačuje ani chronologickou, ani psychologickou přednost, protože když čteme, zakládáme naše interpretace na hodnocení (fenomenologické předporozumění), dostáváme se ke smyslu prostřednictvím významu, přestože občas nejsme ochotni uznat, že naše hodnocení je dočasné a že se v závislosti na smyslu může změnit. Toto rozlišování mezi smyslem a významem, které není ani chronologické, ani psychologické, ale čistě logické, může působit uměle jako poslední léčka konzervativců k záchraně intence autora (mysl), kteří zároveň umožňují svým protivníkům využívat

13) V kontextu české literární vědy jsou Hirschovy termíny *meaning* a *significance* obvykle překládány jako význam a smysl (významová účinnost), viz např. E. D. Hirsch: „Objektivní interpretace“, přel. Julie Štěpánková, *Aluze* 7, 2003, č. 2, s. 150–165. S ohledem na Compagnonův výklad této problematiky a jeho vlastní překlad výrazů *meaning* jako *sens* a *significance* jako *signification* se přikláníme k jejich překladu jako *mysl* (*sens*) a *význam* (*signification*) — pozn. překl.

texty podle libosti a svobodně (význam). Přesto bychom se měli shodnout, že hodnocení nějaké básně podle její chybné interpretace (jejího protichůdného smyslu) není hodnocením této básně, ale hodnocením jiné básně. Každý člověk tedy v sobě skrývá dva čtenáře (dvě čtenářky): toho, kterého *dojímá* význam, jenž má básně pro něj osobně, a toho, koho *zajímá* smysl básně a to, co chtěl sdělit básník, když ji psal. Tyto dvě *libida* však nejsou nesmiřitelná.

Porozumět básni — říkával Eliot — je totéž jako mít z ní potěšení — ovšem ze správných důvodů [...]: těšit se z básně, když ji nedopatřením pokládáme za něco jiného, než skutečně je, znamená těšit se z vlastní představy. [...] Je jisté, že se nám básně nemůže líbit, dokud ji nepochopíme. Na druhé straně však rovněž platí, že básně plně nepochopíme, pokud se nám nelíbí. (Eliot, přel. M. Hilský, s. 130–131)

Text má tedy původní smysl (takový, který mu přikládal soudobý interpret), ale také smysly pozdější a anachronické (takové, které mu přikládali následní interpreti); má rovněž původní význam (uvádějící původní smysl do vztahu k soudobým hodnotám) a také významy pozdější (které vztahují jeho původní smysl každou minutu k aktuálním hodnotám). Pozdější smysl může být totožný s původním smyslem, ale nic nebrání tomu, aby se od něj odchýlil, stejně jako v případě pozdějšího a původního významu. Pokud jde o autorovu intenci, ta se neredukuje na původní smysl, ale zahrnuje také původní význam. Význam ironického textu se například od jeho původního smyslu liší (je dokonce opačný).

Hirshova myšlenka odlišení smyslu a významu, interpretace a hodnocení odstraňuje rozpor mezi intencionalistickou tezí a skutečností, že díla přežívají autorovu intenci. Satira, která by nám už nic neříkala, ve které by už neexistovalo žádné spojení mezi jejím původním kontextem a naším kontextem, by sice již neměla žádný význam pro nás, ale na svém původním smyslu a významu by nic neztratila. Velká díla jsou nevyčerpatelná; každá generace je chápe svým vlastním způsobem. Každý čtenář v nich nachází vysvětlení nějakého aspektu své zkušenosti. Jestliže je však nějaké dílo nevyčerpatelné, neznamená to, že postrádá svůj

původní smysl, ani to, že by intence autora nebyla kritériem tohoto původního smyslu. Nevyčerpatelný je jeho význam, jeho relevance mimo kontext jeho vzniku.

Většina interpretačních sporů se tedy zřejmě týká intence autora, a to jim nejspíš dodává na dramatickosti. Jak však upozorňuje Hirsch, ve skutečnosti je existence původního smyslu zpochybňována jen velmi zřídka, přestože jedni komentátoři (filologové) kladou důraz především na původní smysl a druzí (kritikové) zase na význam v té které době. Nikdo, nebo téměř nikdo, tak neupřednostňuje anachronický smysl před smyslem původním a neodmítá z vědeckých důvodů ani informaci, která by objasnila původní smysl textu. Vyplývá z toho, že všichni komentátoři (nebo téměř všichni) připouštějí existenci původního smyslu, ale ne všichni jsou ochotni vynakládat stejné úsilí k jeho vysvětlení. Při výuce se nikdy nevyhneme rozporu, kdy na jedné straně podtrhujeme důležitost původního smyslu textů a na druhé straně chceme, aby byly co platné při formování dnešních lidí, nevyhneme se rozporu mezi vzděláváním a vyučováním. Profesor se může zaměřit na dobu autora nebo na naši dobu, může se zaměřit na *jinost* nebo na *stejnost*, může vycházet z jiného, aby přešel ke stejnému a naopak, ale bez těchto dvou aspektů by učení nebylo bezpochyby úplné.

Kdybychom se na spor Barthesa a Picarda dívali Hirschovou optikou, viděli bychom v něm extrémní případ, kdy jeden (Barthes) popírá jakoukoli důležitost původního smyslu Racinova díla, zatímco druhý (Picard) odmítá i ten nejmenší rozdíl nejen mezi původním smyslem a dnešním významem, ale i mezi původním smyslem a původním významem („zřetelná a jasná intence“). Já mám naopak dojem, že i tento dialog hluchých, který dokládá, že se literární věda rozdělila na zastánce původního smyslu a zastánce dnešního významu, potvrzuje, že existence původního smyslu zůstává všeobecným a víceméně konsenzuálním předpokladem.

Podívejte se na nejznámější příklad této polemiky. Barthes o Neronovi z Racinovy hry *Britannicus* řekl: „Stejně jako topící se lapá po vzduchu, chtěl se tento dusící se muž zuřivě *nadechnout*“ (Barthes, 1963, s. 92). Aby podpořil toto tvrzení, cituje následující Neronovu repliku určenou Junii:

Si [...]

Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds (II, 3).¹⁴

Picard měl v rukou všechny trumfy, když mu při odpovědi vytýkal jeho neznalost jazyka sedmnáctého století a uvedl na pravou míru Barthesův omyl týkající se dobového významu slova *respirer*: „*respirer* zde znamená *oddechovat*, dopřát si *oddech*. [...] Zabarvení významu (jak by řekl Barthes) dýcháním se úplně vytratilo“ (Picard, s. 553). A potom Picard Barthesovi radí, aby se podíval do lexikonů a slovníků. Avšak Barthes, který jinde citoval ze slovníku Littrého — Furetièrův by byl asi lepší —, mohl okamžitě útok vrátit a odsuzovat podobnou banalizaci básnického obrazu: „Vyžaduje se po nás, abychom v něm neviděli nic jiného než dobové klíšé (ve slově *respirer* nemáme vnímat žádné dýchání, protože v sedmnáctém století *respirer* znamenalo odpočinout si)“ (Barthes, 1966, s. 21). Barthes evidentně znal původní smysl slova *respirer* (v tomto případě v přeneseném a stále aktuálním užití). Problém tedy nespočívá v upřednostnění anachronického smyslu před původním, ale v tom, že v přeneseném smyslu přetrvává smysl doslovný (zabarvení slova dýcháním — oddechovat ve smyslu odpočívát, obsahuje slovo *dech*), který tak obohacuje původní význam. Jde tedy opět o spor dvou preferencí, dvou etických či ideologických postojů — podle toho, jak je chceme posuzovat —, o spor mezi důrazem na původní smysl a důrazem na dnešní význam. Barthes nicméně nepopírá, že text má původní smysl, jen není jeho prvořadým zájmem.

Při rozlišování mezi *smyslem* a *významem* či mezi *interpretací* a *hodnocením* bychom tedy neměli zacházet příliš daleko. Jestliže máme věřit autorovi tohoto rozlišování, představuje nedělitelný svazek, který umožňuje zvítězit nad antiintencionalisty. Ať už se proti intenci vymezují jakkoli intenzivně, vždy se nakonec prořeknou, podobně jako afektovaní studenti, kteří se v závěru své práce nechají vlákat do pasti floskule (Autor *nám* ukazuje), nebo jako literární teoretici, kteří neodolají pokušení opravovat chybné výklady,

¹⁴) „[k]dybych [...] si neměl občas jít vám k nohám oddechnout“, česky J. Racine: *Britannicus*, přel. Vladimír Mikeš (Praha: Národní divadlo, 1994), s. 128.

kteří jejich protivníci připisují jejich záměrům a odpovídají jim třeba podobně jako Derrida Searlovi: „To jsem tím nechtěl říct.“ A zároveň tak popírají svou vlastní tezi. Stejně jako každá opozice, která je binární, také rozlišování smyslu a významu je příliš elementární a nese rysy sofismu. Jediná jeho výhoda spočívá v tom, že upozorňuje na skutečnost, že nikdo (nebo skoro nikdo) nepopírá existenci původního smyslu, ať je jakkoli obtížné jej poznat, a že ukazuje, že argument o přetrvávání díla neníčí autorovu intenci jakožto kritérium interpretace, neboť se netýká původního smyslu, ale něčeho jiného — toho, co můžeme, budeme-li o to stát, nazývat významem nebo aplikací nebo hodnocením či relevancí, v každém případě jinou intencí.

INTENCE NEZNAMENÁ PROMYŠLENOST

Můžeme rovněž odmítnout jiný závažný argument proti intenci, který praví, že autor zkrátka nemohl chtít sdělit všechny významy, které detailům jeho textů připisují čtenáři? Jaký je tedy intencionální status implicitních významů textu? Americký *nový kritik* (*New Critic*) William Empson (1930) chápal text jako komplexní entitu simultánních významů (a nikoli významů po sobě následujících či významů jedinečných). Mohl mít autor na mysli všechny tyto významy a implikace, které v textu vidíme my, i když nad nimi při psaní možná ani nepřemýšlel? Přestože se tento argument jeví jako kategorický, je ve skutečnosti příliš křehký a mnozí filozofové jazyka prostě ztotožňují *intenci autora* s *významem slov*.

Podle Johna Austina (1962), tvůrce teorie performativních výpovědí, se v každé výpovědi realizuje takzvaný *ilokuční* akt (jako například *ptát se* nebo *odpovídat*, *hrozit* nebo *slibovat* atd.), který proměňuje vztahy mezi mluvčími. Austin rozlišuje mezi *hlavním ilokučním aktem*, *uskutečňovaným aktem vypovídání* (*énonciation*) a *komplexním významem samotné výpovědi* (*énoncé*), který je výsledkem mnoha implikací a asociací jeho jednotlivých prvků. Navrhují, abychom se tohoto rozlišování drželi. Když interpretujeme

literární text, musíme nejprve identifikovat hlavní ilokuční akt, který uskutečnil autor, když daný text psal (například jeho žánrové zařazení: Je to suplika? Je to elegie?). Jenže ilokuční akty jsou intencionální. Interpretovat text tedy znamená objevovat intence jeho autora. Rozpoznání hlavního ilokučního aktu je samozřejmě už z podstaty věci velmi obecné a nedostatečné — neříká totiž nic jiného než například to, že tato báseň je oslavou ženy nebo že jde o rozvinutí výroku „miluji tě“ nebo výroku „Marcel se stane spisovatelem“ — a proto je vždy pouze začátkem interpretace. Mnoho implikací a asociací jednotlivých prvků není sice v rozporu s hlavní intencí, ale jako komplexní celek jsou (krajně) odlišné a nejsou intencionální ve smyslu promyšlenosti (*préméditation*). Každopádně pokud se neshodují s tím, co autor zamýšlel sdělit, není to proto, že by na to nemyslel (že by to vůbec neměl v hlavě). Uskutečněný význam je jako celek přese všechno intencionální, protože provází ilokuční akt, který sám o sobě intencionální je.

Autorova intence se tedy neredukuje na nějaký plán nebo na nějakou zcela vědomou promyšlenost (*préméditation*) (Picardova „zřetelná a jasná intence“). Umění je sice intencionální činnost (patrné je to na příkladu takzvaných *ready-made* předmětů neboli trojrozměrných všedních předmětů sloužících jako součást uměleckého díla, kdy záleží pouze na intenci, která přetváří běžné předměty na předměty estetické), přesto však existuje mnoho činností, které nejsou ani intencionální, ani promyšlené, ani vědomé. Když si dovolím přirovnání, psát, to není jako hrát šachy, kde jsou všechny tahy předem promyšlené. Psaní se podobá spíše hraní tenisu, ve kterém se jednotlivé údery nedají předvídat, ale hlavně záměr je jasný — dostat míček na druhou stranu sítě tak, aby bylo pro soupeře co nejobtížnější odpálit ho zpět. Intence autora neimplikuje, že si uvědomuje všechny detaily, které se v napsaném textu nakonec objeví, ani nepředstavuje odlišnou událost, která by předcházela nebo která by doprovázela performanci na základě klamné duality myšlení a řeči. Chtít něco udělat — například odpálit míček na druhou stranu sítě nebo skládat verše — neznamená dělat

to vědomě nebo plánovat to. John Searle přirovnával psaní k chůzi — hýbat nohama, zvedat chodidla, napínat svaly, nic z toho není předem promyšlené, ale zároveň to neznamená, že by tomu chyběl záměr. Když kráčíme, je naší intencí tyto úkony provádět neboli naše intence kráčet zahrnuje celek detailů, které chůze implikuje. V polemice s Derridou Searle napsal:

Málokteré z našich intencí se do vědomí dostávají jako intence. Mluvení a psaní jsou intencionální činnosti, avšak intencionální charakter ilokučních aktů neimplikuje to, že existují samostatné stavy vědomí pro psaní a mluvení.

(Searle, 1977, s. 202)

Jinými slovy, antiintencionalistická teze se zakládá na zjednodušené představě intence. „Zamýšlet něco říct“, „chtít něco sdělit“ nebo „říct něco intencionálně“ neznamená totéž jako „předem promyšlet to, co řeknu“, „sdělit něco promyšleně“. Všechny prvky básně nejsou naplánované, stejně jako nejsou naplánované všechny pohyby končetin při chůzi. Básník při psaní nepřemýšlí nad všemi implikacemi jednotlivých slov. Nevyplývá z toho však, že by prvky básně nebyly intencionální ani že básník nechtěl sdělit smysl, který se s konkrétními slovy pojí.

Proust popíral, že by biografické a sociální já bylo podstatou estetické tvorby. Nevyloučil sice intenci jako takovou, ale nahradil povrchní intenci, kterou dokládá autorův životopis, jinou, hlubokou intencí, o níž svědčí lépe dílo než *curriculum vitae*. Přesto i u Prousta zůstává intence v centru pozornosti. Intence se tedy neomezuje na to, co autor hodlal napsat — například když otevřeně vyhlašuje svůj záměr — ani na motivace, které ho k psaní mohly podnítit, jako například získat slávu, touha vydělat peníze, ale konečně ani na textovou koherenci daného díla. Intence obsažená ve sledu slov, která napsal autor, je to, co chtěl autor sdělit pomocí slov, která použil. Intence autora, který napsal dané dílo, se logicky rovná tomu, co chtěl říci na základě výpovědí, ze kterých tento text sestává. A jeho záměr, jeho motivace, koherence textu pro konkrétní interpretaci slouží přese všechno jako indicie této intence.

Mnoho současných filozofů tak tvrdí, že není na místě rozlišovat mezi autorovou intencí a smyslem slov. To, co interpretujeme, když čteme nějaký text, je zároveň intence autora i smysl slov. V okamžiku, kdy je začneme rozlišovat, chytíme se do pastí kazuistiky. Nevyplývá z toho však, že se tím opět vracíme k požadavku zkoumání „člověka a díla“, neboť intence není úmysl, ale intendovaný smysl.

PŘEDPOKLAD INTENCIONALITY

Vypadá to, že rozlišováním mezi *smyslem* a *významem* a mezi *plánem* a *intencí* jsme odstranili obě dvě nejzávažnější překážky pro zachování intence jakožto kritéria interpretace nějakého díla. Předmětem interpretace totiž není význam, ale smysl, a ne plán, ale intence. Přesto není autorova intence samozřejmě tou jedinou možnou normou pro čtení textů (jak jsme viděli, tradice alegorie nahrazovala dlouho intenci požadavkem na dobově přijatelný význam). Také neexistuje čtení literatury, které by významy nějakého díla neaktualizovalo, které by si dílo nepřisvojovalo, či ho dokonce plodným způsobem nezrazovalo (literárnímu dílu je přece vlastní, že obsahuje významy i mimo svůj původní kontext).

Vyvstávají tak dvě ožehavé otázky. Má se literární věda pokoušet o to, aby dnešní významy konkrétního díla byly slučitelné s intencí jeho autora? A může v tom uspět? Na druhou otázku odpovídají stoupenci postheideggerovské hermeneutiky z hlediska teorie suše „ne“, což pak činí otázku první zcela irelevantní. V praxi však bez nějakých velkých pocitů zadostiučinění odpovídají literární vědci obvykle na obě otázky „ano“: myslíme si, že při některých aplikacích literárních textů dochází k chybným výkladům, způsobeným neznalostí původního smyslu nebo nezájmem o původní význam (příklady zde neuvádím, ale hemží se jimi školní učebnice; bijí nás totiž ihned do očí vždy, když nějaká ideologie vyjde z módy) a také si myslíme, že se tyto nesprávné výklady dají napravit.

Krajní intencionalismus i antiintencionalismus končí ve slepé uličce. Naše pojetí smyslu nějakého díla vytvořeného

člověkem se liší od naší koncepce smyslu nějakého textu vytvořeného náhodně. Jde o starý *topos*, nad kterým, stejně jako mnozí další, přemítal i Proust.

Posaďte na šest měsíců za klavír někoho, kdo nezná ani Wagnera, ani Beethovena a nechejte ho zkoušet na všech klávesách všechny notové kombinace tak, jak mu je vnuke náhoda, nikdy se z tohoto brnkání nezrodí téma jara z *Valkýry* nebo premen-delssohnovská věta (či spíše nesmírně nadmendelssohnovská) z 15. kvarteta.

(Proust, s. 616)

Champollion se nesnažil Rosettskou desku *vysvětlit*, jako by měla nějakou příčinu, ale *pochopit* ji, protože na základě hypotézy předpokládal, že znaky, které jsou na ní vyryté, odpovídají nějaké intenci. Naše koncepce smyslu lidského díla spočívá na pojmu intencionální činnosti, to znamená na myšlence, že zkoumaná slova chtějí něco sdělit. To, co v díle interpretujeme, jsou opakování a rozdíly. Jak dokládá metoda paralelních pasáží, o rozpoznání opakování a rozdílů (rozdílů na základě opakování) se opírá každá interpretace, neboť v díle, které je výsledkem náhody, je opakování bezpříznakové (nesignifikantní). Ve „vynikající mrtvole“¹⁵⁾ jako typu literárního objektu tvořeného za pomoci náhody musí být smysl připisován surrealistické intenci, neviditelné ruce. V řeckém překladu bible, v takzvané Septuagintě, vytvořilo sedmdesát svatých, kteří byli po sedmdesát dní zavření po jednom v sedmdesáti celách, sedmdesát totožných překladů svatého textu. Jejich překlad byl tedy stejně jako text původní posvátný (Bohem inspirovaný), neboť záměr božského autora byl předán v úplnosti.

Přestože se příliš často představuje požadavek odvolávat se na text místo na autorovu intenci jako alternativa, ve skutečnosti to nejčastěji znamená odvolávat se opět na kritérium imanentní koherence a komplexnosti textu, které zdůvodňuje jediné hypotéza o intenci. Určitou interpretaci upřednostňujeme před jinou právě proto, že díky ní je text koherentnější a komplexnější. Interpretace je hypotéza, u které zkoumáme její schopnost ozřejmit maximální

15) Surrealistická hra sloužící k tvorbě takzvané kolektivní poezie — pozn. překl.

počet prvků nacházejících se v textu. Jenže k čemu by nám bylo kritérium koherence a komplexnosti, pokud bychom předpokládali, že báseň je výtvořem náhody? Jestliže se při interpretaci odvoláváme na koherenci a komplexnost textu, dává to smysl pouze ve vztahu k pravděpodobné intenci autora.

Všude v literárních výzkumech vytváříme implicitní hypotézy o autorově intenci jakožto garantu smyslu. Když čtu například Baudelairovu báseň „Héautontimorouménos“

Jsem políček i tvář, kam pad,
jsem rána v zádech, krutá dýka,
jsem kolo, údy mučedníka,
jsem stejně oběť jako kat!

(Baudelaire, 1986, přel. S. Kadlec, s. 151),

přínejmenším připouštím, že zájmeno první osoby odkazuje ve všech třech po sobě jdoucích verších ke stejnému subjektu. Na základě této hypotézy je totiž text koherentnější a komplexnější (zajímavější) než na základě nějaké jiné. Pokud by však báseň natukala na psacím stroji opice, tento závěr bych nemohl vyvozovat a nemohl bych dělat nic jiného než pouze popsat, co by asi tak každá věta znamenala, kdyby byla míněna doopravdy. Úvaha, že různé části textu (verše, věty atd.) tvoří celek, stojí na předpokladu, že text představuje intencionální činnost. Interpretovat nějaké dílo předpokládá, že toto dílo odpovídá určité intenci, že ho vytvořila lidská ruka. Nevyplývá z toho však, že bychom se měli omezit pouze na pátrání po intencích díla, ačkoli je smysl textu spojen s autorovou intencí, nebo dokonce se rovná autorově intenci. Tím, že se bude tato intence nazývat „intencí textovou“ pod záminkou, že se jedná o činnou intenci a nikoli o předpokládanou intenci, se do dané problematiky vnáší jen zmatek.

Koherence a komplexnost se tedy mohou stát kritérii interpretace textu, ovšem pouze tehdy, pokud jako takové předpokládají autorovu intenci. Jestliže autorova intence chybí, jako například v případě náhodně vytvořených textů, koherence a komplexnost nejsou kritériem interpretace. Každá interpretace se totiž rovná výpovědi o intenci, a jestliže je autorova intence popírána, přebírá její místo

jiná intence jako v *Donu Quijotovi* Pierra Menarda. Když vytrhneme dílo z jeho literárního a historického kontextu, znamená to, že mu přisoudíme jinou intenci (jiného autora — čtenáře), že z něj vytváříme jiné dílo, a že tedy neinterpretujeme totéž dílo. A naopak pokud se při srovnávání interpretací odvoláváme na lingvistická pravidla, na historický kontext či na koherenci a komplexnost textu, odvoláváme se zároveň na intenci, protože o ní svědčí mnohem lépe než její veřejné vyhlášení (Juhl, s. 141).

Předpoklad intencionality tak zůstává základem literárního zkoumání, dokonce i u krajních antiintencionalistů. Antiintencionalistická teze, i když je klamná, nicméně oprávněně varuje před přehnanou historickou či biografickou kontextualizací. Odpovědnost kritika vůči smyslu, který zamýšlel autor, a zvláště pokud to není smysl, ke kterému by kritik inklinoval, závisí na etickém principu respektu k druhému. Klíčem k významu nějakého díla nejsou ani slova nacházející se na stránkách textu, ani autorova intence. A žádná uspokojivá interpretace se nikdy neomezila pouze na hledání smyslu jednoho nebo druhého. Zopakujme to ještě jednou, musíme opustit tuto falešnou alternativu „buď, a nebo“: buď text, nebo autor. Žádná metoda, která se zaměřuje výlučně jedním směrem, není prostě dostatečná. ³⁻⁴⁻⁴