

gice: reprezentování, řekli jsme, označuje redukci na Totéž, uznání Jiného i analogizující uchopení.

Kritika naivního pojmu „reality“, aplikovaného na minulostní ráz minulého, vyžaduje symetrickou kritiku neméně naivního pojmu „ireality“, aplikovaného na fiktivní projekce. Funkce zastupujícího reprezentování má svou paralelu v té funkci fikce, kterou bychom mohli nazvat funkcí nedílně odhalující a přeměňující s ohledem na každodenní praxi; je odhalující potud, že vynáší na světlo skryté rysy, jež jsou však vryty již do samého jádra naší praktické zkušenosti; je přeměňující potud, že život takto zkoumaný je životem proměněným, jiným. Dostáváme se zde k bodu, v němž již nelze rozlišovat odhalování a vynalézání. Tedy k bodu, v němž přestává fungovat pojem reference, stejně jako pojem redeskripce. K bodu, v němž se problematika refigurace musí definitivně oprostít od slovníku reference, chce-li pojmenovat cosi takového, jako je produktivní reference v tom smyslu, v němž se spolu s Kantem mluví o produktivní obrazotvornosti.

Tato rovnoběžnost funkce reprezentování, jež je vlastní poznávání minulosti, a paralelní funkce fikce, vydá tedy své tajemství pouze za cenu revize pojmu ireality, jež bude stejně zásadní, jako byla revize pojmu reality minulosti.

Vzdáváme-li se slovníku reference, přijímáme slovník *aplikace*, který pochází z hermeneutické tradice a který opět zhodnotil Hans-Georg Gadamer ve své *Pravdě a metodě*. Tato kniha přináší poučení o tom, že aplikace není nahodilým přívěškem porozumění a výkladu, nýbrž organickou součástí každého hermeneutického projektu.¹ Avšak problém aplikace, který na jiném místě nazývám osvovňováním,² není ani zdaleka problém jednoduchý. Ani jej nelze vyřešit přímo, stejně jako případ reprezentování minulosti, k němuž je pro-

¹ H. G. Gadamer se často dovolává rozlišení, jež pochází z biblické hermeneutiky pietistické doby, tří „subtilností“: *subtilitas comprehendi, subtilitas explicandi, subtilitas applicandi*. Všechny tyto tři subtilnosti tvoří *dohromady* interpretaci. V podobném smyslu mluvím na jiném místě o hermeneutickém oblouku, který vychází ze života, prochází literárním dílem a obrací se nazpět k životu. Aplikace je posledním článkem tohoto celistvého oblouku.

² Srv. mou stať *Appropriation*, in: P. Ricoeur, *Hermeneutics and Human Sciences*, vyd. J. V. Thompson, Cambridge 1981.

IV

SVĚT TEXTU A SVĚT ČTENÁŘE

Nyní učiníme další krok směrem k bodu, kde se křížuje čas fikce a čas historie, protože si položíme otázku, co lze na straně fikce pokládat za protějšek toho, co se na straně historie vydává za „reálnou“ minulost. Problém by byl nejen neřešitelný, ale dokonce nesmyslný, kdybychom jej i nadále kladli v tradičním rámci reference. Pouze o historikovi totiž můžeme absolutně vzato říci, že se vztahuje k něčemu „reálnému“ v tom smyslu, že to, o čem mluví, mohli pozorovat svědci minulé doby. Naopak postavy romanopiscovy jsou zcela jednoduše „ireálné“ a „ireálná“ je rovněž zkušenost, kterou fikce popisuje. Mezi „realitou“ minulosti a „irealitou fikce“ vládne naprostá disymetrie.

Poprvé jsme od tohoto kladení problému ustoupili v okamžiku, kdy jsme zpochybnili pojem „reality“ v souvislosti s minulostí. Řekne-li se totiž, že určitou událost, jak ji líčí historik, mohli pozorovat svědkové minulé doby, nic se tím neřeší: záhada minulostního rázu se pouze přesouvá od líčené události ke svědectví, jež o ní podává zprávu. Problémem je sám fakt, že tato událost *byla*, a to právě proto, že není pozorovatelná, ať už jde o „bylost“ události či „bylost“ svědectví. Minulostní ráz nějakého pozorování v minulosti není sám pozorovatelný, nýbrž je tím, co si lze pamatovat. Abychom tuto záhadu vyřešili, zavedli jsme pojem zastupujícího reprezentování, který má označovat to, že historické konstrukce usilují o to, být rekonstrukcemi, jež odpovídají tomu, co požaduje setkání *tvář v tvář*. Mezi funkcí reprezentování a konfrontací s protějškem *tváří v tvář*, která je jejím korelátem, jsme dále našli vztah dluhu, který před člověka přítomné doby staví úkol navrátit lidem doby minulé – mrtvým – to, co jim dluží. Silně dialektická struktura zastupujícího reprezentování potvrzuje, že tato kategorie – která je navíc umocněna pocitem dluhu – je vposled neredukovatelná na kategorii reference, jak funguje v řeči pozorování a extenzionální ho-

tějškem v řádu fikce. Má svou vlastní dialektiku, která sice není úplně stejná jako dialektika protějšku, jež je vlastní vztahu reprezentování, ale zavádí nás do srovnatelných nesnází. Literární dílo totiž nabývá plného významu, jenž by se měl k fikci tak, jako se má zastupující reprezentování k historii, teprve prostřednictvím četby.

Proč je nezbytné prostředkování četby? Protože jsme urazili pouze polovinu cesty aplikace, když jsme na konci třetí části zavedli pojem světa textu, jak jej implikuje každá fiktivní časová zkušenost. Když jsme tímto způsobem a obdobně jako v *Živé metafoře* přijali tezi, podle níž literární dílo transcenduje sama sebe směrem ke světu, vyměnili jsme literární text z uzavřenosti, kterou mu vnucuje – ostatně legitímně – analýza jeho imanentních struktur. Při této příležitosti bychom mohli říci, že *svět* textu vyznačuje *otevřenost* textu do jeho „vnějšku“, k tomu, co je vzhledem k němu „jiné“, neboť svět textu tvoří vzhledem k „vnitřní“ struktuře textu absolutně originální intencí. Je však třeba přiznat, že svět textu, přistupujeme-li k němu ze strany četby, je stále transcendentní v imanenci. Jeho ontologický statut je suspendován: přesahuje se vzhledem ke své struktuře, vyčkává na své čtení. Dynamika konfigurace je zavřena teprve v četbě. A za hranicí četby, totiž v aktuálním jednání, poučeném zážitými díly, se konfigurace textu proměňuje v refiguraci.³ Tím se opět vracíme k formulaci, kterou jsme v prvním svazku definovali *mimésis III: mimésis III*, řekli jsme, vyznačuje průsečík světa textu a světa posluchače či čtenáře, tedy průsečík světa konfigurovaného básní a světa, uvnitř něhož se uskutečňuje aktuální jednání a v němž toto jednání rozvíjí svou specifickou časovost.⁴ Význam fiktivního díla pramení z tohoto průsečíku.

Poukaz na prostředkování četby vyznačuje nejcitelnější odlišnost této práce vzhledem k *Živé metafoře*. V tomto předchozím díle jsem se domníval, že lze podržet slovník reference, pokud ji pochopím jako redeskripci živé poetické práce v živé každodenní zkušenosti, a básni samé jsem pak přiznal schopnost proměňovat život díky jistě metaforické vypovídání, a *bytím jako*..., jež je jeho ontologickým

³ K rozlišení „v“ četbě a „za hranicí“ četby se ještě v závěru vrátíme.

⁴ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění*, I, str. 113.

korelátém. A poněvadž fiktivní vyprávění lze oprávněně považovat za zvláštní příklad poetického diskursu, mohli bychom se stejný zkrat mezi viděním něčeho jako ... a bytím jako ... pokoušet provést i v rovině narativity. Toto jednoduché řešení starého problému reference v rovině fikce je zřejmě podpořeno také faktem, že jednání je již díky symbolickým prostředkováním, které je artikuluje na prvotní rovině *mimésis I*, vlastní čitelnost prvního stupně. A mohli bychom se tedy domnívat, že potřebné zprostředkování mezi předchůdným významem v rovině *mimésis I* a nad-významem v rovině *mimésis III* je pouze to, které uskutečňuje sama narativní konfigurace díky své vnitřní dynamice. Avšak přesnější úvaha o pojmu světa textu a přesnější charakterizace jeho statusu jakožto transcendentce v imanenci mne přesvědčily o tom, že přechod od konfigurace k refiguraci vyžaduje střetnutí dvou světů – fiktivního světa textu a reálného světa čtenáře. Fenomén četby se tak současně stává nutným prostředníkem refigurace.

A právě z fenoménu četby, jehož strategickou roli při výkonu refigurace jsme si tímto způsobem uvědomili, je nyní třeba vypreparovat jeho dialektickou strukturu – jež *mutatis mutandis* odpovídá struktuře funkce reprezentování, kterou plní historické vyprávění s ohledem na „reálnou“ minulost.

Kterému oboru přísluší teorie čtení? Poetice? Ano, pokud čtenbu řídí *kompozice* díla; nikoli, jsou-li ve hře i jiné faktory, jež vyplývají z onoho typu *kommunikace*, jejímž východiskem je autor, jež pak prochází dílem a končí u čtenáře. Neboť autor je původcem strategie přesvědčování, jejímž cílem je čtenář. A této strategii přesvědčování pak čtenář odpovídá tím, že se přidává ke konfiguraci a osvojuje si svět, jak jej předkládá text.

Musíme tedy uvažovat o třech momentech, jimž odpovídají tři sice příbuzné, avšak odlišné obory: 1) o strategii, kterou určuje autor a která směřuje ke čtenářovi; 2) o zaznamenávání této strategie do literární konfigurace; 3) o odpovědi čtenáře jakožto čtoucího subjektu anebo veřejného příjemce.

Toto schéma umožňuje rychle projít několika teoriemi čtení, které zcela záměrně uspořádáme tak, že budeme od pólu autora postupovat k pólu čtenáře, který je posledním prostředkujícím článkem mezi konfigurací a refigurací.

1. Od poetiky k rétorice

V první fázi našeho přehledu budeme tedy strategii uvažovat z hlediska autora, který ji rozvrhuje. Teorie čtení pak spadá do oblasti rétoriky, protože ta určuje způsob, jímž se řečník snaží přesvědčit své posluchače. Přesněji však, jak již víme od dob Aristotelových, spadá pro nás tato teorie do oblasti *rétoriky fikce* v tom smyslu, který dal toto auto výrazu ve svém klasičtém díle Wayne Booth.⁵ Vzápětí se však objevuje námitka: Zavedeme-li do pole literární teorie znovu autora, nepopíráme tím tezi sémantické autonomie textu a nevracíme se opět k dnes již překonané psychografii? V žádném případě, neboť teze sémantické autonomie textu platí pouze v případě strukturální analýzy, která uzavírá do závorek strategie přesvědčování, jak je implikována ve výkonech čisté poetiky; odstraníme-li tyto závorky, pak se nezbyt- ně obrácíme k tomu, kdo je původcem této strategie přesvědčování, to jest k autorovi. A konečně, rétoriky se netýká námitka opěťované hrozby „intentional fallacy“ a obecně pak záměny s psychologii autora, protože rétorika neklade důraz na předpokládaný proces tvorby díla, nýbrž na techniky, s jejichž pomocí se dílo stává *kommunikovatelným*. Avšak tyto techniky lze vytknout v díle samém. Z toho vyplývá, že jediný typ autora, o jehož autoritě je zde řeč, není reálný autor, autor jako předmět biografie, nýbrž *implikovaný autor*. A ten je také

iniciátorem při onom měnění sil, jež je základem vztahu mezi textem a čtením.

Než ale vstoupím do této arény, chtěl bych připomenout konvence slovníku, které jsem stanovil, když jsem v předchozím svazku na konci analýz věnovaných „hrám s časem“ zavedl pojmy hlediska a narativního hlasu. Těchto pojmů jsem totiž používal pouze potud, pokud napomáhaly pochopit narativní *kompozici* jako takovou, tedy bez ohledu na jejich případný vliv na *kommunikaci* díla. Pojem implikovaného autora však náleží k problematice komunikace, poněvadž úzce souvisí s rétorikou přesvědčování. Protože jsem si byl vědom abstraktní povahy tohoto rozlišení, snažil jsem se na příslušném místě vyzdvihnout zejména úlohu přechodu, kterou plní pojem narativního hlasu; řekli jsme, že předkládá text ke čtení. Komu jinému by však mohl předkládat text ke čtení, ne-li virtuálnímu čtenáři díla? Jestliže jsem tedy nechal stranou pojem implikovaného autora, když jsem mluvil o hledisku a narativním hlasu, a jestliže se teď zaměřuji na vazbu ke strategiím přesvědčování, které patří k rétorice fikce, aniž bych se věnoval i jiným aspektům narativního hlasu a hlediska, s nimiž je pojem implikovaného autora zcela zjevně nerozlučně spjat, pak jsem si plně vědom důvodů, jež mne k tomu vedou.

Zasadíme-li kategorii implikovaného autora do toho rámce komunikace, do něhož patří, pak její největší přednost spočívá v tom, že se tak můžeme vyhnout mnoha zbytečným sporům, jež zastírají hlavní význam rétoriky fikce. Nebudeme připisovat neúměrnou původnost snahám moderního romanopisce učinit se neviditelným – na rozdíl od jeho předchůdců, kteří měli sklon bezostyšně zasahovat do vyprávění –, jako by se nyní román náhle stal románem bez autora; zahla-zování autora je jednou z mnoha jiných rétorických technik; je součástí výbavy převleků a masek, jichž užívá reálný autor, aby se proměnil v autora implikovaného.⁶ A totéž je třeba říci o právu, které si autor osobuje, totiž o právu popisovat nitro duše, k němuž se v reálném životě dostáváme jen velmi obtížně usuzováním; toto oprávnění je součástí smlouvy o důvěře, o níž ještě budeme mluvit.⁷ A po-

⁵ W. Booth, *The Rhetorics of Fiction*, Chicago 1961. Druhý vydání, rozšířené o důležité doslov, vyšlo u stejného nakladatele v roce 1983. Předmětem díla, čteme v předmluvě, „jsou prostředky kontroly čtenáře, které má k dispozici autor“. A dále: „Moje zkoumání se týká techniky fikce, jež nemá didaktický ráz, fikce, kterou nazírám perspektivou techniky komunikace se čtenáři; stručně řečeno, týká se rétorických prostředků, jež má k dispozici autor epopeji, tománu, novel, jakmile se vědomky či nevědomky snaží vnútit čtenáři svůj fiktivní svět.“ Tím však není zcela zbavena svého oprávnění jakákoli psychografie: reálným problémem psychologie tvorby je pochopit, proč a jak na sebe určitý reálný autor bere ten či onen převlek, tu či onu masku, stručně řečeno „second self“, které jej mění na „implikovaného autora“. Problém složitých vztahů mezi reálným autorem a různými oficiálními verzemi sebe sama, které vytváří, zůstává i nadále problémem (str. 71). Ve sborníku *Poétique du récit*, z něhož jsme citovali výše, je ve francouzském překladu (znovu otištěna v *Poétique IV*, Paris 1970) stať Wayne Bootha, která pochází ze stejné doby jako *Rhetorics of Fiction* (původně publikovaná v *Essays in Creation*, XI, 1961) a která má název *Distance a hledisko*; viz *Rhetorics of Fiction*, str. 85–112. Výraz *implied author* se zde překládá jako „implikční autor“. Dávám však přednost překladu „implikovaný autor“ (implikovaný v díle a dílem)

⁶ „I když je autor schopen do jisté míry volit své převleky, nikdy se nemůže učinit zcela neviditelným“; viz W. Booth, *The Rhetorics of Fiction*, str. 20.

⁷ Realismus subjektivitu je pouze zdánlivě protikladem naturalistickému rea-

Stručný rozbor nedorozumění, která kategorie implikovaného autora dovoluje vysvětlit, pouze potvrzuje oprávněnost této kategorie v širší teorii četby. Čtenář tuší jeho úlohu, poněvadž dílo intuitivně uchopuje jako jednotný celek.

Spontánně však toto sjednocení nevztahuje k pravidlům kompozice, nýbrž k rozhodnutí a normám, jež právě činí text dílem jediného mluvčího, tedy dílem vytvořeným nějakou osobou, a nikoli přírodou.

Tuto sjednocující roli, jak ji čtenář intuitivně připisuje implikovanému autorovi, bychom mohli velmi dobře propojit s pojmem stylu, o němž hovoří G. Granger ve svém *Pojednání o filosofii stylu*. Chápe-li dílo jako řešení problému, jenž sám vzešel z předchozích výsledků v oboru vědy i umění, pak lze nazvat stylem adekvaci mezi singularitou řešení, jíž je dílo samo jako takové, a singularitou krizové situace, jak ji uchopil myslitel či umělec. Tato singularita řešení, odpovídající singularitě problému, pak může být pojmenována vlastním jménem, totiž jménem autora. Tímto způsobem pak mluvíme o Booleově teorému či Cézannově obrazu. Pojmenovávali se dílo podle svého autora, není v tom implikováno nic, co by se týkalo psychologie vynalézání či objevování, tedy neřiká se tím nic o údajném záměru vynálezce, ale pouze se tímto způsobem označuje singularita řešení určitého problému. Tato blízká souvislost tedy pouze potvrzuje oprávněnost zařazení kategorie implikovaného autora do rétoriky fikce.

Příbuzný pojem *dávěryhodného* či *spolehlivého* (*reliable*) a *nedávěryhodného* či *nespolehlivého* (*unreliable*) vypravěče, k němuž se nyní obrácíme, není ani zdaleka pojmem marginálním.¹² Vnáší do mluvy o četbě moment důvěry, jímž se koriguje násilí skryté v každé

75). Toto „second self“ je výtvořem díla. Autor vytváří obraz sebe sama i obraz jiné samého, svého čtenáře. Poznamenejme ještě, že francouzština nemá k dispozici příhodný výraz pro překlad anglického „self“. Jak například přeložit Boothovo tvrzení, že čtenář tvoří dva „selves“, autora a čtenáře?

12. Již na prvních stránkách *The Rhetoric of Fiction* stojí, že jedním z nejvýznamnějších konstruktivních postupů fikce je to, že se vsouvá jakoby pod povrch jedné, aby prostředkovala obraz probouzející důvěru ducha i srdce příslušné postavy“ (str. 3). Booth tuto kategorii definuje takto: „Spolehlivým (*reliable*) nazýváme takového vypravěče, jenž mluví a jedná ve shodě s normami díla.“ (str. 159).

dobně ať už si autor zvolí to či ono hledisko,⁸ vždy se jedná o použití prostředku, jež náleží k neúměrnému právu, které čtenář autorovi připouští. Autor nezmizel proto, že by se romanopisec snažil spíše „ukazovat“ než „učit a poučovat“. Vyše jsme již v souvislosti s usilováním o pravděpodobnost v realistickém románu, a zejména pak v románu naturalistickém⁹ řekli, že konstrukce vlastní narativnímu výkonu nejen není zrušena prací vynaloženou na simulování reálné přítomnosti v textu, ale že je naopak tímto způsobem zdůrazněna. Ačkoli je tato simulace protikladná vševědčnosti vypravěče, přesto i ona svědčí o zvládnutí rétorických technik. Údajná věrnost životu jen zastírá obratné manévry, jimiž dílo ze strany autora prohlubuje „intenzitu iluze“, jak si ji přál Henry James. Rétorika zakrývání, tento vrchol rétoriky, fikce, může klamat čtenáře, nikoli však kritika. Završením tohoto skrývání by pak bylo, kdyby fiktivní text budil dojem, že nikdy nebyl napsán.¹⁰ Rétorické postupy, jimiž autor obětuje svou přítomnost, spočívají právě v tomto zastírání konstrukce pomocí pravděpodobnosti příběhu, jenž jako by se vyprávěl sám a jako by v něm promlouval pouze život, ať už jako společenská realita, individuální chování nebo jako proud vědomí.¹¹

lismu. Jakožto realismus má svůj původ ve stejné rétorice jako jeho protějšek, který se snaží zahladit autora.

8 J. Pouillon, *Temps et Roman*, Paris 1946.

9 V tomto ohledu je Sartrova polemika s Mauriacem patrně zcela zbytečná. Jestliže romanopisec káže holý realismus subjektivitu, nepovažuje se za boha o nic méně než vševědčící vypravěč. Sartre velmi podceňuje mlčenlivou dohodu, jež dává romanopisci právo znát to, o čem se rozhoduje psát. Možná, že jednou z položek této dohody je, že romanopisec nezná všechno anebo že si neosobuje právo znát duši nějaké postavy jinak než skrze způsob, jakým ji vidí někdo jiný. I tak je ovšem skok od jednoho hlediska k jinému značně privilegium, srovnáme-li to s možnostmi poznání druhého člověka v tzv. „reálném“ životě.

10 „Ačkoli se neosobní romanopisec skrývá za jediným vypravěčem anebo jediným pozorovatelem, anebo za rozmanitými hledisky Joyceova *Odyseea* či Faulknerova *Když jsem umírala* či pod objektivními povrchy románu *The Awakening* či *Rodičů a dětí Compton-Burnettové*, hlas autora nikdy není umlčen. Právě kvůli tomuto hlasu totiž čteme fiktivní příběhy...“; viz W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, str. 60.

11 Opakuji: tyto úvahy nevedou k psychologii autora; čtenář identifikuje v textu pouze implikovaného autora: „Usuzujeme na něj jako na ideální, literární, fiktivní, golanou verzi reálného individua: je souhrnem svých vlastních rozhodnutí“ (10)

dé strategii přesvědčování. Otázka *reliability* je ve fiktivním vyprávěním tím, čím je v historiografii dokumentární důkaz. A právě proto, že romanopisec nemůže poskytovat žádný dokumentární důkaz, požaduje na čtenáři, aby mu přiznal nejen právo znát to, o čem vypráví anebo co ukazuje, nýbrž i naznačovat oceňování, hodnocení a souzení svých hlavních postav. Neumožnilo však Aristotelovi obdobné hodnocení třídít tragédií a komedií s ohledem na „lepší“ či „méně dobré“ charaktery, než jsme my, a zejména propůjčit strašné chybě hrdiny, oné *hamartia*, tak mohutný emocionální obsah právě proto, že tragická chyba musí být pochybením osob významných, a nikoli průměrných, špatných či zvrhlých jedinců?

Proč však nyní aplikovat tuto kategorii na vyprávěče, spíše než na implikovaného autora? V bohatém repertoáru forem, jež přijímá autorův hlas, se vyprávěč odlišuje od implikovaného autora, jakmile se sám dramaturgizuje. Takto například neznámý mudrc říká o Jobovi, že je to člověk „spravedlivý“; tragický sbor pronáší vznešená slova strachu a soucitu; blázen říká to, co si autor pouze tiše myslí; postava svědka, případně i rošťák, šibal naznačuje hledisko, z něhož se vyprávěč dívá na vlastní vyprávění atd. Implikovaný autor je přítomen vždy: příběh vypráví někdo; ne vždy je tu zřetelný vyprávěč, ale je-li tomu tak, pak sdílí privilegium implikovaného autora, který – aniž by proto musel být vševedoucí – je vždy schopen poznávat druhého člověka zevnitř; toto privilegium je součástí rétorických schopností, jimiž je implikovaný autor nadán, a to na základě mlčenlivé dohody mezi autorem a čtenářem. Stupeň, v němž je vyprávěč důvěryhodný, je jedním z článků této smlouvy o četbě. Jiným jejím článkem je odpovědnost čtenáře. Neboť v té míře, v níž výtvar dramaturgizovaného vyprávěče (spolehlivého či nikoli) umožňuje variovat odstup mezi implikovaným autorem a jeho postavami, v té míře se současně na straně čtenáře indukuje určitý stupeň složitosti, jež je zdrojem jeho svobody vůči autoritě, již se fikci dostává ze strany jejího autora.

Případ *nespolehlivého* vyprávěče je zajímavý zvláště z hlediska výzvy ke svobodě a odpovědnosti čtenáře. Jeho úloha je v tomto ohledu možná méně zvrácená, než jak ji líčí Wayne Booth.¹³ Na roz-

¹³ Vyprávění, ve kterém již nelze rozpoznat hlas implikovaného autora, v němž se hledisko neustále přesouvá a ve kterém již nelze poznat, kdo jsou spo-

díl od spolehlivého vyprávěče, jež svého čtenáře ubezpečuje o tom, že cestu čtení nepodniká v marné naději a s falešnými obavami, a to pokud jde nejen o líčená fakta, ale také o explicitní či implicitní hodnocení postav, vyprávěč nespolehlivý tato očekávání narušuje, neboť ponechává čtenáře v nejistotě o tom, kam chce nakonec dospět. Moderní román bude tedy schopen lépe plnit svou funkci kritiky konvenční morálky a případně i funkce provokující a urážející, čím více bude vyprávěč podezřelý a autor neviditelný, poněvadž oba tyto prostředky rétoriky skrývání se navzájem potencují. V tomto ohledu, co se týče pochybného vyprávěče, kterého pěstuje současná literatura, tedy nesdílím přísný soud Wayne Booth. Což zcela spolehlivý vy-

lehiví vyprávěči, vytváří podle Wayne Booth zmatený obraz, který působí stejnou zmatenost i u svých čtenářů. Booth nejprve vzdává hold Proustovi za to, že nasměroval svého čtenáře k jednoznačnému osvícení, v němž se intelektuálně spojí autor, vyprávěč i čtenář, poté však neskrývá svou zdrženlivost ohledně strategie, kterou zvolil Albert Camus v *Pádu*. Zdá se mu, že vyprávěč zde strhává svého čtenáře do Clamencových duchovních zmatků. Booth jistě právem upozornuje na to, jak je třeba platit vyšší cenou za vyprávění, jež je zbaveno doporučení spolehlivého vyprávěče. Možná je oprávněná obava, že čtenář, jenž je uvržen do zmatku, mystifikován, ohromen natolik, že „ztrácí půdu pod nohama“, je pokoutně vyzván k tomu, aby přestal plnit úlohu, kterou vyprávění připsal Erich Auerbach, to jest dávat našim životům význam a řád (*The Rhetoric of Fiction*, str. 371). Nebezpečí vskutku spočívá v tom, že přesvědčování ustupuje před sváděním k přebranou“, kterou tvoří z větší části vyprávěči současné literatury. Booth navíc pravém upozorňuje – v protikladu ke každé údajně neutrální estetice – na to, že obraz postav, jak je sdělován a vnucován čtenáři, má nejen aspekty psychologické a estetické, ale také sociální a morální. Celá polemika namířená proti nespolehlivému vyprávěči nádherně ukazuje, že rétorika nestrannosti, nezaujatosti, zastírá skrytou angažovanost, jež je schopna svádět čtenáře a přimět jej k tomu, aby sdílel například ironický zájem o ten druh postav, jež je zjevně odsouzena k sebeznění. Proto se může Booth obávat toho, aby velká část současné literatury nezbloudila v demoralizující tvorbě, jež by byla o to účinnější, že rétorika přesvědčování sahá k mnohem zastřenější strategii. Přesto si však můžeme klást otázku, kdo je soudcem toho, co je nejzlobnější. Platí-li totiž, že směšnost a hanebnost procesu proti *Paní Bovaryové* a *contrario* neospravedlňuje jakoukoli urážku minimálního etického konsensu, bez něhož není žádná společnost schopna přežít, pak je stejně tak pravdou, že i ta nejzlobnější a nejzvrácenější snaha o svádění (například taková, jež by podporovala pokofování ženy, krutost a mučení, rasovou diskriminaci, anebo taková, jež by hlásala lhostejnost, výsměch a vůbec postoj etické indifference a vylučovala jak každé přehodnocování, tak i posilování hodnot) by v rovině imaginace vposled mohla nabývat funkce *erické*, totiž *distancování*.

pravě, jakým byl romanopisec 18. století, ochotný kdykoli intervenovat a vést svého čtenáře za ruku, není schopen naprostoého emocionálního odstupu od svých postav a jejich příhod? A není naopak dezorientovaný čtenář, jímž se může stát čtenář *Kouzelného vrchu*, zmatený ironickým vypravěčem, vyzýván k tomu, aby reflektoval? Není možné argumentovat ve prospěch toho, co Henry James v *The Art of the Novel* nazval „nejasným obrazem“ postavy, „reflektované v neméně nejasném obraze pozorovatele?“ Nevede tvrzení, že osobní vyprávění je základnější než jiná, k závěru, že právě takové vyprávění vyžaduje aktivní dešifrování této „unreliability“ samé?

Je nepopíratelné, že moderní literatura je *nebezpečná*. Jediná odpověď hodná kritiky, kterou tato literatura podněcuje a jedním z jejích nejváženějších představitelů je Wayne Booth, je ta, že základná literatura vyžaduje nový typ čtenáře: čtenáře, jenž *odpovídá*.¹⁴ V tomto bodě pak rétorika fikce, soustředěná ke čtenáři, odhaluje svou hranici: zná totiž jedinou iniciativu, iniciativu autora, jenž dychtí komunikovat svůj obraz věci.¹⁵ V tomto ohledu se pak zdá, že tvrzení, jež říká, že autor vytváří své čtenáře,¹⁶ postrádá svůj dialektický protějšek. Možná je funkce maximálně rozkladné literatury právě to, že vynalézá čtenáře nového druhu, čtenáře podezíravého, poněvadž čtenba

¹⁴ Proto Wayne Booth nedůvěřuje autorům matoucím. Veškerý jeho obdiv patří tvůrcům, kteří jsou nejen jasní, ale tvoří i universálně vážené hodnoty. Odpověď Wayne Boothova jeho kritikům čteme v doslovu k 2. vyd. *The Rhetoric of Fiction*. *The Rhetoric of Fiction and Fiction as Rhetorics*. *Twenty-One Years Later* (str. 401–457). V jiné stati: *The Way I Loved George Eliot*. *Friendship with Books as a Neglected Metaphor* (*Kenyon Review*, II, 2, 1980, str. 4–27) zavádí Wayne Booth do dialogického vztahu mezi textem a čtenářem model přátelství, který nachází v aristotelské etice. Takto se připojuje k Henri Marrouovi, když mluví o vztahu historika k lidem minulé doby. Také čtenba může být podle Wayneho Boothova obohacena touto renovací ctností, již si tak vážila antika.

¹⁵ „Spisovatel by se měl méně starat o to, zda jsou jeho *vypravěči* realističtí, a více o to, zda *obraz*, jež o sobě *stvořil*, tj. implikovaný autor, je takový, aby jej mohli obdivovat a neinteligentnější a nejdůmyslnější z jeho čtenářů“; viz W. Booth, *The Rhetorics of Fiction*, str. 395. „Jestliže umělecká díla předvádějí lidská jednání, pak jejich formu nelze odrhnut od lidských významů, včetně morálních soudů, které jsou implikovány, kdykoli lidské bytosti jednají.“ (str. 397)

¹⁶ „Autor tvoří své čtenáře... Vytvořil-li je dobře, to jest naučil-li je vidět to, co předtím nikdy neviděli, uvedl-li je do nového řádu vnímání a zkušenosti, pak je odměněn sobě rovnými, které stvořil.“ (str. 398)

již není poklidnou cestou ve společnosti spolehlivého vypravěče, ale stala se zápasem s implikovaným autorem, zápasem, který čtenáře vede k němu samému.

2. Rétorika mezi textem a jeho čtenářem

Obraz zápasu čtenáře s nedůvěryhodným vypravěčem, jímž jsme zakončili poslední rozbor, by mohla snadno budit dojem, že čtenba se připojuje k textu jako *doplněk*, který by rovněž mohl chybět. Konečně knihovny jsou plné nečtených knih, jejichž konfigurace je však i přesto zřetelně naznačena a které nic nerefigurují. Ale již naše přechozí rozborby by mohly stačit k tomu, aby tato iluze zmizela: bez čtenáře, který text doprovází, nelze mluvit o aktu konfigurace a nelze mluvit o světě, rozvíjeném dílem, bez čtenáře, který si tento svět osvojuje. Přesto se však stále znovu vynořuje iluze, že text je strukturován v sobě a sám sebou a že čtenba přistupuje k textu jako nějaká nahodilá událost zvnějšku. Má-li se tato úporná iluze rozptýlit, měli bychom se asi obrátit k několika exemplárním textům, jež předkládají teorii svého vlastního čtení. A to je cesta, kterou zvolil Michel Charles ve své knize *Rétorika čteny*.¹⁷

Volba tohoto názvu je příznačná: nejde již o rétoriku fikce, jejímž aktérem je implikovaný autor, nýbrž o rétoriku čtení, oscilující mezi textem a jeho čtenářem... Stále je to však rétorika, protože její strategické postupy jsou zaznamenány v textu a protože čtenář sám je nějak konstruován v textu a textem.

¹⁷ M. Charles, *Rhetorique de la lecture*, Paris 1977, str. 9: „Chceme zkoumat, jakým způsobem text vykládá, to jest – ať již explicitně či nikoli – teoreticky tematizuje to, jak jej čtenář čte nebo číst může; do jaké míry nám ponechává svobodu (dává nám svobodu) anebo do jaké míry nás omezuje.“ Není mým úmyslem přetvořit dílo M. Charlesa v nějakou ucelenou teorii, tím spíše, že autor sám se snaží zachovat „fragmentární“ ráz své analýzy čteny, kterou vnímá jako „masivní, nezmenřný a všudypřítomný předmět“ (str. 10). Texty, které předepisují své vlastní čtení a – v krajním případě – je vepisují do pole své působnosti, jsou spíše výjimkou než pravidlem. Ale s těmito texty se to má stejně jako s výše zmíněným (v souvislosti s Wayneem Boothem) mezním případem absolutně nespolehlivého vypravěče. Tyto mezní případy podněcují reflexi, jež je sama mezní, reflexi, jež *exemplárním* způsobem analyzuje *výjimečné* případy. K této legitimní extrapolaci se autor sám hlásí, když prohlašuje za „podstatný fakt skutečnost, že čtení je součástí textu, že je do něj vepsáno“ (str. 9).

Vyprávěný čas – Druhý oddíl: Poetika vyprávění

Není libovolné, že zmíněné dílo začíná interpretací první strofy *Zpěvů Maldororových*; volby, před než je čtenář postaven samotným autorem – knihu odložit či prolisťovat, ztratit se v četbě či nikoli, být pohlcen textem anebo jej naopak strávit –, jsou předepsány textem samým. Čtenáři se sice nechává svoboda, ale volby čtení jsou již kodované.¹⁸ Lautréamontovo násilí, dozvídáme se, spočívá v tom, že čte místo čtenáře. Přesněji řečeno: je zde ustavena zvláštní situace četby, v níž by se zrušení rozdílu mezi „číst“ a „být čten“ rovnalo předepříslování „nečitelnosti“ (13).

Druhý zvolený text, „Prolog“ ke *Gargantuovi*, je zase chápán jako „mechanismus produkovaní smyslů“ (33).¹⁹ Tím Michel Charles míní onen druh logiky, jímž text „konstruuje“ svobodu čtenáře, ale také její mezí“ (33). „Prolog“ je totiž pozoruhodný tím, že je vztah knihy ke čtenáři vytvořen pomocí stejné metaforické osnovy jako vztah spisovatele k jeho vlastní knize: „droga v ní obsažená“, „poklička Silénova“ převzatá ze sokratovských dialogů, „kost a morek“, které kniha nabízí a předkládá k vysrknutí a vychutnání. Táž „metaforická rapsodie“ (3 n.), v níž poznáváme převzetí středověké teorie mnohého smyslu Písma a rekapitulaci platónských obrazů, erasmovské parably, patristické metaforiky, řídí referenci textu k sobě samému stejně jako vztah čtenáře k textu. Rabelaisovský text tedy usiluje sám interpretovat své vlastní reference. Hermeneutika vetkaná do „Prologu“ je však do té míry rapsodická, že záměry autora se stávají neproniknutelnými a odpovědnost čtenáře tíživou.

18 K oscilaci mezi čtením a čtenářem srv. tamt., str. 24–25 (*Remarque III*): teorie četby se nevymyká rétorice, „pokud předpokládá, že čtení proměňuje svého čtenáře a vede tuto proměnu“ (str. 25). Rétorika v tomto kontextu pak již není rétorikou textu, nýbrž rétorikou kritické aktivity.

19 Hranice mezi čtenářem a čtením je prostupná: „Za těchto okolností je čtenář odpovědný za ono učené čtení, které nám bylo popsáno, takže protiklad, který se zde ustavuje, je protiklad lehkosti spisovatele a vážnosti četby.“ (str. 48) To potom kompenzuje následující poznámka: „Společensví čtenářů a autora je zcela zjevně účinkem textu. Kniha předkládá spolupráci, kterou ve skutečnosti bez zbytku vytváří.“ (str. 53) Dále však v souvislosti s výzvou textu čteme: „Tím se otevírá pohyb, na jehož konci bude čtenář (dokonalý čtenář) autorem knihy.“ A o něco později: „Prolog popisuje nás samé, kteří jej čteme, popisuje nás, jak jej čteme.“ (str. 58)

O dvou prvních příkladech, jež zvolil Michel Charles, bychom mohli říci, že předpisy čtení vepsané do textu jsou natolik dvojnásobné, že úměrně tomu, jak čtenáře dezorientují, jej zároveň osvobozují. Michel Charles to potvrzuje: teprve četba má svou hrou proměněn odhalit nezavřšenost textu.²⁰ *Účinnost* textu se tedy neliší od jeho *křehlosti* (91). Pak již ale poetika, jež podle definice Romana Jakobsona zdůrazňuje zaměření sdělení na sdělování samo, není neslučitelná s rétorikou účinné řeči, tedy řeči orientované na adresáta, poněvadž „sdělení, které je samo sobě účelem, vždy *problematizuje*“ (78). Podle obrazu poetiky otevřeného díla se rétorika čtení nesnaží budovat žádný normativní systém, aby se přetvořila v „systém možných otázek“ (*Remarque I*, str. 118).²¹

Novou perspektivu otevírají poslední texty, jež volí Michel Charles: hledá-li se „četba v textu“ (tak zní název třetí části *Rétoriky četby*), pak máme co dělat se psaním, které lze interpretovat pouze skrze interpretace, které umožňuje. A stejné tak je i příští četba onou neznámou, k níž text perspektivně ukazuje.²² Není, limitně vzato, struk-

20 „Postulát zavřšenosti díla či jeho uzavředenosti zastiřá proces řízené proměny, jež ustavuje „text ke čtení“: uzavřené dílo je dílo přečtené, které však současně pozbylo všechnu svou účinnost a moc.“ (str. 61)

21 Tímto tvrzením se ovšem M. Charles ani v nejmenším neodchyluje od své teze o četbě vepsané do textu. „I když předpokládáme, že rozhodnutí je svobodné, je to (stále) účinek textu.“ (str. 118) Pojem účinku sice vede ven z textu, avšak *uvnitř* textu. Zde také vidíme hranici přístupu Michela Charlese: jeho teorie četby se nikdy nedokáže zcela emancipovat od teorie psaní, třebaže k ní nerekuruje přímo, jak je to zřejmé v druhé části jeho díla, v níž Genette, Paulhan, Dumarsais a Fontanier, Bernard Lamy, Claude Fleury, Cordomoy ustavují umění číst zcela implikované v umění psát, mluvit a argumentovat, *avšak pod podmínkou, že záměr přesvědčit je zde stále čítit*. „Nelze hledět jen na to, že text, psaní jsou „rekuperovány“ rétorikou; je třeba ukázat, že na základě textu, psaní je možná nová četba rétoriky.“ (str. 211) Zaměření na adresáta sice definuje rétorickou perspektivu a doslova k tomu, aby se nerozpusťla v perspektivě poetiky, avšak výkon adresáta se zde bere v potaz pouze potud, pokud je *intence* adresáta vepsána v textu samotném, pokud náleží textu. „Analyzovat strukturu *Adolfa* znamená tedy analyzovat vztah mezi textem a jeho interpretací, aniž bychom přitom mohli jeden z obou prvků izolovat; struktura neoznačuje ... nějaký princip řádu, předem existující v textu, nýbrž „odpověď“ textu na své čtení.“ (str. 215) Zde se *Rétorika četby* sdružuje s *Jaussovou Estetikou recepce*, o níž ještě budeme mluvit, potud, pokud jsou *dějiny* recepce textu zahrnuty v nové receptci, a přispívají tak k jeho aktuálnímu významu.

tura pouze účinkem čtení? A nebyla nakonec i strukturální analýza sama výsledkem práce čtení? Pak ovšem nabývá výchozí tvrzení – „čítba je součástí textu, je do něj vepsána“ (9) – nového smyslu: čtení není tím, co text předepíše, nýbrž tím, co vyjevuje strukturu prostřednictvím interpretace.²³

Pro demonstraci této teze je nejvhodnější analýza *Adolfa* od Benjamina Constanta, poněvadž autor předstírá, že je pouze čtenářem nalezeného rukopisu, a poněvadž interpretace imanentní dílu jsou rovněž virtuálními způsoby čtení. Teze nabývá na síle právě v okamžiku, kdy se převrací: čítba je v textu, avšak zápis textu anticipuje příští čítby. Text, který měl čítbu předepisovat, je tedy vzápětí stejně neurčitý a nejistý jako budoucí čítby.

Obdobný paradox vyplývá z analýzy jedné z *Malých básní v próze* od Charlese Baudelaira („Pes a flakón voňavky“). Text na jedné straně obsahuje svého nepřímého adresáta, čtenáře, a to zprostředkovaně přes adresáta přímého, jímž je pes: čtenář je autenticky v textu a potud „je tento text bez repliky“ (251). Avšak v okamžiku, kdy se zdá, že text čtenáře jakoby znovu násilně pohlcuje, rozevírá zdvojení adresátů volný prostor, který může nová čítba proměnit v prostor sobody. Tato „reflexivnost čítby“ – v níž cítím ozvuk toho, co jsem již dříve spolu s H.-R. Jaussem nazval reflektující čítbou – umožňuje aktu čtení vymanit se ze čtení, jak je vepsáno do textu, a textu odpovídat.²⁴

Poslední text, který volí Michel Charles (Rabelaisova *Čtvrtá kniha*) tento paradox ještě prohlubuje. Autor se znovu distancuje od svého textu a přitom rozehrává variabilitu interpretací. „Zdá se,

²² Michel Charles se ovšem pokouší o novou čítbu staré rétoriky jen proto, aby vyznačil meze normativní rétoriky, která by chtěla *kontrolovat* své působení: „Rétorika, jež by si nekladla toto omezení, by se vědomě ‚proměnila‘ v ‚umění čítby‘, jež by se zabývalo diskursem s ohledem na možné interpretace a perspektivně je otevírala směrem k neznámé: k příští čítbě.“ (str. 211).

²³ M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, str. 247 (*Remarque IV*). Čtení textu je vyznačeno v tomto textu samém. Avšak následuje korekce: „Čítba je v textu, ale není v něm zapsána: je jeho budoucností.“ (str. 247).

²⁴ Když se Michel Charles ještě jednou vrací k „*nekonvenčnímu* čtení, díky němuž je Rabelaisovo dílo *textem*“ (str. 287), tvrdí: „Typologii diskursů je nezbytné zdvojit typologii čtení: dějiny žánrů dějinami čtení.“ (str. 287). Právě o to se dále pokusíme.

jako by rabelaisovský text *předvídal* celou dlouhou řadu komentářů, glos a interpretací, jež se k němu připojily.“ (287) Zpětným působením však tato řada proměňuje text na „stroj na potírání interpretací“ (287).

V tomto paradoxu podle mého soudu vrcholí *Rétorika čítby*. Tvrzení o „čítbě v textu“, chápeme-li ji tak absolutním způsobem, jak si autor sám několikrát přeje, nevyvolává představu *manipulovaného* čtenáře, jímž se zdá být čtenář Wayne Booth, nýbrž mnohem spíše vypravěčem, kterého popisuje prohlášením o předurčenosti svého představa čtenáře *terrorizovaného* čtení, která ustavičně strukturuje text, jenž ji předepíše, na druhé straně vrací čítbě její znepokojivou neurčenost. Dodatečně pak chápeme, proč Michel Charles od prvních stránek svého díla přiznává rovné právo omezujícím podmínkám i svobodě.

Tento paradox pak v poli teorií čítby staví *Rétoriku čítby* do prostřední pozice mezi analýzou, jež klade hlavní důraz na původce strategie přesvědčování, to jest na implikovaného autora, a analýzu, která zakládá akt čtení ve svrchované instanci čítby. Teorie čítby by pak již nevycházela z rétoriky, ale přesouvala by se na stranu fenomenologie či hermeneutiky.²⁵

3. Fenomenologie a estetika čítby

Z čistě rétorické perspektivy je čtenář v zásadě kořistí i obětí strategie rozvíjené implikovaným autorem, a to tím spíše, čím více je tato strategie zastřena. Je nezbytná jiná teorie čtení, jež zdůrazňuje od pověď čtenáře – jeho odpověď techniky implikovaného autora. Nová složka, již se obohacuje poetika, tedy pochází spíše z „estetiky“ než z „rétoriky“, chceme-li výrazu „estetika“ vrátit onen široký smysl, který mu dává řecká *aisthēsis*, a jejím tématem učinit zkoumání různých

²⁵ Michel Charles k tomuto kroku vyzývá, a zároveň jej zapovídá. „V tomto Baudelairovém textu jsou tedy prvky, jejichž rétorický statut je *proměnný*. Tato proměnlivost tvoří *dynamiku čítby*.“ (str. 254) Avšak Michela Charlese zde nezajímá tato dynamika čítby, nýbrž to, že text je vposled konstruován hrou interpretací: „reflexivní text, jenž se znovu ustavuje z pozůstatků čítby“ (str. 254). Proto je zájem o akt čtení nakonec vždy zastřen zájmem o strukturu.

ných způsobů, jimiž dílo zasahuje čtenáře tím, že na něj působí. Porozhodným rysem tohoto afikujícího zasažení je to, že ve zcela zvláštním typu zkušenosti kombinuje pasivitu a aktivitu, což pak umožňuje označit jako *recepti* textu sám výkon čtení.

Jak jsme již naznačili v první části této knihy,²⁶ tato estetika komentární k poezie sama nabývá dvou odlišných forem podle toho, zda se spolu s W. Iserem zdůrazňuje účinek na individuálního čtenáře a na jeho odpověď²⁷ v procesu čtení, anebo spolu s H.-R. Jaussem odpověď veřejnosti na rovině jejich kolektivních očekávání. Tyto dvě estetiky se mohou jevit jako protikladné, pokud první směřuje k fenomenologické psychologii a druhá se snaží o reformu literární historie. Ve skutečnosti se však navzájem předpokládají: na jedné straně text získává svou „apelativní strukturu“ skrze individuální proces čtení; na straně druhé se čtenář ustavuje jako čtenář kompetentní, pokud participuje na očekáváních, jež jsou sedimentovány ve veřejnosti; akt čtení se tak stává jedním z článků řetězu v dějinných receptech díla ze strany veřejnosti. Literární dějiny, obrozené recepční estetikou, pak mohou zahrnout i fenomenologii aktu čtení.

Legitimní je však začít od fenomenologie; zde totiž rétorika přesvědčování naráží na svou první hranici, poté co se na ní setkává s první replikou. Jestliže se rétorika přesvědčování opírá o koherenci, ač nikoli o koherenci díla, nýbrž o soudržnost – otevřené či skryté – strategie implikovaného čtenáře, pak je východiskem fenomenologie neukončenost literárního textu, na níž ve svých dvou velkých dílech jako první upozornil Roman Ingarden.²⁸

²⁶ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění*, I, str. 121.

²⁷ W. Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore – London 1975, kap. XI („The Reading Process. A Phenomenological Approach“); též, *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*, München 1976 (angl. překl. *The Act of Reading. The Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London 1978; franc. překl. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, pteř. E. Sznycer, Bruxelles 1985). Starší stat Wolfgang Isera měla název *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanz 1970). Existuje její anglický překlad s názvem *Indeterminacy as the Reader's Response in Prose Fiction*, in J. Hillis-Miller (vyd.), *Aspects of Narrative*, New York – London 1971.

²⁸ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931¹; Tübingen 1961²

Podle Ingardena je text neukončený za prvé v tom smyslu, že poskytuje různé „schématické perspektivy“, jež má čtenář „konkretizovat“; tímto výrazem se míní *imaginující* výkon, v němž si čtenář představuje osoby a události, o nichž mluví text; a právě s ohledem na tuto konkretizaci v představivosti vykazuje dílo mezery, „místa nedourčenosti“; at už jsou „schématické perspektivy“, jež mají být aktualizovány, artikulovány jakkoli, text je vždy jako hudební partitura, která může být „provedena“ různým způsobem.

A text je za druhé neukončený v tom smyslu, že *svět*, jež předkládá, je definován jako intencionální korelát sledu vět (*intentionale Satzkorrelate*), který je třeba ucelit, aby bylo možné tento svět mít. Ingarden zde využívá husserlovskou teorii času, kterou aplikuje na postupně propojování vět v textu, a ukazuje, jak každá věta odkazuje za sebe. Naznačuje, co je třeba vykonat, otevírá určitou perspektivu. V této anticipaci sledu po sobě následujících vět je snadno rozpoznatelná Husserlova protence. Avšak hra protenci a retenci se v textu rozehrává pouze tehdy, vezme-li jej do ruky čtenář, který jej zasadí do souhry svých vlastních očekávání. Na rozdíl od vnímaného předmětu však literární předmět tato očekávání názorně „nevyplňuje“, ale může je pouze *modifikovat*. Dynamický proces modifikování očekávání je pak onou konkretizací v představivosti, o níž jsme již mluvili. Spočívá v cestě textem, v „ukládání“ do paměti zkratek všech skutečných modifikací a otevírání se pro nová očekávání s ohledem na nové modifikace. Jen tento proces vytváří z textu *dílo*. Dílo, mohli bychom tedy říci, je výsledkem spolupůsobení textu a čtenáře.

W. Iser přejímá tyto husserlovské pojmy, jak je zprostředkoval Ingarden, avšak pozoruhodným způsobem je rozvíjí v rámci své fenomenologie aktu čtení.²⁹ Jejím nejoriginálnějším pojmem je pojem

(angl. překl. *The Literary Work of Art*, pteř. G. G. Grabowicz, Northwestern 1974); *A Cognition of the Literary Work of Art*, pteř. G. G. Grabowicz, Northwestern 1974.

²⁹ W. Iser, *L'Acte de lecture*, str. 195–286 („Fenomenologie čtení“). W. Iser věnuje celou jednu kapitolu svého systematického díla nové interpretaci husserlovského pojmu „pasivní syntézy“ s ohledem na teorii čtení; pasivní syntézy probíhají pod prahem výslovného souzení, v rovině představivosti. Jejich materiálem je repertoár znaků rozprostřených v textu a variace „textové perspektivy“ relativní k tomu, je-li důraz kladen na postavy, zápletku, narativní způsob a konečně na

„putujícího hlediska“ (377); vyjadřuje dvojí fakt, totiž že text jako celek nemůže být nikdy vnímán naráz a že my, kdo jsme situováni uvnitř literárního textu, putujeme spolu s ním úměrně tomu, jak postupuje naše čtení. Tento způsob uchopování předmětu je „vlastní uchopování estetické předmětnosti fiktivních textů“ (178). Pojem putujícího hlediska je v naprosté shodě s Husserlovým popisem hry protencí a retencí. V celém procesu čtení probíhá neustálá souhra mezi modifikovanými očekáváním a transformovanými vzpomínkami (181). Tento pojem navíc začleňuje do fenomenologie čtení syntetický proces, díky němuž se text ustavuje větu po větě, tedy tím, co bychom mohli nazvat souhrnou větných protencí a retencí. A stejně tak přejímám i pojem de-pragmatizace předmětů, které pocházejí z popisu empirického světa: „tako uskutečněná de-pragmatizace ukazuje, že nejde o označování (*Bezeichnung*) předmětů, nýbrž o přeměnu označené věci“ (178).

Musím ovšem nechat stranou nesmírně bohatství této fenomenologie čtení a soustředit se pouze na ty rysy, jimiž se vyznačuje odpověď,³⁰ *riposta*, čtenáře na rétoriku přesvědčování. Tyto rysy zdůrazňují dialektický ráz aktu čtení, takže pak můžeme mluvit o práci čtení, stejně jako se mluví o práci snu. Díky uvedeným dialektických rysům čtení na textu pracuje.

Za prvé: akt čtení se spolu s moderním románem postupně stává replikou na strategii klamání, kterou tak dokonale ilustruje Joyceův

pozice, které postupně zaujímá čtenář. K této hře perspektiv pak přistupuje pohyblivost putujícího hlediska. Práce pasivní syntézy se do značné míry vymyká vědomí čtení. Tyto analýzy jsou v naprosté shodě s analýzami Sartrovými v jeho knize *L'Imagination* a s analýzami Mikela Dufrenna v jeho *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Fenomenologie imaginujícího vědomí je tedy jako celek začleněna do fenomenologie čtení. Literární předmět je totiž imaginárním předmětem. Text nabízí pouze schémata řídicí představivost čtenáře.

³⁰ Něměna mluví o *Wirkung* ve dvojitým významu účinku a působení (odpovědi). Aby své pojetí odlišil od koncepce Jaussovy, používá Iser termínu *Wirkungstheorie*, „teorie působení“ („Předmluva“, str. 13), a nikoli teorie recepce (*Rezeptionstheorie*). Ovšem předpokládaná interakce mezi textem a čtenářem implikuje cosi více než jen jednostranné účinkování textu, jak to potvrzuje i rozbor dialektických aspektů této interakce. Navíc na názor, podle něhož by recepční teorie byla spíše sociologická než literární („teorie působení je zakotvena v textu, teorie recepce v historických soudech čtenáře“; viz str. 15). Ize odpovědět, že teorií literárního působení hrozí, že bude spíše psychologická než ... literární.

Odyseus. Tato strategie spočívá v tom, že zklamává očekávání přímo čitelné konfigurace a v tom, že na bedra čtenáře uvaluje břemeno konfigurace díla. Předpokladem, bez něhož by tato strategie byla bezpředmětná, je, že čtenář očekává nějakou konfiguraci, že čtení znamená hledat soudržnost. Čtení, řekl bych svým jazykem, se samo stává dramatem souladného nesouladu, pokud „místa nedourčenosti“ (*Unbestimmtheitsstellen*), tento výraz přejímá Iser od Ingardena, neoznačují jen mezery, jež vykazují text ve vztahu ke konkretizaci představivosti, nýbrž vyplývají ze strategie frustrace, která je součástí textu samého, a to na jeho ve vlastním smyslu rétorické rovině. Jde tedy o něco úplně jiného než o to, představovat si dílo; je třeba dát mu formu. Na rozdíl od čtenáře, jemuž hrozí nuda, protože dílo je příliš didaktické a jeho náповědi neponechávají místo žádné tvořivé činnosti, modernímu čtenáři hrozí, že se zlomí pod břemenem nemožného úkolu, poněvadž se od něho žádá, aby suploval chybějící čitelnost, kterou způsobil autor. Četba se stává piknikem, k němuž autor dodává slova a čtenář významy.

Tato první dialektika, v níž četba hraničí se zápasem, vyvolává dialektiku druhou; to, co odhaluje práce čtení, není jen nedostatečná úroveň, nýbrž i nadbývání smyslu. Ukazuje se, že každý text, a třeba i systematicky fragmentární, je v četbě nevyčerpateľný, jako by četba svou nevyhnutelně selektivní povahou odhalila v textu nějakou nepsanou stranu. A právě tuto stranu se četba snaží *dotvářet* (figurovat). Text se tedy ve vztahu k četbě jeví střídavě jako nedostatečný i jako nadbývající.

Na obzoru tohoto hledání soudržnosti se rýsuje třetí dialektika; setká-li se s úspěchem, ne-bližké se stane blízkým a čtenář, jenž bude mít pocit, že se pohybuje ve stejné rovině, dílu uvěří do té míry, že se v něm ztratí; tehdy se konkretizace změní v iluzi³¹ v tom smyslu, že čtenář věří tomu, co vidí. Pokud se toto hledání nesetká s úspěchem, cílí zůstává cizím a čtenář zůstává u bran díla. „Dobré“ čtení je tedy to, které připouští určitý stupeň iluze, jinými slovy Coleridgeovo „willing suspension of disbelief“, a současně akceptuje popírání

³¹ Ernst Gombrich rád říká: „Kdykoli se četba stane soudržnou..., iluze nabývá vrchu“; viz též, *Art and Illusion*, London 1962; citováno v *The Implied Reader*, str. 284.

všech snah čtenáře dostát textu a jeho instrukcím ze strany polysémantismu díla, nadbývání smyslu v něm. Zcizení na straně čtenáře odpovídá deprivatizaci na straně textu a jeho implikovaného autora. „Správný“ odstup od díla je ten, kdy se iluze stává střídavě neodolatelnou i neudržitelnou. A rovnovážného stavu mezi těmito dvěma podněty nelze dosáhnout nikdy.

Tato trojí dialektika vytváří společně z četby díla *živou* zkušenost. V tomto bodě „estetická“ teorie umožňuje interpretaci čtení značně odlišnou od té, kterou připouští rétorika přesvědčování; autor, jenž maximálně respektuje svého čtenáře, není autor, který jej odměňuje za nejnižší cenu, nýbrž ten, kdo mu ponechává co možná nejširší pole, aby mohl rozvíjet hru protiv, o které byla řeč. Setkává se se svým čtenářem pouze tehdy, jestliže s ním na jedné straně sdílí určitý *repertoár známého*, pokud jde o literární žánr, téma, sociální, resp. historický kontext; a jestliže na druhé straně uplatňuje *strategii zcizování* vzhledem ke všem normám, jež se četba domnívá snadno a bez dalšího rozpoznávat a přijímat. V tomto ohledu se pak „nespolehlivý vyprávěč“ stává předmětem méně rezervovaného posuzování, než jak tomu bylo v případě Wayne Booth. Stává se momentem strategie zlomu, kterou jako antidotum vyžaduje utváření iluze. Tato strategie je maximálně schopna podněcovat aktivní četbu, která umožňuje říci, že se *cośi odehrává* v této souhře, v níž je zisk úměrný ztrátě.³² Čtenář ovšem neví, kde jsou zisk a ztráta v rovnováze, a proto o ní musí mluvit, aby ji dokázal formulovat. Kritik je ten, kdo dokáže ukázat zastřené potenciality, skryté v této situaci desorientace.

A vlastně teprve další četba může rozhodnout, zda stav dezorientace vedl k dynamice reorientace.

Přednost této teorie účinku/působení je na první pohled zřejmá: hledá se rovnováha mezi signály, jak je poskytuje text, a syntetickou aktivitou čtení. Tato rovnováha je nestálým účinkem dynamického pohybu, jímž, jak bych řekl, se konfigurace textu jakožto *struktury* vyrovnává s jeho refigurací jakožto zkušeností ze strany čtenáře. Tato živá zkušenost spočívá v pravé dialektice, a to díky negativitě, kterou

³² W. Iser cituje výrok Bernarda Shawa z *Major Barbara*: „Pochopili jste cokoliv ve vás vždy bude vyvolávat dojem, že jste něco ztratili.“ (citováno v *The Implied Reader*, str. 291).

implikuje: deprivatizaci a zcizení, převrácení danosti v imaginující vědomí, zrušení iluze.³³

Opravňuje to fenomenologii četby vytvořit z kategorie „implikovaného čtenáře“ přesný protějšek kategorie „implikovaného autora“, jak jej zavedla rétorika fikce?

Na první pohled se zdá, že mezi implikovaným čtenářem a autorem existuje určitá symetrie, neboť obě instance jsou vyznačeny v textu. Pod implikovaným čtenářem je tedy třeba rozumět úlohu, kterou textové instrukce připsují reálnému čtenáři. Implikovaný autor a implikovaný čtenář se tak stávají literárními kategoriemi slučitelnými se sémantickou autonomií textu. Jakožto to, co je konstruováno textem, jsou jeden i druhý fikcionalizovanými korelaty reálného bytí: implikovaný autor se ztotožňuje se zvláštním stylem díla, implikovaný čtenář s adresátem, k němuž se obrací původce díla. Nakonec se však ukazuje, že tato symetrie je klamná. Na jedné straně je implikovaný autor převlekem reálného autora, jenž mizí, jakmile se stane vyprávěčem imanentním dílu – narativním hlasem či způsobem. A naopak reálný čtenář je konkretizací implikovaného čtenáře, k němuž míří vyprávěčova strategie přesvědčování; vzhledem k němu je implikovaný čtenář virtuální tak dlouho, dokud není aktualizován.³⁴ Zatímco reálný autor tedy mizí v autorovi implikovaném, implikovaný čtenář se materializuje v reálném čtenáři. A v reálném čtenáři, jenž je opačným pólem textu ve vzájemné interakci, spočívá pramen významu díla: fenomenologie aktu čtení se zabývá právě reálným čtenářem. Proto bych spíše vyzdvihl fakt, že se Iser zbavil aporii vy-

³³ V tomto stručném referátu o aktivitě čtení, jak ji vykládá W. Iser, neříkám nic o kritice, kterou adresuje snaze připisovat všechnu referenční funkci literárnímu dílu. Podle něj by to znamenalo, že se dílo podřizuje hotovému a předem danému významu, například nějakému katalogu ustavených norem. Pro typ hermeneutiky, o kterou se snažíme a která nehlédá nic za dílem, ale naopak si všímá jeho schopnosti odhalovat a proměňovat, asimilace referenční funkce a funkce denotace, která je obvyklá v popisech běžné i vědecké řeči, brání vidět *účinnost* fikce právě v té rovině, v níž se rozvíjí *fungující* akt čtení.

³⁴ Obdobné výhrady formuluje také G. Genette v knize *Nouveau Discours du récit* (Paris 1983): „Na rozdíl od implikovaného autora, jenž je v hlavě čtenáře ideou reálného autora, implikovaný čtenář v hlavě autora vyprávění je ideou možného čtenáře... Možná by tedy bylo na místě zásadním způsobem přeskřítk implikovaného čtenáře na *virtuálního čtenáře*.“ (str. 103).

plyvajících z rozlišení, s nimiž se porůznu pracuje, totiž rozlišení mezi zamýšleným a ideálním čtenářem, kompetentním čtenářem, čtenářem, který je současně díla, dnešním čtenářem apod. Ne, že by tato rozlišení byla bezpředmětná, ale tyto různé podoby čtenáře stále nutí k vykročení ze struktury textu, jehož je implikovaný čtenář stále proměnnou. Naopak, fenomenologie aktu čtení (má-li si téma *interakce* podržet celou svou šíři) potřebuje čtenáře z masa a kostí, jenž *transformuje* text tím, že plní úlohu čtenáře, v textu a textem předem strukturovanou.³⁵

Estetiku recepcí, řekli jsme výše, lze chápat ve dvojitým smyslu: buď ve smyslu fenomenologie *individuálního* aktu čtení, jak je tomu v případě Iserovy „teorie estetického účinku“, anebo ve smyslu hermeneutiky *veřejné* recepcí díla podle Jaussovy *Estetiky recepcí*. Nanařadili jsme však také, že oba tyto přístupy se v určitém bodě setkávají: právě v bodě *aisthesis*.

Sledujme tedy pohyb, jímž estetika recepcí vede k tomuto průsečíku.

V prvním nártu nebyla Jaussova *Estetika recepcí*³⁶ určena k tomu, aby doplňovala fenomenologickou teorii aktu čtení, ale měla renovovat dějiny literatury, o nichž autor hned na počátku říká, že

³⁵ Ke vztahu implikovaného a skutečného čtenáře srv. *Akt des Lesens* (str. 60–76). Kategorie implikovaného čtenáře slouží v podstatě jako replika na obvinění ze subjektivismu, psychologismu, mentalismu, „afektivního klamu“ (*affektive Fallacy*), jež se vznášejí proti fenomenologii čtení. U Isera je implikovaný čtenář velmi přesně odlišen od každého reálného čtenáře: „implicitní čtenář nespočívá v nějakém empirickém substrátu, je vepsán do textu samého“; viz též, *Acte de lecture*, str. 60. „Shrnujeme: pojem implicitního čtenáře je transcendentální model, jenž dovoluje vysvětlit, jak fiktivní text produkuje určitý účinek a nabývá jistého smyslu [...]“ (str. 75). Fenomenologie aktu čtení, jež musí čelit množení literárních kategorií čtenářů, chápaných jako navzájem se korigující *heuristické* pojmy, fakticky vystupuje z okruhu heuristických pojmů, jak je to zřejmé ve třetí části *Aktu čtení*, věnované dynamické interakci mezi textem a reálným čtenářem.

³⁶ H.-R. Jausss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1974. Tento dlouhý esej vznikl z nástupní přednášky na universitě v Kostnici z roku 1967, jejíž plný název zněl: „Literatur als Provokation der Literaturwissenschaften“, což zachovává francouzský překlad „L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire“, in: H.-R. Jausss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978, str. 21–80. Zde je též zásadní předmluva Jeana Starobinského.

„stále více upadají v nevážnost, jež není tak docela nezasloužená“.³⁷ Program této *Estetiky recepcí* tvoří několik málo hlavních tezí.

Podle teze, z níž vycházejí všechny ostatní, spočívá význam literárního díla v dialogickém (*dialogisch*)³⁸ vztahu mezi dílem a čtenářskou veřejností, jenž se v každé době ustavuje. Tato teze, blízká Colingwoodovi, jenž tvrdí, že historie je pouze reaktivací minulosti v duchu historika, chce zahrnout účinek (*Wirkung*) díla neboli smysl, který mu přikládá čtenářská veřejnost, do pole díla samého. Výzva, o níž mluví název eseje, spočívá právě v této rovnici mezi faktickým významem a recepcí. Avšak uvažovat je třeba nejen účinek aktuální, nýbrž celou „historii účinků“, abychom napodobili způsob vyjadřování vlastní Gadamerově filosofické hermeneutice. A to vyžaduje rekonstrukci horizontu očekávání³⁹ uvažovaného literárního díla, totiž referenčního systému, utvářeného předchozími tradicemi, který se týká i žánru, tématu, míry protikladnosti básnické a praktické každodenní řeči na straně prvních adresátů (k tomuto důležitému protikladu se ještě vrátíme).⁴⁰ Nemůžeme tedy rozumět smyslu parodie v *Donu Quijotovi*, nejsme-li schopni rekonstruovat, jak blízký byl jeho prvním čtenářům ryfářský román, a tedy i ohromení, jež působilo toto dílo, které nejprve předstíralo, že chce uspokojit očekávání

³⁷ Jausss chce napravit pověst literárních dějin a znovu vymezit jejich specifčnost, kterou ztratily v celé řadě neblahých zvrátů, začleněním do psycho-biografie, redukci sociálního působení literatury na prostý odraz sociálně-ekonomické základy ze strany dogmatického marxismu, nepřátelským postojem ke všem úvahám týkajícím se toho, co je vně textu, jenž byl v době strukturalismu chápán jako soběstačná entita, ani nemluvě o setrvalém nebezpečí, že se teorie recepcí bude redukovat na sociologii vkusu, paralelní k psychologii čtení, k níž se z druhé strany nebezpečně přibližuje i fenomenologie aktu čtení.

³⁸ Překlad německého slova *dialogisch* jako „dialektika“ se neprosadil. Výrazu „dialogický“ dávají nadále již nesporné domovské právo zejména práce Bachlinovy a Francise Jacquese. Jaussoví musíme být vděční za to, že své dialogické pojetí recepcí spojuje s knihou G. Picona *Introduction à une esthétique de la littérature* (Paris 1953) a Maltrauxovým *Voix du silence*.

³⁹ Pojem je převzat z Husserla (*Ideen I*, § 27, § 82).

⁴⁰ Abychom mohli odlišit Jaussovův koncept od konceptu Iserova, musíme zdůraznit *intersubjektivní* povahu horizontu očekávání, který zakládá každé individuální porozumění textu a účinek, jež produkuje; viz H.-R. Jausss, *Literaturgeschichte als Provokation*, str. 51. Jausss nepochybuje o tom, že objektivně nelze tento horizont rekonstruovat (str. 51–52).

čtenářské veřejnosti, a pak je všude rozrušovalo. Nejlépe lze rozpoznat proměnu horizontu u nových děl, protože právě ta je u nich jejich hlavním účinkem. Základním momentem ustavení dějin literatury je tedy identifikace postupných *estetických odchylek* mezi již existujícím horizontem očekávání a novým dílem, jež vyznačují recepci díla. Tyto odchylky představují negativní momenty recepce. Co jiného však může znamenat rekonstrukce horizontu očekávání ještě neznámé zkušenosti, ne-li právě onu *hru otázek*, na něž dílo nabízí odpověď? K myšlence účinku, dějin účinků, horizontu očekávání, je tedy třeba (a opět v návaznosti na Collingwooda a Gadamera) připojit ještě logiku *otázky a odpovědi*; logiku, podle níž nelze porozumět dílu, pokud nevíme, na co odpovídá.⁴¹ Logika otázka a odpovědi pak koriguje myšlenku, podle níž historie nejsou nic jiného než dějiny odchylek, tedy dějiny negativity. Recepce díla jakožto odpověď vytváří jisté *prostředkování* mezi minulostí a přítomností, lépe řečeno: mezi horizontem očekávání minulosti a horizontem očekávání přítomnosti. V tomto „historickém prostředkování“ spočívá téma literárních dějin.

Jestliže jsme dospěli až k tomuto bodu, na místě je otázka, zda splynutí horizontů v tomto prostředkování je s to trvalým způsobem stabilizovat význam díla, a propůjčit mu dokonce nějakou transhistorickou autoritu. V protikladu ke Gadamerově tezi, týkající se „klasické“,⁴² nechce Jausse vidět v trvalosti velkých děl nic jiného než provizorní znehynění dynamiky recepce. Každá platonizující hypostaze prototypu, jenž se nám předkládá k rozpoznání, by totiž podle něj znásilňovala zákon otázky a odpovědi. A to, co je klasické pro nás, nebylo zprvu vnímáno jako cosi, co je vmaněno z času, nýbrž jako to, co otevírá nový horizont. Souhlasíme-li s tím, že kognitivní hodnota díla spočívá v jeho schopnosti prefigurovat budoucí zkušenost,

⁴¹ Zde se ukazuje jistá blízkost s pojmem stylu u Grangera z jeho *Essai d'une philosophie du style*. Jedinečnost díla tvoří jedinečné řešení určité situace, která je sama uchopena jako zvláštní problém vyžadující řešení.

⁴² „Klasické je podle Hegela to, „co je pro sebe sama svým významem (*Bedeutende*), a tedy svým vlastním výkladem (*Deutende*)“... To, co se nazývá „klasickým“, nepotřebuje překonávat dějinný odstup. Tohoto vítězství totiž dosahuje samo setrvalým prostředkováním“; viz H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, str. 274.

pak ovšem dialogický vztah nesmí ustrnout do podoby bezčasové pravdy. Díky této otevřené povaze dějin působení musíme říci, že každé dílo je nejen odpovědí na předchozí otázku, ale je také zdrojem nových otázek. Jausse s oblibou cituje H. Blumenberga, podle něhož „každé dílo klade a nechává za sebou jako obklopující jej horizont ona „řešení“, která se po něm stala možnými“.⁴³ Tyto nové otázky nejsou jednoduše otevřené před dílem, ale až za ním: takto až dodatečně a jakoby zpětným nárazem Mallarméova lyrického hermetismu vyprošťujeme z barokní poezie virtuální významy, které až dosud zůstávaly nepostřehnuté. Dílo však tvoří odchylky nejen před sebou a za sebou, v diachronii, ale i v přítomnosti, tak jak jej odhaluje synchronní řez v určité fázi literárního vývoje. Můžeme zde váhat mezi pojetím, které klade důraz na naprostou heterogenost kultury v daném okamžiku a hájit tezi „koexistence současného a ne-současného“;⁴⁴ a pojetím, v němž se akcent klade na scelující působení, vyplývající z redistribuce horizontů ve hře otázek a odpovědi. V synchronní rovině se tedy setkáváme také s problémem srovnatelným s tím, kterým je „klasično“ v rovině diachronní. Dějiny literatury si musí razit svou cestu mezi stejnými paradoxy a stejnými krajnostmi.⁴⁵ Stejně jako je pravda, že v daném okamžiku mohlo být určité dílo vnímáno jako ne-současné, neaktuální, předčasné, opožděné

⁴³ *Poetik und Hermeneutik III*, München 1964, str. 692.

⁴⁴ Siegfried Kracauer v článku *Time and History* publikovaném ve sborníku *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1963, str. 50–60 (H.-R. Jausse, *Literaturgeschichte als Provokation*, str. 69) tvrdí, že časové křivky různých kulturních jevů tvoří různé „shaped times“, vzdorující jakékoli integraci. Kdyby tomu tak bylo, jak bychom však mohli spolu s Jaussem tvrdit, že ona „mnohost literárních jevů, nazírána zorným úhlem recepce, se pro čtenářskou veřejnost, jež jí vnímá, neskládá do jednoty jako produkt své doby, a navazuje vztahy mezi jejími různými díly v jednotě společného horizontu, tvořeného očekáváními, vzpomínkami, anticipacemi, jenž určuje a vymezuje význam díla“ (str. 71)? Možná je příliš požadovat na historickém působení děl, aby dovolovalo tuto totalizaci, pokud mu nevládné žádná teleologie. Navzdory značné živé kritice namítené proti pojmu „klasičnosti“ u Gadamera, v němž spatřuje platonické residuum, se také Jausse ptá po vnoření nějakého *kanonického* pravidla, bez něhož by literárním dějinám chybělo směřování.

⁴⁵ Jausse v této souvislosti připomíná smysl parodie v Cervantesově *Donu Quijotovi* a provokaci v Diderotově *Jakubu fatalistovi*; viz H.-R. Jausse, *Literaturgeschichte als Provokation*, str. 51.

(Nietzsche mluvil o nečasovosti), tak musíme připustit, že právě díky dějinám recepce se mnohost děl postupně skládá do souhrnného obrazu, jejíž veřejnost vnímá jako výtvar své doby. Literární dějiny by byly nemožné bez několika mála velkých a významných děl, jež mají relativní trvalost v diachronii a silně působí jakožto integrující síla v diachronii.⁴⁶

Je zřejmé, jak plodné jsou tyto teze, pokud jde o starý problém sociálního vlivu uměleckého díla. Stejně silně je však třeba odmítnout tezi omezeného strukturalismu, který zakazuje „vycházet za hranice textu“, i tezi dogmatického marxismu, který jen transponuje do sociální roviny omšelé *topos imitatio naturae*: dílo plní svou „tvůrčí funkci jakožto umělecké dílo“, jak ji označuje Jauss, v rovině horizontu očekávání čtenářské veřejnosti.⁴⁷ Horizont očekávání, jenž je vlastní literatuře, však nespadá vjedno s horizontem očekávání každodenního života. Dokáže-li nějaké nové dílo vytvořit estetickou odchylku, pak jen proto, že již existuje odchýlení mezi literárním životem jako celkem a každodenní praxí. Zásadním rysem horizontu očekávání, v konfrontaci s nímž profiluje nová recepce, je to, že je v dané kultuře sám výrazem zásadnější ne-shody, totiž protikladu „mezi básnickou řečí a řečí praktickou, mezi imaginárním světem a sociální realitou“ (43).⁴⁸

⁴⁶ Tato antinomie tvoří paralelu k té, kterou výše konstatovalo zkoumání diachronie. Také zde si Jauss obtížně razí cestu mezi krajnostmi heterogenní mnohosti a systematického sjednocení. Podle něho „musí být možné ... učlenit různorodou mnohost zvláštních děl, a takto v literatuře určitého historického okamžiku odhalit sceľující systém“ (str. 68). Odmítáme-li však veškerou teleologii hegelovského typu stejně jako každý platónský archetyp, jak se potom vyhnout tomu, aby se charakteristická dějinnost řady inovací a recepcí nerozplynula v čisté mnohosti? Je možná nějaká jiná integrace za posledním čtenářem (o němž ale sám Jauss říká, že je bodem završení, ale nikoli cílem evolučního procesu; viz tamt., str. 6)? Když Jauss mluví o „učlenění literárních dějin“, tvrdí: „Rozhodující slovo v něm má dějinné působení děl, dějiny jejich recepce: to, co je ‚rezultátem události‘ a co z pohledu aktuálního pozorovatele tvoří organickou kontinuitu literatury v minulosti, z níž vychází i její dnešní fyziognomie.“ (str. 72) Princip této organické kontinuity je patrně třeba považovat za nezjistitelný, nemáme-li k dispozici nějaké *pojmové myšlené* shrnování.

⁴⁷ Moje pojetí *mimésis* jakožto odhalující i proměňující je v naprosté shodě s Jaussovou kritikou estetiky *représentace*, kterou předpokládají odpůrci i obhajci teze o sociální funkci literatury.

Okamžik, kdy literatura dosahuje své největší působnosti, je patrně ten, kdy staví čtenáře do situace, v níž přijímá řešení, pro něž musí teprve nalézt přiměřené otázky, ty, jež tvoří estetický i morální problém, jak jej předkládá dílo.

Estetika recepce, jejíž teze jsme shrnuli, mohla navázat na fenomenologii aktu čtení a doplnit ji pouze proto, že rozšířila svůj původní záměr, jímž byla obroda literárních dějin, a že se stala součástí mnohem náročnějšího projektu, totiž ustavení *literární hermeneutiky*.⁴⁹ Těto hermeneutice je přisouzen úkol postavit se po boku oběma dalším regionálním hermeneutikám, theologické a právní, pod egidou filosofické hermeneutiky, jež je příbuzná hermeneutice Gadamerově. Avšak, jak Jauss dodává, literární hermeneutika je stále chudým příbuzným hermeneutiky. Má-li si svůj název zasloužit, musí se ujmout trojho úkolu, o němž již byla řeč, totiž rozumět (*subtilitas intelligendi*), vykládat (*subtilitas interpretandi*) a aplikovat (*subtilitas applicandi*). V rozporu s povrchním chápáním nelze čtení omezit na pole aplikace, ačkoli se v něm odhaluje účelnost hermeneutického procesu, ale musí procházet všemi třemi fázemi. Povinností literární hermeneutiky bude odpovědět na tři otázky: V jakém smyslu je primární výkon *porozumění* schopen kvalifikovat předmět literární hermeneutiky jako estetický? Co přidává *reflektující* exegeze k porozumění?

⁴⁸ Ona první odchylka vysvětluje, proč dílo jako *Paní Bovaryová* mohlo ovlivnit morálku spíše svými formálními inovacemi, zejména zavedením vypravěče, „nestranného“ pozorovatele hrdinky než otevřeně moralizujícími či odsuzujícími vstupy, oblibenými v angažovanější literatuře. Chybějící odpověď na morální dilemata dané doby je patrně nejučinnější zbrani, kterou má literatura k dispozici a kterou může působit na mravy a měnit praxi. Od Flauberta až po Brechta je filiace přímá. Literatura působí na mravy pouze nepřímou tím, že vytváří jakoby odchylky druhého stupně, jež jsou druhotně vzhledem k primární odchylce mezi imaginárním světem a každodenní realitou.

⁴⁹ H.-G. Gadamer, *Ueberlegungen zur Abgrenzung und Aufgabestellung einer literarischen Hermeneutik*, in: *Poetik und Hermeneutik*, IX, 1980 (franc. překl. *Limites et tâches d'une herméneutique littéraire*, in: *Diogenes*, 109, janvier-mars 1980); viz též *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982; 1984³, str. 31–243; část přeložena v *Poétique*, 39, septembre 1979, pod názvem „La jouissance esthétique, les expériences fondamentales de la poïésis, de l'aithésis et de la catharsis“; jiná část má název: „Poïésis: l'expérience esthétique comme activité de production (construire et connaître)“, in: *Le Temps de la réflexion*, I, Paris 1980, str. 185–212.

Vyprávěný čas – Druhý oddíl: Poetika vyprávění

Jaký ekvivalent kázání z biblické exegeze a soudního výroku z exegeze právní poskytuje literární hermeneutika na rovině *aplikace*? V této triadické struktuře teleologicky řídí celý proces aplikace, avšak prvotní porozumění vede celý postup od jednoho momentu k druhému, a to na základě horizontu očekávání, který již v sobě zahrnuje. Literární hermeneutika je tedy současně zaměřena k aplikaci a *skrze* porozumění. Přechod od výkladu zajišťuje logika otázky a odpovědi.

Primát porozumění vysvětluje, že na rozdíl od Gadamerovy filosofické hermeneutiky nevzniká hermeneutika literární přímo z logiky otázky a odpovědi: nalézat otázku, *na kterou* text nabízí odpověď, rekonstruovat očekávání prvních adresátů textu, abychom mohli restituovat původní jinakost textu, to vše jsou již postupy *nového čtení*, sekundární vzhledem k primárnímu porozumění, jež rozvíjí text v rámci svých vlastních očekávání.

Primát přiznávaný porozumění se vysvětluje zcela původním vztahem poznávání a *požitku* (*Genuss*), který dává literární hermeneutice *estetickou* kvalitu. Je to vztah obdobný vztahu výzvy a příslibu, do něhož je zahrnut celý život a který charakterizuje porozumění theologické. Jestliže tato specifčnost literární hermeneutiky, daná jejím vztahem k požitku, byla tak opomíjena, lze to pochopit zvláštní konvergencí mezi strukturálními poetikou, která zakazuje vyčázet za hranice textu a překračovat onen návod ke čtení, jak je obsažen v textu samém,⁵⁰ a diskreditací požitku za strany Adornovy negativní dialektiky, jež v něm vidí pouhou „měšťanskou“ kompenzaci asketismu práce.⁵¹

⁵⁰ Michael Riffaterre byl mezi prvními, kdo – v diskuzi s Jakobsonem a Lévi-Strausem – poukázovali na meze strukturální analýzy a obecně prostého popisu textu. Jauss se jej dovolává jako toho, „kdo zahájil přechod od strukturálního popisu k analýze recepce básnického textu“; viz též, *Literaturgeschichte als Provocation*, str. 120 (třebaže, jak dodává, se Riffaterre „zabývá spíše danostmi recepce a pravidly aktualizace než estetickou aktivitou čtenáře-příjemce“; viz tam.). Srv. M. Riffaterre, *The Reader's Perception of Narrative*, in: *Týž, Interpretation of Narrative*, Toronto 1978; znovu otištěno v *Essais de stylistique structurale*, Paris 1971, str. 307 n.

⁵¹ K rehabilitaci estetického požitku srv. H.-R. Jauss, *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972 (franc. překl. v *Pour une esthétique de la réception*, str. 123–158). Autor zde navazuje na platónskou nauku čistého požitku

V rozporu s obecnou představou, že požitek o sobě neví a že je němý, mu Jauss přiznává schopnost rozevřít prostor smyslu, v němž se pak bude rozvíjet i logika otázky a odpovědi. *Dává porozumět*. To je *vnímající* recepce, pozorně odečítající předpisy oné hudební partitury, kterou je text, a recepce *otevřítající*, neboť k ní náleží horizontovost, již se podle Husserla vyznačuje každé vnímání. Tím se estetické vnímání odlišuje od každodenního a zakládá odchýlení od běžné zkušenosti, o němž jsme mluvili výše, v souvislosti s Jaussovými tezími k obrodě literárních dějin. Text od čtenáře vyžaduje, aby se nejprve omezil na vnímající porozumění, na naznačený smysl, který pak bude tematizovat čtena druhá a který pro ni bude jejím horizontem.

Přechod od prvního, nevnímajícího čtení, existuje-li vůbec, k čtení druhému, čtení z odstupe, je vedeno, jak jsme již řekli, strukturou horizontu bezprostředního rozumění. Ten je učteněn nejen očekáváním, jak je produkuje vkus vládnoucí v době četby a čtenářova znalost děl minulých, nýbrž i ono samo podněcuje očekávání smyslu, jež nejsou uspokojena a jež čtení vepíše do struktury otázky a odpovědi. Čtení a opětované čtení mají tedy každé své výhody i slabiny. Četba zahrnuje jak přemíru, tak neprostupnost; opakované čtení vyjasňuje, ale vybírá; vychází z otáček, jež po prvním čtení zůstaly otevřené, ale nabízí jen jednu interpretaci mezi jinými. Vztah čtení k opětovnému čtení je tedy řízen dialektikou *očekávání* a *otázky*. Očekávání je otevřené, ale více neurčitě; otázka je určitá, ale více uzavřená. Literární kritika musí zaujmout svůj postoj k této *předchůdné hermeneutice zaujatosti*.

Vyjasňování této zaujatosti je podnětem ke třetímu čtení. Rodí se z otázky: *Jaký historický horizont podminil genezi a působení díla, a naopak omezuje interpretaci současného čtenáře?* Literární hermeneutika tímto způsobem vymezuje legitimní prostor historicko-filologických metod, převládajících v před-strukturalistické době a poté zavvržených v době strukturalismu. Jejich oprávněné místo je definováno jejich kontrolní funkcí, která bezprostřední četbu i četbu reflektující uvádí v jistém smyslu do vztahu závislosti na čtení historické rekonstrukce. Zpětným působením pak kontrolní četba umožňuje čtení estetické uspokojení z prostého uspokojování soudobých před-

podle *Filéba* a na kantovskou nauku o universálně komunikovatelné desinterestovanosti estetického požitku.

sudků a zájmů, protože je spojuje s vnímáním *rozdílu* mezi minulým horizontem díla a přítomným horizontem četby. Do přítomné radosti je zahrnut zvláštní pocit distance. Třetí čtení dosahuje tohoto působení zdvojením logiky otázky a odpovědi, která řídila četbu druhou. Jaké byly, táže se, otázky, na něž bylo dílo odpověď? A naopak, je tato třetí, „historická“ četba i nadále vedena očekáváními prvního čtení a otázkami druhého. Jednoduše historizující otázka: Co text říká? je stále pod kontrolou otázky ve vlastním smyslu hermeneutické: Co mi text říká a co říkám textu já sám?⁵²

Jaké místo má v tomto schématu *aplikace*? Na první pohled se zdá, že aplikace vlastní hermeneutice nevede k působení, jež by bylo analogické ke kázání v theologické hermeneutice či k rozsudku v právní hermeneutice. Rozpoznání jinakosti textu v odborném čtení se zdá být posledním slovem literární estetiky. Toto váhání je pochopitelné: je-li totiž pravda, že se *aisthésis* a požitek neomezují na rovinu bezprostředního porozumění, nýbrž procházejí všemi fázemi hermeneutické *subtilitas*, pak bychom mohli za poslední kritérium literární hermeneutiky považovat estetickou dimenzi, již doprovází požitek ve všech třech hermeneutických stadiích. Aplikace pak není nějakou fází odlišnou. *Aisthésis* sama odhaluje a proměňuje. Estetická zkušenost čerpá tuto schopnost z kontrastu, jenž od počátku tvoří vůči každodenní zkušenosti. Jakožto „neprostopupná“ pro všechno jiné kromě sebe samé, dokládá svou schopnost transfigurovat každodennost a překračovat přijímané normy. Estetické rozumění jako takové se tedy zdá být aplikací ještě před jakoukoli distancovanou reflexí. Svědčí o tom škála *působení*, které je jí vlastní: od svodu a iluze, je muž obětuje populární literatura, přes mírnější bolesti a estetizaci zkušenosti minulé doby, až k subverzi a utopii, charakteristické pro některá současná díla. Estetická zkušenost obsažená v četbě touto rozmanitostí svého působení přímo potvrzuje aforismus Erasmy: *lectio transit in mores*.

Přesto však lze přiznat aplikaci ostřejší obrysy, pokud ji přesuneme na konec jiné trojice, jež se u Jausse kříží s třemi „subtilitami“, aniž

⁵² Tím se od čtenáře požaduje, aby „si ujasnil horizont své vlastní zkušenosti a rozšířil jej tím, že její porovná se zkušeností druhého, jehož cenné svědectví ne odhaluje v jinakosti textu“; tamt., str. 131.

by mezi oběma řadami byla přesná korespondence: na konec trojice *poiésis*, *aisthésis*, *katharsis*.⁵³ S *katharsis* je spojen celý komplex účinků. Za prvé označuje spíše morální než estetické působení díla: dílo předkládá nová hodnocení a dosud neznámé normy, které se šířívají s „běžnými“ mravy, anebo jimi otřásají.⁵⁴ Tento první účinek je spjat především se čtenářovým sklonem *ztotožňovat se* s hrdinou a nechat se vést spolehlivým či nespolehlivým vyprávěčem. Ale *katharsis* je vlastní toto morální působení pouze proto, že nejprve zdůrazňuje schopnost díla objasňovat, zkoušet a poučovat v odstupu vzhledem k našim vlastním afektům.⁵⁵ V tomto smyslu hned přecházíme k působení, na které klade Jausse největší důraz, totiž ke schopnosti díla sdělovat. Vyjasňující očistění je totiž v silném slova smyslu sdělením; skrze ně dílo „poučuje“.⁵⁶ Zde se opět setkáváme nejen s pojetím Aristotelovým, nýbrž i s hlavním rysem kantovské estetiky, podle níž universalita krásna nespočívá v ničem jiném než právě v jeho sdělitelnosti a *priori*. *Katharsis* je tedy zvláštním momentem *aisthésis*, chápané jako čistá receptivita: je to moment sdělitelnosti, vnímavého porozumění. *Aisthésis* vyvažuje čtenáře z každodennosti, *katharsis* jej otevírá pro nová hodnocení reality, jež nabývají formy v opřítovaném čtení. A konečně z *katharsis* vychází ještě i subtilnější působení: díky vyjasňujícímu očistění zahajuje proces nejen afektivní, nýbrž i kognitivní transpozice, kterou lze sblížit s *allegorésí*, jejíž dějiny začínají již v pohanské a křesťanské exegezi. Alegorizace je

⁵³ Neříkám zde nic o *poiésis*: pro teorii čtení je nicméně zajímavá potud, pokud je čtenba tvůrčím výkonem odpovídajícím na básnický výkon, jenž založil dílo. H.-R. Jausse, který v tomto ohledu vychází z Hanse Blumenberga (*Nachahmung der Natur! Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, in: *Studium Generale*, 10, 1957) a Jürgen Mittelstrasse (*Neuzeit und Aufklärung. Studium zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin – New York 1970), sleduje ustavování této tvůrčí schopnosti oproti od modelů biblického a řeckého starověku přes osvícenství až do dnešní doby.

⁵⁴ Připomeňme si, že v Aristotelově *Poetice* jsou postavy klasifikovány jako „lepší“ než my, „horší“ než my, anebo jako nám „podobné“; také si připomeňme, že při úvahách o rétorice fikce budilo nejživější výhrady Wayne Booth právě morální působení strategie přesvědčování v moderním románu.

⁵⁵ K překladu slova *katharsis* jako „třibení“ či „očistění“ srv. kap. o Aristotelově *Poetice* v *Čase a vyprávění*, I, str. 85 n.

⁵⁶ Tamt., str. 83.

umělec co možná nejdokonaleji *podal* vidění světa, jímž žije, přesně odpovídá dluhu historika a čtenáře dějím vzhledem k mrtvým.⁵⁸ To, co se snaží čtenář *vnutit* strategie přesvědčování, jejímž původcem je implikovaný autor, je právě *síla* přesvědčení – ilokuční síla, řečeno slovníkem teorie řečových aktů –, která dává soudržnost vypravěčovu obrazu světa. Paradox spočívá v tom, že *svoboda* imaginativních variací může být sdělována pouze tehdy, má-li v sobě toto vidění světa *nutnost*. Dialektika svobody a vázanosti, která je vlastním tvůrčímu procesu, prochází tímto způsobem celým hermeneutickým procesem, který Jauss výše charakterizoval trojicí *poiésis, aisthésis, katharsis*. Poslední moment této trojice je právě moment, v němž kulminuje tento paradox vázané svobody, svobody vázané nutností. V okamžiku očisťujícího vyjasnění se čtenář osvobozuje i navzdory sobě. Na základě tohoto paradoxu se setkání světa textu a světa čtenáře stává *zápasem*, v němž splynutí horizontů očekávání textu a čtenáře může přinést pouze dočasný mír.

Druhé dialektické napětí vychází ze struktury samotného výkonu čtení. Ukázalo se totiž, že nelze předložit žádný jednoduchý popis tohoto fenoménu. Bylo třeba vyjít od pólu implikovaného autora a od jeho strategie přesvědčování, poté projít dvojnásobným polem předpisu čtení, který čtenáře váže a současně mu dává svobodu, abychom nakonec dospěli k estetice recepce, která dílo a čtenáře zasazuje do vztahu synergie. Tuto dialektiku je záhodno srovnat s onou dialektikou, která, jak se rovněž ukázalo, působí ve vztahu reprezentování a jejímž zdrojem je záhada minulosti minulého. Zajisté nelze hledat nějakou jednoznačnou podobnost mezi jednotlivými momenty teorie reprezentování a teorie čtení, avšak dialektické ustrojení čtení není cizí dialektice Stejného, Jiného a Analogického.⁵⁹ Rétorika fikce zavádí implikovaného autora, který se různými technikami svádění snaží učinit čtenáře *identickým* se sebou. Jakmile však čtenář odkryje své místo, jak mu je předepisuje text, necítí se již sváděn, nýbrž tero-

⁵⁸ V příští kapitole se k této podobnosti ještě vrátíme a prohloubíme ji na základě pojmu hlasu vypravěče, který jsme zavedli v třetí části; viz kap. III, § 4.

⁵⁹ Jinde jsem popsal obdobnou dialektiku osvojení a distancování; srv. *La tâche de l'herméneutique*, in: F. Bovon – G. Rouiller (vyd.), *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, Neuchâtel 1975, str. 179–200.

všude tam, kde se snažíme „přeložit“ smysl textu z jeho prvního kontextu do nějakého jiného kontextu, což znamená: dát mu nový význam překračující horizont smyslu vymezený intencionalitou textu v jeho původním kontextu.“⁵⁷ A právě na základě této schopnosti alegorizace, sjezaté s *katharsis*, se literární aplikace stává replikou maximálně blízkou *analogizujícímu* uchopování minulosti v dialektice dluhu a situace tvář v tvář.

To je tedy ona zvláštní problematika, k níž vede aplikace, aniž by přitom překračovala horizont vnímavého porozumění a postoj požitku. Na konci tohoto přehledu několika různých teorií čtení, jež jsme zvolili proto, že jsou přínosné pro náš problém refigurace, se tedy vyskytuje několik hlavních rysů, které všechny, třebaže každý svým způsobem, kladou důraz na *dialektickou* strukturu výkonu refigurace.

První dialektické napětí se objevilo při nevyhnutelném srovnání pocitu *dluhu*, který podle našeho názoru provází vztah zastupujícího *reprezentování* vzhledem k minulosti, a *svobody* imaginativních variací, vlastních fiktivním příběhům, jejichž tématem jsou aporie času a jež jsme popisovali v předchozí kapitole. Analýzy fenoménu čtení, jež jsme provedli, nás nutí tento až příliš jednoduchý protiklad důkladněji prokreslit. Především musíme říci, že projekce fiktivního světa spočívá na složitém *tvůrčím* procesu, který – stejně jako historikova snaha o rekonstrukci – nemusí být nutně nesen vědomím dluhu. Otázka tvůrčí svobody není jednoduchá. Osvobození fikce s ohledem na to, co požaduje historie – a co je shrnuto dokumentárním důkazem –, nejsou posledním slovem, pokud jde o svobodu fikce. Je to pouze její kartesiánský moment: svobodná volba v říši imaginárního. Služba vidění světa, jež se implikovaný autor snaží sdělit čtenáři, je pro fikci zdrojem subtilnějších omezení, které vyjadřují spinozovský moment svobody: vnitřní nutnost. Fikce, jež je osvobozena *od* vnější nezbytnosti dokumentárního dokazování, je vázána vnitřně tím, že projektuje mimo sebe. Umělec jakožto osvobozený *od*... se musí zároveň osvobodit *pro*... Kdyby tomu tak nebylo, sotva bychom dokázali vysvětlit úzkosti a utrpení uměleckého tvoření, o němž svědčí korespondence a deníky takového Van Gogha anebo Cézanna. Tvrdý zákon tvoření, který požaduje, aby

⁵⁷ H.-R. Jauss, *Limites et tâches d'une herméneutique littéraire*, str. 124.

rizován a nezbyvá mu než *zaujmout odstup* k textu a živě si uvědomit *odchylku* mezi očekáváními, která rozvíjí text, a svými vlastními očekáváními jakožto individua spjatého s každodenností a jakožto člen na vzdělané společnosti, formované celou tradicí čtení. Toto neustálé přecházení mezi Stejným a Jiným je překonáno pouze aktem, který Gadamer a Jauss charakterizují jako splynutí horizontů, aktem, jež lze pokládat za ideální typ četby. Konvergentní pojmání psaní a četby ustavuje – mimo alternativu splynutí a odcizení – *analogizující* vztah mezi očekávanými vytvořenými textem a očekáváními s nimiž přichází četba; tento vztah však do značné míry připomíná vztah, jímž kulminuje vztah zastupujícího reprezentování historické minulosti.

Další pozoruhodná vlastnost fenoménu četby, která je rovněž zdrojem jisté dialektiky, se týká vztahu mezi *kommunikativností* a *referenčností* (je-li ještě přiměřené, užíváme-li, i když s patřičnými výhradami, tento slovník) při výkonu refigurace. Do problému lze vstoupit od jedné či druhé krajnosti: můžeme tedy říci, jak tomu bylo v náčrtu *mimésis III* v prvním svazku, že estetika recepce se nemůže zabývat problémem komunikace, aniž by se současně zabývala i problémem reference, neboť to, co je komunikováno, není pouze smysl díla, nýbrž vposled svět, který toto dílo rozvrhuje a který je jeho horizontem,⁶⁰ naopak je však třeba říci, že recepce díla a převzetí toho, co Gadamer s oblibou nazývá „věc“ textu, jsou odděleny od čistě subjektivní aktů čtení pouze tehdy, pokud se vepisují do řady různých čtení, jež této recepci a tomuto převzetí dává *historický* rozměr. Akt čtení se takto začleňuje do společenství čtenářů, která za určitých příznivých podmínek vytváří jistý druh normativnosti a kanoničnosti, již přiznáváme velkým dílům, tedy těm dílům, která se nikdy nepřestala de-kontextualizovat a rekontextualizovat v nejrůznějších kulturních podmínkách. Touto oklikou se dostáváme opět k ústřednímu tématu kantovské estetiky, totiž k tomu, že komunikovatelnost je vnitřní složkou soudu vkusu. Tento druh universální plat-

60 P. Ricoeur, *Čas a vyprávění*, I, str. 114. Nerozlučitelný vztah mezi komunikovatelností a referenčností na zcela obecné rovině vytvořil nejlépe Francis Jacques; srv. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris 1979; *Dialogiques*, II: *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris 1985.

nosti, která by podle Kanta měla být *a priori*, nevyslovujeme na základě reflektující soudnosti, ale naopak na základě „věci samé“, jež nás v textu oslovuje. Avšak mezi touto „strukturou výzvy“, jak se vyjadřuje W. Iser, a *kommunikativností*, jež charakterizuje četbu jakožto věc společenství, se ustavuje reciproční vztah, jenž je vnitřní podmínkou schopnosti refigurace, vlastní fiktivním dílům.

Poslední dialektika nás přivádí na práh V. kapitoly. Týká se dvou, ne-li antitetických, tedy přinejmenším divergentních rolí, které plní četba. Jeví se jako *přerušování* průběhu jednání a jako *nápraha* k jednání. Obě tyto perspektivy četby vyplývají přímo z její funkce, tj. z toho, že se v ní střetává a spojuje imaginární svět textu a aktuální svět čtenáře. Pokud čtenář podřizuje svá očekávání těm, která vytváří text, sám se iredualizuje podle ireduality fiktivního světa, do něhož emigruje; četba se tak stává místem, které samo je ireduální a v němž reflexe vysazuje! Pokud si na druhé straně čtenář přisvojuje – hostejno, zda vědomky či nevědomky – to, čím jeho četba přispěla k jeho vlastnímu nazírání světa, aby rozšířil jeho předchůdnou čitelnost, pak je pro něj četba něčím jiným než *místem*, na kterém se zastavuje; je to *milieu*, jímž prochází.

Tento dvojitý statut četby vytváří z konfrontace světa textu se světem čtenáře současně *zastavení* (*stasis*) i *poslání*.⁶¹ Ideální typ čtení, jak jej představuje nezaměňující splynutí horizontů očekávání textu a čtenáře, spojuje tyto dva momenty refigurace do křehké jednoty zastavení a poslání. Tuto křehkou jednotu lze formulovat paradoxem: čím více se čtenář při četbě iredualizuje, tím hlouběji a důsažněji dílo ovlivní sociální situaci. Nemění naše vidění světa právě ta malba, která je nejméně figurativní?

Z této poslední dialektiky pak vyplývá: jestliže se problém refigurace času vyprávěním *splétá* v tomto vyprávění samém, nenalézá v něm své *rozuzlení*.

61 Toto rozlišení mezi čtením jako *stasis* a četbou jako posláním vysvětluje JAUSSOVO kolísání v jeho posouzení role aplikace v literární hermeneutice. Jakožto zastavení má aplikace sklon ztotožňovat se s estetickým porozuměním; jakožto poslání se od něho v novém čtení odděluje a vytváří kathartické účinky; funguje tedy „jako korektiv jiných aplikací, které jsou podřízeny tlaku situací a požadavkům, jež nás nutí, abychom se rozhodovali s ohledem na přímé jednání“; viz též, *Limites et tâches d'une herméneutique littéraire*, str. 133.