

Čtenář jako instance nových dějin literatury

Hans Robert Jauss

Přeložil Petr Mareš

Německý literární historik a teoretik, specializací romanista, čelný představitel tzv. kostnické školy (1921-1997).

Od počátku své odborné dráhy se Jauss zaměřoval především na literaturu románských zemí, soustavnou pozornost věnoval literatuře středověké, ale též problematice moderny. Významný metodologický impuls představovala jeho nástupní přednáška na nově založené univerzitě v Kostnici v roce 1967, jež byla po určitém přepracování opakovaně publikována pod názvem *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Dějiny literatury jako výzva literární vědě; česky ve sborníku *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 7-38). V této přednášce Jauss formuloval program recepční estetiky, zaměřené na zkoumání složitého komplexu vztahů mezi literaturou a čtenářem. Jedním z podstatných cílů načrtnuté koncepce se stala obhajoba a rehabilitace dějinnosti literatury. Proti literární historii chápané jako sled faktů (jmen autorů, děl) byl položen důraz na interakci mezi dílem a čtenářem, na proměňující se čtenářskou zkušenost a porozumění dílu – tak se, jak autor dokládá, teprve vytváří konkrétní historická procesualita literatury.

Přednáška byla manifestem kolektivního směřování skupiny německých badatelů, k jejímuž formování přispěla pravidelná kolokvia o problémech literární vědy a estetiky, pořádaná od roku 1963 (materiály z kolokvií jsou publikovány ve sborníkové řadě nazvané *Poetik und Hermeneutik* [Poetika a hermeneutika]; první svazek, s titulem *Nachahmung und Illusion* [Nápodobá a iluze], byl uveřejněn roku 1964 pod Jaussovou redakcí). Zároveň Jaussovo vystoupení předznamenalo a podnítilo výrazné rozvinutí výzkumné i pedagogické činnosti na kostnické univerzitě. Kostnickou školu, která rychle získala proslulost, reprezentuje vedle Jausse zvláště anglista Wolfgang Iser a dále mj. germanista Wolfgang Preisendanz, slavista Jurij Striedter a klasický filolog Manfred Fuhrmann. Do aktivit školy, vyzdvihující svou interdisciplinární orientaci a pluralismus přístupů, se ovšem zapojili i četní další badatelé.

Přeložená studie byla publikována roku 1975 v německém literárněvědném časopise *Poetica* jako součást určitého průběžného bilancování výsledků a výhledů recepční estetiky (v bloku příspěvků následují po článku Jaussové ještě články Karlheinz Stierleho a Hanse Ulricha Gumbrechta). Studie je důležitá tím, že zde Jauss podniká revizi svých dřívějších formulací, někdy až příliš proklamativních, a usiluje o prohloubení a výraznější interdisciplinární podložení své koncepce, částečně též v konfrontaci s koncepcemi odlišnými. Zároveň je zde patrný autorův příklon k problematice estetické zkušenosti nahlížené ze zorného úhlu literární hermeneutiky, jíž pak věnoval jednu ze svých základních prací, rozsahem monumentální knihu *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Estetická zkušenost a literární hermeneutika).

Výběrová bibliografie prací Hanse Roberta Jausse:

Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg 1955.

Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen 1959.

Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz 1967.

Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970.

Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz 1972.

Rezeptionsästhetik. Ed. Rainer Warning. München 1975 (několik studií).

Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976. München 1977.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München 1977, rozšířeno Frankfurt a. M. 1982.

Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Konstanz 1987.

Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M. 1989.

Wege des Verstehens. München 1994.

1. Ohlédnutí za vlastní záležitosti

Dějiny literatury stejně jako umění vůbec byly příliš dlouho dějinami autorů a děl. Potlačovaly nebo zamlčovaly svůj „třetí stav“, čtenáře, posluchače či diváka. O jeho historické funkci se mluvilo jen zřídka, i když byla vždy nezbytná. Literatura a umění se totiž stává konkrétním historickým procesem teprve na základě zprostředkující zkušenosti těch, kteří literární a umělecká díla přijímají, zakoušejí a hodnotí, a tím je uznávají nebo odmítají, vyzdvihují a zapomínají, vytvářející takto tradice, kteří ale v neposlední řadě také mohou převzít aktivní roli a reagovat na určitou tradici tím, že sami vytvářejí nová díla. Tato teze představovala „výzvu“ v mé nástupní přednášce, kterou jsem 13. dubna 1967 na nově založené univerzitě v Kostnici zaujal stanovisko ke krizi svého oboru. Výzva teorie, jež z toho vzešla, spočívala spíše než v útoku na ctihodné konvence filologie v tom, že zahrnovala nečekanou obhajobu. V době celosvětových úspěchů strukturalismu a krátce po triumfu strukturální antropologie, v době, kdy se staré humanitní vědy všude odvracely od paradigmát historického porozumění, spatřoval jsem šanci nové teorie literatury právě nikoli v překonání historie, nýbrž v dosud nevyčerpaném poznání oné dějinnosti, která je vlastní umění a charakterizuje porozumění umění. Ze slepé uličky literární historie, která uvázla v pozitivismu, interpretace, která sloužila už jen sama sobě nebo metafyzice „psaní“ („écriture“), či komparistiky, která povýšila srovnávání na samoučel, měl studium literatury vyvést nikoli všelék perfektních taxonomií, uzavřených znakových systémů a formalizovaných modelů popisu, nýbrž historismus, který bude práv dynamickému procesu produkce a recepce, vztahů mezi autorem, dílem a publikem, a to tak, že bude využívat hermeneutiku otázky a odpovědi.

Mezi záměrem a účinkem výzvy se v politickém životě i v dějinách vědy prostírá nepředvídatelná sféra její recepce. Jistě záleží nejen na autorovi, zda bude výzva vůbec úspěšná, zda podnítí nový vývoj, nebo bude přiřazena k jiným tendencím, zda se postupně opotřebuje, nebo hned zase upadne v zapomnutí. Ve zvláštní míře to

platí pro práci *Dějiny literatury jako výzva* (*Literaturgeschichte als Provokation*). Kolem malého spisu z roku 1967 a jeho rozšířené verze z roku 1970 se rozproudila diskuse, jež dosud nebyla uzavřena. Zřejmě vyšel vstříc latentnímu zájmu, který byl v Německu během šedesátých let v neposlední řadě podporován kritikou, již studentská revoluce namířila proti „měšťanskému ideálu vědy“. Obecná nespokojenost s překonaným kánonem filologického vzdělání jistě živila tento zájem také v nekonečném sporu, který v těchto letech probíhal mezi univerzitami, státní správou a školami a týkal se nového programu studia literatury a jazyka. Můj projekt recepční estetiky, jež chtěla proti zastáncům technokratického ideálu vzdělání nově odůvodnit zaměření na dějiny literatury a umění, se brzy dostal do palby polemické diskuse mezi kritikou ideologie a hermeneutikou. Na poli estetiky a teorie umění ji vedly tábory, které se navzájem označovaly jako tábor „materialistický“ a „měšťácký“; teorii recepce odbyly jako „liberální“, přitom je však znepokojovalo to, že si pro sebe nárokuje zahrnutí čtenáře či konzumenta, jež je prastarým principem jejich směrů. Cožpak klasická poetika neuplatňovala vždy aristotelskou estetiku účinku, cožpak nebyl marxistické teorii umění vždy vlastní model dialektiky výroby a spotřeby, vyvinutý mladým Marxem?

¹ Existuje již nemálo antologií, které z různých hledisek dokumentují prehistorii teorie recepce, jež nyní nabyla aktuálnosti (prehistorie bývají jak známo vždy objevovány teprve *ex eventu*, jako „prehistorie“ [„Vorgeschichte“] k nějaké „pozdější historii“ [„Nachgeschichte“]). Aktuálnost teorie recepce se projevuje také v již značném počtu pojednání a disertací, které jsou věnovány historii recepce určitého díla (přitom se však často sotva liší od tradiční „historie ohlasu“) nebo empiricky zaznamenávají proces recepce u určitého čtenáře či u různých vrstev čtenářů (to nyní bývá s oblibou zahalováno do módní terminologie teorie informace nebo označováno jako „sémiotika“). Pro zajímavost ještě uvedme, že obliba centrálního pojmu recepční estetiky nyní zřejmě dosáhla svého zenitu i v běžném jazykovém vyjadřování; byl přejat do reportáže o kopané, v níž jsme nedávno mohli o příznivcích renomovaného mnichovského klubu číst: „Zájem fanoušků se zakládá na vysokém horizontu očekávání.“

Zatím nelze odhadnout, zda se mezi prvky načrtnuté situace odehrává něco, co bychom mohli z hlediska dějin vědy pokládat za „změnu paradigmatu“. Muselo by se ukázat, zda interakce mezi produkcí a recepcí, mezi autorem, dílem a publikem je jakožto hermeneutická teorie i jakožto vzor a ospravedlnění interpretační aplikace schopna v dlouhodobém pohledu vést k přesměrování výzkumu a vytvořit nový kánon pro praxi, jak tomu dříve bylo v případě tří velkých paradigmat literární vědy: paradigmatu klasicko-humanistického, historicko-positivistického a esteticko-formalistického. O tom, že možná začíná změna paradigmatu, by mohlo svědčit to, že nejde pouze o vnitroněmecký vývoj. Mé pokusy o nový historický přístup k literatuře a umění vycházející z hermeneutického upřednostnění recepce předešel, jak jsem postřehl až dodatečně, v rámci jiného kontextu pražský strukturalismus. Sémiotika Jana Mukařovského a po něm Vodičkova teorie konkretizace překonaly dogma o nespojitelnosti synchronie a diachronie, systému a procesu dříve, než se také Západ začal chystat k úkolu pojímat strukturu

jako proces a zavést subjekt do soběstačného jazykového univerza. Ve Francii poukázal Paul Ricoeur na společný kořen hermeneutiky demystifikace a hermeneutiky znovuzískání smyslu už v době, kdy v Německu ještě diskuse mezi Habermasem a Gadamerem kladla kritiku ideologie a hermeneutiku proti sobě; přitom však tito nepřátelé bratři společně rozhodujícím způsobem přispěli k tomu, že se proti objektivismu a logickému empirismu tzv. jednotné vědy znovu uplatnil jazykový charakter lidského zakoušení světa, a tedy komunikace jako podmínka porozumění smyslu.

V tomto rozsáhlejší vědeckém kontextu potřebuje můj původní projekt recepční estetiky jak sociologické doplnění, tak hermeneutické prohloubení. Metodická odpověď na otázku, na co literární text či umělecké dílo reagovaly a proč byly v určité době chápány tak, avšak později zase jinak, vyžaduje nejen rekonstrukci vnitroliterárního, dílem implikovaného horizontu očekávání. Je rovněž zapotřebí analýzy mimoliterárních, přirozeným světem zprostředkovaných očekávání, norem a rolí, jež preorientují [vororientieren] estetický zájem rozličných vrstev čtenářů a jež při ideálním stavu pramenů mohou také být vyvozeny z historicko-ekonomické situace. V tomto ohledu si můžeme nové poznatky o genezi, zprostředkování a legitimaci sociálních norem slibovat od spojení recepční estetiky s fenomenologií a se sociologií vědění.² Na druhé straně chybělo mému původnímu projektu ještě psychologické či „hloubkově hermeneutické“ vysvětlení procesu recepce. Přijetí uměleckých děl dobovým publikem i jejich další život v písemném podání či v kolektivní vzpomínce pozdějších generací se odehrává jen zčásti na reflexivní rovině estetického soudu, z další části se odehrává také na předreflexivní rovině estetické zkušenosti. Mám zde na mysli postoj prožívání, jež umění vyvolává a umožňuje, jež působí v prvotních identifikacích s estetickým objektem, jako je údiv, ořesení, dojetí, souhlasný pláč či smích, a jež zakládá pravý komunikativní výkon estetické praxe, který byl pro umění až do počátku jeho autonomie existence samozřejmý.

Mým dalším krokem proto byl pokus pojmut specifiku a působnost estetické zkušenosti historicky, jako proces emancipace od autoritativního dědictví platonismu, a systematicky, v rámci tří základních zkušeností estetické praxe, produktivní (*poiesis*), receptivní (*aisthesis*) a komunikativní (*katharsis*).³ Od teorie estetické zkušenosti, kterou je ještě třeba rozpracovat, a její historie si můžeme slibovat řešení některých obtíží současné estetiky. Mohly by postihnout estetické chování jak v praktických, tj. náboženských a sociálních funkcích staršího umění, tak v manifestacích umění moderního, vzpírajícího se jakékoliv služebnosti, a překlenout tedy propast, kterou vyhloubila avantgardistická estetika negativity (v Německu zvláště estetika Theodora W. Adorna) mezi předautonomním a autonomním, „afirmativním“ a „emancipačním“ uměním. Mohly by smířit kategoriální protiklady emancipace a afirmace, inovace a reprodukce prostřednictvím kategorií identifikace, které jsou základem přijetí jak „vysokého“, tak „nízkého“ umění, a které by tedy konzumu umění v období masových médií odpovídaly spíše než estetika mistrovských děl. A protože estetická praxe jako reproduktivní, receptivní a komunikativní chování probíhá takto diagonálně mezi výšinami a všedností umění, mohla by teorie a historie estetické

zkušenosti sloužit konečně také k tomu, aby byly překonány jednostrannosti pouze estetického a pouze sociologického přístupu k umění a aby byly vytvořeny základy nové historie literatury a umění, jež znovu získá zájem veřejnosti o svůj předmět.

2. Recepce pojatá empiricky?

V rámci výzkumu, který se už uznává za vzor empirického zkoumání recepce,⁴ předložil Heinz Hillmann zhruba třem stům pokusných osob (zejména učňům a studentům předposledního ročníku gymnázia) jednu z lakonických Brechtových *Historek o panu Keunerovi* (*Geschichten vom Herrn Keuner*) a doprovodil ji stejně lakonickou žádostí o písemnou reakci: „Vyjádřete se k tomuto textu!“ Text zní takto:

Shledání

Muž, se kterým se pan Keuner už dlouho neviděl, uvítal ho slovy:

„Vůbec jste se nezměnil.“

„Och!“ řekl pan Keuner a zesinal.⁵

Pokládám zvolený postup za nevhodný k tomu, aby z něho byl vyvozován vzorec základních mechanismů recepce, natož aby z něho vycházelo něco jako zásady „literární výchovy“. Mé námitky se týkají tří bodů: 1) Recepční situace je umělá, tj. není dostatečně empirická: zkracuje estetickou zkušenost vyžadovanou textem o estetickou předlohu [Vorgabe]. 2) V Hillmannově recepčním vzorci chybí preorientující působení recepční předlohy, a proto primárně zachycuje nikoli postoj k textu jako textu, nýbrž strukturu recipientova předběžného rozumění [Vorverständnis] (ideologii), jež není textem podmíněna. 3) Text byl použit bez ohledu na svou literární formu jen jako podnět pro takové projekce, a proto kvantifikované podoby reakcí nevypovídají nic ani o estetickém kódu cílových skupin, ani o závislosti jejich interpretací na objektivních společenských danostech.

Recepční situace je umělá, protože text byl nepřipustným způsobem vytržen z kontextu. V normálním případě zná čtenář „pana K.“ jako brechtovskou postavu, alespoň natolik, že má o Keunerovi povědomí jako o „přemýšlivém člověku“, i když si nevzpomíná na všechny historky. Jde tu o známý narativní žánr „historek o určité postavě“, s jehož strukturou a způsobem recepce od evangelií Nového zákona až po *Osudy dobrého vojáka Švejka* je snad obeznámen každý, možná s výjimkou přísných empiriků. Otázka, kterou čtenář normálně v souvislosti s takovou historkou klade a kterou by také podle Brechtova záměru měl položit, může zde znít jen takto: Proč reaguje pan K. tak neobvykle na běžnou uvítací frázi? Proč je právě „přemýšlivý člověk“ tvrzením o tom, že se vůbec nezměnil, zasažen natolik, že zesíná? Jelikož je čtenáři v rámci Hillmannova postupu upřena informace o tom, kdo pan K., o jehož chování má přemýšlet, vlastně je, nezbyvá mu nic jiného, než se sám postavit do pozice neznámého a vymýšlet si motivace, které mohou vysvětlit zesínání v dané situaci. To jistě nemusí být neúčinné, může to podporovat kreativitu školáků a uspokojit nejen učitele náboženství, jenž má příležitost připojit rozmanité povznášející úvahy, nýbrž i představitele literární výchovy se slabostí pro kritiku ideologie a psychoterapii, který takto získává skvělou sbírku odhalujících projekcí. Jenže:

při uměle vytvořené vysoké neurčitosti recepční situace mohou také žákovské „interpretace“ být jen nespecifické, tj. nehierarchizované, a rozhodně nemohou být vydávány za **nutnou** reprodukci předsudků. A už vůbec nemůže být řeč o interpretaci ve smyslu rozumějící recepce textu.

Tam, kde chybí nezbytná preorientace, kde je zajíc ukryt nikoli v blízké houštině, ale v empirickém lese, můžeme stejným právem střílet do libovolných směrů a zároveň nelze žádnému střelci vyčítat jeho víru, že právě v daném směru bylo možno zajíce zasáhnout. Jestliže podle zdravotní sestry pan K. asi prodělal zkrášlovací kúru, podle žáka odborné střední školy spáchal dříve nějaký zločin, podle žákyně rodinné školy se před setkáním asi stal ředitelem, podle studentky gymnázia byl za války nacistou, podle historika starověku zesinal, protože fakt, že se nezměnil, chápal jako známku stárnutí, podle školeného germanisty se vyděsil, protože vzal nicneříkající frázi vážně, dokonce ji snad pokládal za obžalobu ze strany anonymní instance, pak tyto „interpretace“ jistě vypovídají více o vágních životních očekáváních zdravotní sestry atd. než o specifickém předběžném rozumění tomuto textu. Přitom není tento náleznatolik empirický, aby bylo možno z aktualizací textu u pokusných osob činit přesvědčivé závěry o jejich závislosti na sociální skupině a na „socializaci“ ve škole, ledaže bychom spolu s Hillmannem předpokládali, že to, co pokusnou osobu v tehdejší neorientované recepční situaci napadlo **nejdříve**, **nutně** odhaluje její horizont očekávání, specifický pro příslušnou sociální vrstvu. Odhlédneme-li od toho, že Hillmannův recepční test zřejmě neodpovídá psychologickým požadavkům, které by bylo pro daný záměr třeba klást, odhaluje tento v zásadě nehumánní předpoklad především ideologii empiricky zaměřeného představitele literární výchovy. Povšimněme si, jakým způsobem sám komentuje následující případ:

Asociace se při interpretaci projevuje jako přímá projekce, přičemž žákyně vyplňuje místa nedourčenosti [Leerstellen] v textu (a mnohá si sama vymýšlí):

„Určitě by pan K. rád slyšel, že se změnil k svému prospěchu. Pan K. se totiž možná na toto shledání připravoval (vyplnění místa nedourčenosti). Možná nebyl pan K. předtím právě štíhlý (vyplnění místa nedourčenosti) a nyní má za sebou odtučňovací kúru (vyplnění místa nedourčenosti) a je velmi zklamaný z toho, že si toho někteří lidé vůbec nepovšimli.“

Žákyně může k porozumění textu, jak ukazují právě vyplnění míst nedourčenosti, dospět jen na základě svého horizontu předběžného rozumění (projekce je nutná) a vzhledem k této struktuře předběžného rozumění by nikdy na určitý text nereagovala jinak (projekce je nevyhnutelná) (s. 442).

Při neodvratně neradostné budoucnosti, která tuto politováníhodnou čtenářku očekává, je pro ni i pro nás jen slabou útěchou to, že v závěru akce představitel literární výchovy po způsobu psychoterapeuta přistupuje ke konfrontaci nutných projekcí obětí svého postupu s intencionálním významem textu, aby žákovi „zprostředkoval vzhled do struktury jeho představ a do jejich příčin a aby mu pro začátek umožnil simulaci alternativní životní

praxe“ (s. 446). Zůstává nám utajeno, jak má být tato alternativní životní praxe najednou vykouzlena z prázdného cylindru textu a jak může být „simulována“ (simulované zesínání?), a ostatně také to, jak vypadá onen „intencionální význam textu“, k němuž se vždy jen odkazuje, ale na nějž až do konce pojednání marně čekáme. Nebylo možno jej „empiricky“ zkonstruovat? Odkud potom vzal Hillmann své tvrzení, „že Brechtův text kritizuje velmi značnou část struktur předběžného rozumění, z nichž zde byl aktualizován“ (s. 447), nebo z čeho vychází to, že jako zakuklený rousseauista chválí učně, že „s potěšitelnou samozřejmostí vztahují text ke svým životním problémům“, zatímco vzděláním deformovaní gymnazisté a odcizení studenti germanistiky jen reprodukuji „nejrůznější předsudky o společnosti či o literatuře“ (s. 445)? Při uplatnění takových předsudků literární výchovy, která nakonec neporozumění textu, jež sama vyvolává, zvětšuje do podoby ideologemů, cenzuruje je jako projekce, označuje tyto projekce za nutné a zároveň věří, že na ně může aplikovat „strategie proměny čtenářů“, není divu, že „interpretace interpretací“, rozkouskovaná do tabulky, je sotva schopna podat víc než neobjevná tvrzení tohoto typu: Ve skupině učňů předpokládá velmi vysoký počet interpretací u pana K. potajmu vytouženou změnu vzhledu nebo sociálního statusu, zatímco ve skupině studentů gymnázia se relativně vysoký počet interpretací vyslovuje pro vývoj osobnosti nebo proces učení. Takové zcela očekávatelné výsledky mohou přivést k zesínání už jen představitele literární výchovy, který by měl nyní vlastně revidovat svůj předpojatý názor, že vzdálenost od vzdělání disponuje učně k potěšitelně praktické aplikaci na vlastní životní problémy.

Analýza recepce literárních textů si zasluhuje čestný titul „empirická“ teprve tehdy, přihlíží-li k povaze esteticky zprostředkované zkušenosti. To Hillmann nečiní ani v už zmíněné praxi, ani v teorii, jak o tom svědčí jeho vzorec recepce:

Recepce se realizuje jako akceptace předpokladů, které text neposkytuje (substituice); jako volba jedné části předpokladů, které text poskytuje, a odhlédnutí od jiných (selekce); jako spojení předpokladů ze substituice a selekce do významové souvislosti odlišné od té, která je dána v textu (deformace). V těchto momentech – vystupujících přirozeně vždy ve vzájemném působení – se ukazuje subjektivita recipienta (s. 441).

Zdá se, že toto vzájemné působení není pro samotného Hillmanna příliš důležité, neboť jeho fungování speciálně nepopisuje a později výslovně pokládá projekci za **první** fázi svého „procesu v modelu“ (s. 446). Ale i když se mu ono vzájemné působení uzná, nutně by substituční a zároveň selekční činnosti vědomí v procesu recepce textu předcházel předreflexivní akt přijetí, který všechny následné reflexivní činnosti jako první konstituuje. Tento akt, který by v rozčleněném vzorci recepce musel zaujmout první místo, avšak u Hillmanna chybí, nepředstavuje už poznání „intencionálního významu textu“, v jehož případě Hillmann neprávem vzbuzuje dojem, že jde o empiricky získatelnou, jednou provždy objektivně předem danou veličinu. Aktem konstituujícím celý proces recepce je přijetí preorientujících struktur, schémat či „signálů“, v jejichž referenčním rámci vnímáme obsah

textu (ať jde o proces, popis nebo sdělení) a očekáváme naplnění jeho významu. V tomto aktu rozvrhne čtenář, řídící se zmíněnými pokyny, horizont očekávání implikovaný textem. Nemám nic proti tomu, jestliže se pojem „horizont očekávání“, který jsem zavedl, zde nahrazuje „recepční předlohou“, ovšem za podmínky, že u textů s literární formou může mít předloha jen preorientující charakter, avšak nemůže normovat samotný smysl textu. Tam, kde je předepsán „správný význam“, kde tedy nemáme možné významy, jež můžeme jen očekávat a jež teprve musí být rozehrány, se esteticky zprostředkovaná recepce ruší, což může znamenat, že apel na svobodu čtenáře je podřízen didaxi, má služebné postavení vůči politickým zájmům nebo se s ním manipuluje kvůli uspokojení nejmenovaných potřeb.

Vzorec recepce, který má být práv estetickému postoji k textu a vycházejícímu od textu, nesmí tedy obě stránky relace mezi textem a čtenářem, tj. **účinek** jako prvek konkretizace podmíněný textem a **recepti** jako prvek podmíněný adresátem, spojovat do mechanistického obrazu „vzájemného působení“, nýbrž musí jejich propojení chápat jako proces splynutí horizontů (viz níže, s. ...). Tak se opět klade otázka, jak je možno postihnout vnitroliterární horizont očekávání a horizont očekávání daný přirozeným světem v procesu recepce textu. Jistě nikoli čistě empiricky, rozumíme-li tím přírodovědný model pozorování, tvorby hypotéz a verifikace či falzifikace. Ale také nikoli čistě intuitivně, máme-li na mysli domněle hermeneutický model, jež charakterizuje subjektivní stanovisko, empatický výklad a rozumění smyslu spjaté s tradicí. Jde naopak o postup, který ruší falešný protiklad empirismu a hermeneutiky tím, že zkoumá proces estetické zkušenosti ve světle reflexe o hermeneutických podmínkách těchto zkušeností. Při zkoumání horizontů a struktur předběžného rozumění uplatňujících se v recepti textu se pak prostě neregistrují „pozorování textu“, ani se nevyzývají pokusné osoby k libovolným vyjádřením, nýbrž dochází k odhalování procesu recepce prostřednictvím nástroje, jenž v oblasti porozumění smyslu nahrazuje empirický model pozorování, „pokusu a omylu“. hry otázek a odpovědí mezi čtenářem a textem. Porozumění textu je postižitelné natolik, nakolik je možno uvědomit si tuto hru u současného textu či rekonstruovat ji u textu staršího. Porozumění je empiricky a hermeneuticky postižitelné jak na estetickém objektu, u něhož mé otázky po smyslu a formě nacházejí odpověď, nebo se naopak neosvědčují, tak na odpovědích jiných čtenářů, které můj estetický soud potvrzují, nebo jej zpochybňují jako před-
sudek.

V našem případě historky o panu K. nazvané *Shledání* začne zkoumání vnitroliterárního horizontu očekávání otázkami po žánrově podmíněné recepční předloze: Máme historku při její krátkosti číst jako anekdotu nebo jako vtip? Máme tedy její lakoničnost pojímat vážně nebo vesele? Má nějaký význam fakt, že jedna postava zůstává bezejmenná, zatímco druhou charakterizuje jméno i jednání? Proč pan K. reaguje v této situaci tak neočekávaným způsobem? Souvisí to s tím, že v historkách o panu Keunerovi hraje roli přemýšlivého člověka? K tomu lze připojit otázky, které předpokládají druhý horizont očekávání, horizont daný zakoušením přirozeného světa, a tedy tvoří přechod k aplikaci: Co se zde děje s uvitací frází známou z běžného života? Proč se v této situaci

problematizuje? Má mi tato zarážející situace povědět něco o zneužití jazyka, nebo o přemýšlivém člověku, jehož daná uvítací fráze vyděsila? Jestliže hra otázek čtenáře a odpovědi textu dosáhla toho bodu aplikace, kdy se čtenář ptá: Je reakce pana K. jen výrazem jeho osobního osudu, nebo typického údělu přemýšlivého člověka, jenž má něco znamenat i pro mě?, pak jeho odpověď vyžaduje rozhodnutí, s nímž nastupuje splynutí horizontů.

V tomto posledním kroku nemám ovšem na mysli jedinou správnou odpověď, kterou by měl každý pouze převzít. Brechtův text totiž vzhledem ke své literární formě i v kontextu předcházejících a následujících historek o panu Keunerovi připouští více výkladů. Právě pluralita možných výkladů vytváří estetický charakter textu a dává zvláštní příležitost k uplatnění té analýze recepce, která chce postihnout – nebo dokonce změnit – předběžné rozumění dané přirozeným světem (pro materialisty: ideologii) u rozličných vrstev čtenářů. Difúzní horizont přirozeného světa se totiž dá precizovat spíše tehdy, jestliže prostor pro otázky je prostřednictvím recepční předlohy preorientován esteticky, jestliže bere zřetel nejen na ideologii, nýbrž i na estetický kód cílové skupiny. A čtenářovo ideologicky upevněné předběžné rozumění je možno spíše rozšířit tehdy, jestliže nebudeme důvěřovat Hillmannovu vzorci recepce a zvláště výzvě představitele literární výchovy, v jádře autoritativní, aby spisovatelé psali „specificky pro jednotlivé sociální vrstvy“ (příběhy pro zdravotní sestry, pro učně atd.?) a aby vyvinuli „strategie proměny čtenářů“ (s. 441), a místo toho se obrátíme k staršímu vzorci recepce, který je přiměřenější specifice estetické zkušenosti, protože apeluje na svobodu čtenáře – k Sartrovu postulátu četby jako „velkomyslné smlouvy mezi autorem a čtenářem“.

3. Teze k pokračování diskuse o čtenáři

Návrh, jak urovnat falešné rozpory

Odloučení „buržoazního“ a „marxistického“ tábora se v oblasti politiky ukázalo jako produktivní. Protiklad „idealistického“ a „materialistického“ stanoviska může filozofickou diskusí ještě podporovat, i když žije z toho, že každé z nich přeceňuje svou údajnou samostatnost. Zachování takovýchto front v oblasti literární teorie, estetiky a hermeneutiky se naproti tomu stále více ukazuje jako nepotřebné. Zde se před několika lety tiše vytvořila zcela jiná hraniční linie, která probíhá přes staré fronty a která může být pro teorii a praxi literární vědy produktivnější: Na jedné straně stále trvá tradiční měšťanská i ortodoxně marxistická estetika na klasičtém vyzdvížení díla nad čtenáře, zatímco na druhé straně nová estetická teorie v obou táborech nahradila autoritu díla čtenářskou zkušeností s ním, substanci jeho nadčasového smyslu funkcí umění ve společnosti a jeho genezi dějinami jeho recepce a uplatnění.

Společné rysy estetiky zaměřené na pojem díla

Klasičtému pojmu autonomního uměleckého díla odpovídá osamělá čtenářská kontemplace jako vzorový postoj recipienta. Tento předpoklad spojuje estetické teorie tak rozdílného původu a zaměření, jako je teorie Adorna, Gadamerova či Lukácsova (také Benjaminův pojem aury zůstává ještě spjat s kultickým pojmem autonomního díla a individuálního prožitku umění). Umělecký charakter díla bývá určen prostřednictvím takových este-

tických hodnot, jako je dokonalost, forma jako celost, se-pětí všech částí do organické jednoty, soulad formy a obsahu, jednota obecného a zvláštního. Vzorovost uměleckého díla může odůvodnit exemplárnost v pozitivním smyslu (platónská triáda pravdivého, dobrého a krásného), ale také striktní negativita (Adornovo nové pojetí „umění pro umění“). Ideálním čtenářem by naproti tomu byl filolog se starým školením, který očekává smysl jako jedinečné zvěstování textu a jako interpret se v dané věci ztrácí.

Společné rysy teorií estetické zkušenosti

Přechod od substancialistického ideálu díla k vymezení umění z jeho historické zkušenosti a společenské funkce se rovná uznání práv, které byly recipientovi (čtenáři, publiku) dlouho upírány. Dílo jako nositele či formu vyjevení pravdy nahrazuje postupná konkretizace smyslu, jenž se konstituuje v konvergenci textu a recepce, předem dané struktury díla a interpretace, která si je osvojuje. Produktivní a receptivní stránka estetické zkušenosti vstupují do dialektického vztahu: Dílo neexistuje bez svého účinku, jeho účinek předpokládá recepci, soud publika zase podmiňuje produkci autorů. Dějiny literatury se nyní ukazují jako proces, v němž čtenář jako aktivní, byť kolektivní subjekt tvoří protějšek individuálně produkujícího autora a jako zprostředkující instance už nemůže být v dějinách literatury přehlédnut.

Různé roviny „čtenářských dějin literatury“

Nemohou sice existovat samostatné dějiny čtenáře, jako nemohou existovat dějiny „osvícených mužů“ („viri illustres“) či dějiny čistých institucí („dějiny umění beze jmen“), přesto však koncept „čtenářských dějin literatury“, k nimž současné výzkumy podávají četné příspěvky, jistě tvoří nezbytný korektiv k dosud převládajícím dějinám autorů, děl, žánrů a stylů. Pokud mám o těchto výzkumech přehled, zatím příliš málo rozlišovaly mezi různými rovinami recepce. Pascal jako čtenář Montaigne, Rousseau jako čtenář Augustina Aurelia, Lévi-Strauss jako čtenář Rousseaua – to jsou příklady vrcholné roviny dialogu autorů, který na základě osvojení a přehodnocení předchůdce, jenž byl uznán za rozhodujícího, může být literárněhistoricky epochální. Takové změny získávají společenskou důležitost teprve tehdy, jestliže je inovativní porozumění jednotlivých čtenářů veřejně uznáno, přejato do školního kánonu vzorových autorů nebo schváleno kulturními institucemi. Na této střední rovině institucionizované četby je síla literatury jako činitele rozrušujícího normy znovu zadržena a převedena na funkce normy utvářející. Avšak potřeba četby stejně jako veškerá estetická libost nemůže být v plné míře předmětem regulace nebo manipulace. To, co příští generace žáků pokládá za zajímavé, nevlývá do estetických norem generace jejich učitelů a rodičů. Její estetická potřeba obdivné či sympatizující identifikace, protestu a nové zkušenosti se projevuje na spodní, lépe řečeno předreflexivní rovině ve vytváření subverzivního kánonu, který ve vztahu k procesu racionalizace na rovině institucí může způsobit neméně změn než vrcholový rozhovor autorů.

Čtenář jako prototyp měšťanské periody umění

Rozlišení tří rovin utváření kánonu prostřednictvím četby – reflexivní ve výšinách autorů, společensky nor-

mativní v kulturních a vzdělávacích institucích a předreflexivní v podloží estetické zkušenosti – může napomoci k tomu, abychom ostřeji viděli historické hranice estetiky zaměřené na čtenáře. Vrcholový dialog autorů vzbuzuje dojem kontinuity čtenářů od Homéra po Becketta, naproti tomu četba jako instituce utvářející společnost představuje historickou epizodu zahrnující několik málo století měšťanské éry. Ten, kdo se zajímá o estetickou zkušenost převážné většiny lidstva, které ještě nebo už nečte, musí ji hledat v oblastech slyšení, dívání se a hraní, jejichž manifestace zatím do dějin umění takřka nevstoupily. Teorie aktivního čtenáře, který se pozvedá k literární veřejnosti, má paradigmatickou sféru svého původu v epoše, v níž – podle Sartrovy formulace – byla svoboda psaní apelem na svobodu čtoucího občana. Rousseau, který tohoto občana stále oslovuje jako reprezentanta celého lidského rodu („genre humaine“), postihl na začátku první knihy svých *Vyznání* (*Confessions*) absolutní vrchol emancipace čtenáře tímto provokativním obrazem: Vyzývá „nespočetný dav lidí mně podobných“ („l'innombrable foule de mes semblables“),⁶ aby soudili jeho i sebe, až se svou knihou předstoupí při posledním soudu před Boha; tato kniha si ale klade nárok na to, aby odhalila všechna tajemství nitra, která si v křesťanské životní zpovědi vyhradil „nejvyšší soudce“ („souverain juge“), nyní takto zbavený své funkce. První kniha *Vyznání* však v partii o excesivní noční četbě otce a syna popisuje také druhou stranu mince: fascinující sílu imaginárního románového světa, vábení ze strany neprožitých dobrodružství, nedosažitelných emocí a umělých rájů – onu spodní estetickou zkušenost, od dona Quijota po Emu Bovaryovou stále znovu marně vyčítanou či potlačovanou, kterou by bylo třeba u měšťanského čtenáře analyzovat jako narkotikum a útočiště před světem práce i jako faktor jeho citové výchovy (Rousseau: „Neměl jsem žádné ponětí o věcech, když mi už byly známy všechny city“ – „Je n'avois aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus“).⁷

Horizont očekávání čtenáře – potřebné objasnění

Pojem horizontu očekávání nejen udělal v posledních letech kariéru, ale svými metodologickými implikacemi také způsobil určitá nedorozumění, která zčásti připadají na můj vrub. Když jsem ve svých *Příspěvcích k výzkumu středověkého zvířecího básnictví* (*Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, 1959) narazil na to, že ráz *Románu o Lišákovi* (*Roman de Renart*) jako kontrafaktury hrdinského básnictví a parodie dvorské lásky byl rozpoznatelný teprve po rekonstrukci horizontu děl a žánrů, které Pierre de Saint-Cloud v prologu k básni (*branche*) II-Va předpokládal u svého publika jako běžné a oblíbené, vyzkoušel jsem analýzu horizontu jako hermeneutický nástroj vnitroliterárního výkladu. Kostnická nástupní přednáška z roku 1967 postoupila o krok dále požadavkem, abychom hledali literární zkušenost čtenáře tam, kde „vstupuje do horizontu očekávání jeho životní praxe, preformuje jeho chápání světa, a tím také zpětně působí na jeho společenské chování“.⁸ Tomuto požadavku, totiž abychom za předmět nové historie literatury pokládali společensky tvořivou funkci literatury (a ne pouze funkci reprezentativní), moje první definice horizontu očekávání ještě plně neodpovídala:

Analýza literární zkušenosti čtenáře unikne hrozícímu psychologismu tehdy, když popíše přijetí a účinek díla v objektivizovatelném vztahovém systému očekávání, jenž pro každé dílo v historickém okamžiku jeho vydání vyplývá z předběžného rozumění žánru, z formy a tematiky dosud známých děl a z protikladu poetického a praktického jazyka.⁹

Nezbytné rozlišení mezi literárním horizontem očekávání implikovaným novým dílem a horizontem společenským, předznamenáním určitým přirozeným světem, je zde sice naznačeno v protikladu poetického a praktického jazyka, není však ještě realizováno explicitně.

Analýza literární zkušenosti čtenáře či – chcete-li – společenství čtenářů současnosti nebo určité minulé doby musí chápat obě strany relace mezi textem a čtenářem, tj. **účinek** jako element konkretizace smyslu podmíněný textem a **recepti** jako element podmíněný adresátem, jako proces propojení či splynutí dvou horizontů. Čtenář začíná novému či cizímu dílu rozumět v té míře, v jaké utváří, přijímaje preorientační pokyny textu („signály“ ve smyslu Haralda Weinricha, „receptční předlohu“ ve smyslu Manfreda Naumanna), vnitroliterární horizont očekávání. Přístup k textu je ale vždy zároveň receptivní a aktivní. Čtenář může text „přimět k řeči“, tj. konkretizovat potenciální smysl díla do aktuálního významu, jen v té míře, v jaké do referenčního rámce literární receptční předlohy vkládá své předběžné rozumění dané přirozeným světem. To zahrnuje konkrétní očekávání z horizontu jeho zájmů, přání, potřeb a zkušeností, podmíněného společensky, příslušností k určité vrstvě i biograficky. Snad není třeba vysvětlovat, že do tohoto horizontu daného přirozeným světem vstoupily i literární zkušenosti. Splynutí obou horizontů, horizontu předem daného textem a horizontu přineseného čtenářem, se může spontánně realizovat v prožitku splněných očekávání, v uvolnění od tlaků a monotónnosti všedního dne, v přistoupení na nabídku identifikace nebo ještě obecněji v souhlasu s rozšířením zkušenosti. Může se ale také uskutečnit reflexivně jako distancované nazírání, jako poznání něčeho zvláštního, jako odhalení postupu, jako odpověď na myšlenkový podnět a spolu s tím jako přijetí do vlastního zkušenostního horizontu nebo jako odmítnutí dané převzetí provést. Tímto vysvětlením jsem chtěl v neposlední řadě ukázat, že pojem splynutí horizontů zavedený Gadamerem není tak „konzervativní“, jak se mu podsouvá, nýbrž dovoluje stejně postihnout působnost literární zkušenosti jak v oblasti rozrůsování a naplňování, tak v oblasti utváření norm.

Hermeneutické upřednostnění implicitního čtenáře

Rozlišení vnitroliterárního horizontu očekávání a horizontu daného přirozeným světem zjednodušuje současnou přebujelou typologii čtenářských rolí (ideální, normální, fiktivní, reálný, implicitní čtenář, „superreader“ atd.) na vztah implicitního čtenáře k (pojmenujme ho jednou) explicitnímu čtenáři textu. **Implicitní** čtenář představuje podle Wolfganga Isera „činnostní charakter čtení předznamenáný v textu“, přesněji „čtenářskou roli vepsanou do románu“, již je třeba chápat jako podmínku možného účinku, která preorientuje, ale nedeterminuje aktualizaci významu.¹⁰ Jako je protějškem vnitroliterárního horizontu očekávání horizont daný přirozeným světem, je

protějškem implicitního čtenáře čtenář **explicitní**, tj. historicky, společensky a také biograficky diferencovaný čtenář, který jako vždy odlišný subjekt realizuje výše osvětlené splynutí horizontů. Nezbytným požadavkem pro hermeneuticky poučenou analýzu čtenářské zkušenosti je oddělení explicitní a implicitní čtenářské role, resp. – v jiné terminologii – kódu historicky a společensky determinovaného typu čtenáře a kódu literárně předznamenané čtenářské role. Implicitní čtenářská role je čitelná z objektivních struktur textu, je tedy bezprostředněji uchopitelná než explicitní čtenářská role se svými často skrytými subjektivními podmínkami a společenskými závislostmi, a proto si implicitní role zasluhuje metodologické upřednostnění jako ta, jež se snáze poddává objektivizaci. Jestliže jsme nejprve rekonstruovali implicitní čtenářskou roli textu, můžeme tím jistěji postihnout – jako druhý kód odlišující se od kódu prvního – struktury předběžného rozumění, a tedy rovněž ideologické projekce určitých vrstev čtenářů.

Ten, kdo toto hermeneutické upřednostnění implicitního čtenáře popírá, např. protože si myslí, že je tím povinován materialistickému principu produkce jako primárnímu a nadřazenému momentu, se dostává do známého dilematu – strukturu předběžného rozumění specifikou pro určité společenské vrstvy či „ideologii“ čtenářských skupin je sice vždy možno formálně stvrzovat, avšak nelze ji obsahově bezprostředně odvodit z materiálních podmínek produkce: Materiální poměry, i když jistě podmiňují estetický postoj čtenáře, jsou ze své podstaty němé, neprojevují se samy od sebe v „analogiích“ nebo „homologiích“, nýbrž musí být odhaleny v reflexi o postoji subjektů k textu. Zůstává pro mě záhadou, jak zde chce „materialistická hermeneutika“ postupovat, jestliže nesáhá k analýze horizontů za pomoci nástroje otázky a odpovědi. Bude-li se uchylovat k empirickému zkoumání čtenářů ve stylu Heinze Hillmanna (viz výše, s. ...), vystaví se všem námitkám, které Adorno adresoval striktnímu empirismu v sociálních výzkumech: setrvání v oblasti zkoumání trhu, omezení na chování dané rolí odpovídajícími sčítání lidu (pohlaví, věk, stav, příjem, vzdělání apod.), zvěčnění metody, která nezbytně končí u zvěčnění vědomí pokusných osob, a tak deformuje pouze reprodukována fakta do podoby ideologie.¹¹ Ten, kdo nepoužívá roli implicitního čtenáře, aby na základě tohoto referenčního rámce pochopil různici se formy recepce u rozličných historických a společenských skupin čtenářů jako jednáni konstituující smysl, se nemůže divit, jestliže nakonec odhaluje místo estetických postojů a soudů jen hypostaze chování podle sociálních rolí či předsudky podmíněné příslušností k sociální vrstvě nebo statusem, jež esteticky zprostředkovaná zkušenost vždy překonává. Implicitní čtenář se nemůže zcela vzdát univerzálního nároku proklamovaného Rousseauem, má-li text apelovat na estetickou svobodu určitých historických čtenářů; ten, kdo přizpůsobuje implicitní čtenářskou roli sociálně určenému chování explicitního čtenáře, jinak řečeno: píše pro specifickou sociální vrstvu, může produkovat jen kuchařky, katechismy, politické řeči, prospekty cestovních kanceláří apod., a i v těchto žánrech nepůjde o nejlepší texty, jak je možno vidět na kuchařkách z osmáctého století, které ještě byly zaměřeny na univerzální dobrý vkus a nikoli na omezené struktury předběžného rozumění.

Pokus o vymezení způsobů recepce literatury nezaměřených k dílu

Předchozí osvětlení vztahu implicitního a explicitního čtenáře vytvořilo předpoklad, jehož historické omezení se často přehlíží; nyní je třeba věnovat mu pozornost. Čtenářský postoj k textu se zdaleka nevyčerpává tím, že historicky determinovaný čtenář přejímá čtenářskou roli vepsanou do románu a propojuje ji se svým zkušenostním horizontem daným přirozeným světem. V případě jiných žánrů, např. lyriky, aforismů nebo homiletiky, se sice uplatňuje činnostní charakter čtení odpovídající všem psaným textům, nikoli ale recepce zprostředkovaná vepsanou čtenářskou rolí. A ne každá recepce románu je vázána na plnou aktualizaci nespojitě rozmanitosti a tvarové jednoty díla o sobě. Vztah čtenáře k dílu jakožto dílu se při bližším historickém pohledu ukazuje jako epizodičtější, než se zpočátku zdá, totiž jako postulát humanistické estetiky a měšťanské periody umění, jenž se – jak dokazují dějiny estetické zkušenosti – nedá zobecnit na epochy předautonomního nebo poautonomního umění, ani na rozličné roviny čtenářské recepce.

Začneme zkušeností, která dnes asi bude běžná téměř pro každého. Ten, kdo přečetl jeden kriminální román a je s ním spokojen, nemůže o sobě vůbec říci, že nyní ví, v čem spočívá potěšení čtenáře těchto románů. Specifické zakoušení kriminálního románu nastává teprve s potřebou číst romány další, vidět obdivovaného detektiva v jiných situacích, poznat jinak pracující detektivy a také jiné postupy při vytváření a řešení záhad. V případě lyrické básně nebo divadelní hry se může plný estetický požitek dostavit už s prvním dílem – hypotetický čtenář, který čte jen **jeden** kriminální román, a to jako „dílo“, se mívá se specifickým postojem, který konstituuje potěšení z tohoto typu literatury. To vychází nikoli ze soběstačného pohroužení do díla jakožto díla, nýbrž z generického očekávání, rozpjatého **mezi** díly, ve vztahu k němuž se požitek čtenáře obnovuje s každou novou variací základního vzorce. Kriminální román tak pro svého čtenáře existuje jen jako *plurale tantum*, jako způsob čtení, který musí negovat u jednotlivého exempláře charakter díla, aby vychutnal kouzlo už dříve zahájené hry se známými pravidly a ještě neznámými překvapeními. Tato recepční struktura založená na *plurale tantum* se zřejmě uplatňuje i v případě jiných sériových produktů konzumní a triviální literatury; potřebovala by důkladný výzkum podle vzorce sémiotiky a kritiky ideologie, jaký s velkou působivostí realizoval Charles Grivel ve vztahu ke konzumnímu románu Druhého císařství.¹² Zde vidím právě pole pro aplikaci sémiotických metod, které jsou nejpřiměřenější **znakovému charakteru** takovýchto textů, zatímco na druhé straně se dostávají do potíží, tj. musí se odvolávat na stále komplikovanější sekundární znakové systémy, chtějí-li popsat **charakter** textu jako **díla**, tj. jedinečné umělecké dílo jako „znak *sui generis*“. Fascinující sílu recepční struktury založené na *plurale tantum* je možno exemplárně postihnout tam, kde se historicky poprvé prosadila: expanze denního tisku ve třicátých letech devatenáctého století umožnila nový román-fejeton s formou recepce v minimálních dávkách, jejíž mohutný úspěch u širokých mas čtenářů je srovnatelný s dnešní nedolatelností televizních seriálů. V souvislosti s tímto jevem by bylo možno se ptát, zda triviální literatura

a umění, které se tak výrazně odlišují od „zábavných“ umění dřívějších epoch, nevznikly v devatenáctém století, v závislosti na technikách reprodukce (hovořilo se o „průmyslovém umění“ – „Art industriel“!), jako korelát potřeb, které román na pokračování, zcela zaměřený na napětí, nemohl uspokojit.

Formy estetické zkušenosti neobracené ke klasickému ideálu díla byly však také běžné už v obdobích předautonomního umění, a to v takové míře, že receptivní vztah k dílu jako dílu představuje spíše výjimku; to vysvětluje mnohé potíže, s kterými se stále setkává medievalista. Právě zkoumání, které zde stále ještě vládne a které se samo pokládá za přísně pozitivistické, muselo např. v souvislosti s otázkou „jednoty *Písně o Rolandovi*“, o níž byly během posledního sta let sepsány tisíce pojednání, strpět zdrcující kritiku Eugèna Vinavera, podle níž nemá celý spor žádné podložení ve věci samé, nýbrž je neprohlédnutým důsledkem implicitně aplikované estetiky, kterou s sebou každý francouzský pozitivista vláčí od školních výkladů o Corneillovi.¹³ Starorománská epika skutečně existuje v proměnlivém podání, z něhož nelze vyvodit pevný tvar díla, resp. originál a nečisté či zkažené varianty, a vyžaduje tak speciální ediční techniky. Hrdinskou epiku (*Chansons de geste*) jako recitační básnictví ve „formulovém stylu“ („style formulaire“) charakterizoval větší či menší podíl improvizace, takže každé uvedení vykazovalo vždy trochu odlišnou a nikdy definitivní podobu textu; epika byla přitom představována v dávkách se strukturou zakládající pokračování. K tomu, že se hranice díla jevily jako pohyblivé a nahodilé, přispívala ještě bující cyklizace. Jako definitivní však nemohla být nazírána ani bajka. V cyklu *Román o Lišákovi* jsem narazil na zvláštní jev: jádro cyklu, bajka o sněmu na dvoře krále lva, bylo převyprávěno řadou následovníků, kteří soudu nad taškářskou postavou lišáka dodávali vždy jiný podnět a také jiné vyústění. To, co pozitivistické zkoumání pokládalo za sérii „zkažených variant“ založených na ztraceném originálu, mohlo středověké publikum přijímat jako sled pokračování, jež byla navzdory stálému napodobování vždy schopna přinést nový prvek napětí. Tento princip, který je v naprostém rozporu s humanistickým chápáním originálu a recepce, čistoty díla a věrnosti nápodoby, se však neuplatňuje pouze na rovině lidové literatury nebo nízkého stylu. Rovněž velká latinská díla ve vysokém stylu filozoficko-teologické epiky vytvořená v návaznosti na claudianovskou a boethiovskou alegorickou tradici ve dvanáctém století školou v Chartres, totiž *De universitate mundi* od Bernarda Silvestris, *Planctus Naturae* a *Anticlaudianus* od Alana ab Insulis, na něž ve třináctém století navázal *Román o Růži* a konečně Brunetto Latini se svým *Pokládkem* (*Tesoretto*), můžeme vykládat podle principu rozvíjení nápodoby a čist je jako pokračování jedné alegorické fabule s kladením stále nových otázek!¹⁴ Poukažme zde ještě na jevy z jiných žánrů, které rovněž nebyly koncipovány a recipovány se zaměřením k dílu: jde o duchovní drama, které při každém uvedení překračovalo cíl vytvořeného díla, protože se stávalo připomínkou života a utrpení Kristova, ale také o lyriku kolující na „letácích“ nebo improvizovanou podle herních pravidel ve veřejném klání (tencóna), a dokonce o „formální poezii“ – „poésie formelle“ (kancóna); skutečný půvab této lyriky vyplýval teprve z vnímání variací od textu k textu a často byla i

v písemném podání recipována a tradována bez definitivní podoby (přemísťování strof atd.).

V úhrnu potvrzují tyto příklady závěr formulovaný už C. S. Lewisem: „Máme sklon divit se, že lidé mohli být zároveň tak originální, že vždy oživovali své předchůdce, jestliže s nimi byli v kontaktu, a tak neoriginální, že jen zřídka udělali něco zcela nového.“¹⁵ V tradici středověké literatury nelze vesměs jednotlivé dílo pojímat jako jedinečné, do sebe uzavřené a definitivní tvar, ani jako individuální, s nikým jiným nesdílené vyjádření svého původce. Tyto kategorie klasické produkční estetiky proklamovala až renesance, poté co povaha básnictví jako díla získala novou auru – jedinečnost originálu skrytého v dávné minulosti, jehož čistý tvar bylo teprve třeba hledat, rekonstruovat odstraněním deformací, jež způsobilo užívání v průběhu času, a chránit před budoucí profanací prostřednictvím *editio ne varietur*. Je-li možno potvrdit, že klasické ztotožnění díla a originálu pochází teprve z doby humanismu, lze připojit i další hypotézu o vzniku pojmu autonomního umění v měšťanské éře: Nevytvořila si tu vzestupující třída měšťanstva v odlišení od humanismu a reprezentativního umění knížecích dvorů vlastnoručně umělecká díla jako současné originály, které mohly začít konkurovat dřívějším, už nevnímátným originálům antiky?

Není třeba příliš zdůrazňovat, že poromantickou modernu můžeme zase v řadě ohledů pojímat jako odstoupení od klasické estetiky auratického uměleckého díla a osamoceního vnímatele. Slavné pojednání Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), které pojem aury přiřadilo, nikoli bez nostalgie, k statusu autonomního uměleckého díla a od ztráty aury dospělo *via negationis* k masové recepci, bylo už přece přijato všemi tábory literární teorie. Méně známo je, že Malrauxovo *Imaginární muzeum* (*Musée imaginaire*, 1951) představuje nepřiznanou recepci Benjamina: Originální dílo vyvážané ze svého kultického či historického kontextu se stává právě jako neoriginál, jako estetický objekt, který už nemá charakter díla, přístupným pro často neprávem tupené estetické vědomí. Zvláště nápadné je zrušení jedinečnosti díla a rostoucí aktivizace diváka v moderním malířství počínaje od Duchampových *Ready Mades*, v nichž „akt provokace [zaujímá] samotné místo díla“¹⁶ ale také název „text“ (či „texty“) tam, kde jde o dílo nebo dokonce o „sebraná díla“, dříve nemyslitelný a dnes vyzdvihovaný takřka na žánrové označení, patří svým implikovaným odkazem na aktualizaci, kterou musí čtenář teprve vykonat, do této souvislosti. Bylo by spravedlivé, aby jako jeden z duchovních otců této epochy stanul v centru historického zpracování Paul Valéry, jehož provokativní věta „Mé verše mají ten smysl, který se jim připsá“ – „Mes vers ont le sens qu'on leur prête“ znamenala rozloučení s teleologií završeného díla i s ideálem poklidného nahlížení na ně.

Platí-li, že pojem auratického uměleckého díla zůstává ve své historické platnosti vlastně omezen na periodu idealistického umění měšťanské společnosti, bylo by třeba se nyní ptát, jak lze vysvětlit fakt, že *post festum* byly celé dějiny umění pojaty a představeny tak, že díla byla vyzdvihována nad jejich zakoušení a autoři nad své čtenáře.

Poznámky:

- 1) Pokud jde o tuto diskusi, odkazují na svůj doslov o „parciálnosti metody recepční estetiky“ („Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode“, 1973) a na svou odpověď Manfredu Naumannovi – „Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ‚bürgerlicher‘ und ‚materialistischer‘ Rezeptionsästhetik“, obojí nyní in: Rainer Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, s. 343-352 a s. 380-394.
- 2) Zde poukazují na své pojednání „La Douceur du foyer – Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen“ (1974); nyní in: Rainer Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik*, s. 401-434.
- 3) *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (Konstanzer Universitätsreden 59). Konstanz 1972; v rozšířené verzi: „Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung“, in: Harald Weinrich (ed.): *Positionen der Negativität* (Poetik und Hermeneutik 6). München 1975, s. 263-339.
- 4) „Rezeption – empirisch“, in: Walter Müller-Seidel (ed.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. München 1975, s. 433-449.
- 5) Bertolt Brecht: *Historie o panu Keunerovi*. Praha 1963, s. 20 (přel. Rudolf Vápeník).
- 6) Jean-Jacques Rousseau: *Vyznání*. 3. vyd. Praha 1978, s. 19 (přel. Luděk Kult).
- 7) Tamtéž, s. 22.
- 8) „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 32 (přel. Ivana Vízdalová).
- 9) Tamtéž, s. 12.
- 10) *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972, s. 8-9, 92.
- 11) „Soziologie und empirische Forschung“ (1957); nyní in: Ernst Topitsch (ed.): *Logik der Sozialwissenschaften*. 3. vyd. Köln – Bern 1966, s. 511-524.
- 12) *Production de l'intérêt romanesque. Un État du texte (1870-1880), un essai de sa théorie* (Approaches to Semiotics 34). The Hague – Paris 1973.
- 13) *A la recherche d'une poétique médiévale*. Paris 1970.
- 14) Viz autorovu práci „Brunetto Latini als allegorischer Dichter“, in: Walter Müller-Seidel a Wolfgang Preisen-danz (eds.): *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*. Hamburg 1964, s. 47-92, zvl. s. 70.
- 15) *The Discarded Image*. Cambridge 1964, s. 209.
- 16) Tak to formuluje Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974, s. 77, ačkoli jinak ještě zobecňuje klasická vymezení pojmu díla („jednota obecného a zvláštního“, s. 75).

Přeloženo z německého originálu: Hans Robert Jauss: Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. *Poetica* 7, 1975, s. 325-344.

**Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta
Katedra české literatury a literární vědy**

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

tel: 221 619 232

fax: 221 619 233

kontaktní e-mail: ceslit@ff.cuni.cz

website: <http://cl.ff.cuni.cz>



textová edice:

Veškeré poznámky, připomínky, námítky, dotazy či vnechávky v textu hlase na e-mail grant_kcl@centrum.cz.