

nekonečné komunikaci se pak trpělivě snaží odstranit z cesty všechny překážky. Nemůže se ovšem smířit s představou komunikačního selhání, které by nebylo jen pomíjivé, které by nebylo lze poopravit pomocí citlivé interpretace textu – selhání, které by bylo *systemové*: selhání, které by bylo jaksi zabudováno do komunikačních struktur celých společností. Jinými slovy, hermeneutika se neumí vyrovnat s problémem ideologie: tj. s faktem, že nekončící „dialog“ lidské historie je velice často monologem mocných k bezmocným, nebo pokud o dialog skutečně jde, partneři v něm zaujímají – kupříkladu muži a ženy – velice nerovnocenné postavení. Hermeneutika tedy odmítá přiznat, že se diskurs vždycky zaplétá s nějakou mocí a že tato moc nemusí být vůbec dobrotivá; a ze všeho nejméně si to uvědomuje u svého vlastního diskursu.

Jak jsme viděli, zaměřuje se hermeneutika na díla minulosti: teoretické otázky, jež si klade, tedy pramení zejména z této perspektivy. To při vědomí exegetických počátků hermeneutiky nijak nepřekvapí, důležité jsou však důsledky tohoto faktu: hermeneutika naznačuje, že hlavním úkolem literární kritiky a teorie je vykládat klasická díla. Jen s obtížemi si lze představit, jak se Gadamer zaobírá třeba Normanem Mailerem. Ruku v ruce s tímto důrazem na tradici jde další předpoklad: že literární díla utvářejí „organickou“ jednotu. Hermeneutická metoda se pokouší najít pro každý prvek textu místo v hotovém celku, a to v procesu, jemuž se obvykle říká „hermeneutický kruh“: individuální rysy jsou srozumitelné z hlediska celkového kontextu a celkový kontext je srozumitelný skrze individuální rysy. Možnost, že by literární dílo mohlo být roztržité, nehotové a vnitřně rozporné, obvykle hermeneutika nebere v úvahu, třebaže je celá řada důvodů k domněnce zcela opačné.⁷ Stojí za po-

⁷ Viz Pierre Macherey: *A Theory of Literary Production*, London 1978 (orig. *Pour une théorie de la production littéraire*, 1966), zvl. úvodní část.

všimnutí, že E. D. Hirsch navzdory vši antipatii vůči organistickým koncepcím romantismu sdílí předpoklad, že literární díla jsou integrovanými celky – a je to vlastně logické: jednota díla podle něj spočívá v autorově všeprostopujícím záměru. Není sice důvodu, proč by autor nemohl mít několik vzájemně si odporujících záměrů, popřípadě proč by jeho záměr nemohl být vnitřně rozporuplný, tyto možnosti však Hirsch pomíjí.

Nejmladší vývojové stadium německé hermeneutiky je známé pod termínem „recepční estetika“ či „recepční teorie“ a na rozdíl od Gadamera se nezaměřuje výhradně na díla minulosti. Recepční teorie zkoumá v literatuře roli čtenáře a představuje tak jisté novum. Dějiny moderní literární teorie by se totiž daly velice zhruba rozdělit do tří fází: zaujetí autorem (romantismus a celé devatenácté století), výhradní zájem o text („nová kritika“) a v posledních letech výrazný přesun pozornosti směrem ke čtenáři. Čtenář přitom odjakživa zaujímal ve zmíněné trojici nejméně významné postavení – což je podivné, neboť bez něj by žádná literární díla vůbec nebyla. Literární dílo přece neexistuje na polici knihovničky; je procesem významování, který se zhmotňuje pouze v průběhu čtení. K tomu, aby se literatura stala literaturou, je stejně zapotřebí autora i čtenáře.

Co vlastně zahrnuje akt čtení? Dovolte mi (téměř doslova náhodně) ocitovat první dvě věty jednoho románu: „,Tak jak se ti ten nový pár zamlouval?‘ Hane-movi, Piet a Angela, se svlékali.“ (John Updike, *Dvojice*). Co si s tím máme počít? Na chvíli nás nejspíš zmate zdánlivý nedostatek spojitosti mezi těmi dvěma větami, ale pak si uvědomíme, že tu působí literární konvence, díky níž jsme schopni přirknout přímou řeč nějaké postavě, třebaže to text sám explicitně nečiní. Dojde nám, že úvodní výrok pronesla nějaká postava, pravděpodobně Piet nebo Angela. Proč si však myslíme zrovna tohle? Vždyť ta věta v uvozovkách nemusela vůbec zaznít nahlas: možná šlo o myšlenku, nebo

o otázku, již položil někdo jiný, nebo o jakési motto umístěné na začátku románu. Možná ji Pietovi a Angele Hanemovým adresovala nějaká další postava, nebo snad hlas z nebes. Naposledy zmíněná možnost se nezdá pravděpodobná, protože vyřčená otázka by na hlas z nebes byla příliš hovorová, a navíc možná víme i to, že Updike je obecně vzato realistický autor a podobné prostředky obvykle nepoužívá. Díla jednoho spisovatele však nemusí tvořit konzistentní celek, a proto by nebylo moudré spoléhat na tento poznatek absolutně. To, že by otázka byla sborově vyslovena nějakým chórem, není však na půdě realismu příliš pravděpodobné. Stejně nepravděpodobné je i to, že by ji pronesl někdo jiný než Piet či Angela Hanemovi: vzápětí se totiž dozvíme, že se svlékají, napadne nás, že jde o manželský pár, a uvědomíme si, že manželské páry většinou nemají ve zvyku, alespoň u nás na sídlišti v Birminghamu, svlékat se společně před někým dalším, ať už v soukromí dělají cokoli.

Při čtení těchto dvou vět dospějeme k celé řadě úsudků. Kupříkladu můžeme usoudit, že slovo „pár“ znamená muže a ženu, přestože nám dosud nic nenaznačilo, že nejde o dvě ženy či párek tygřích mláďat. Usoudíme, že dotyčný, jenž klade otázku, asi neumí číst myšlenky, protože by se jinak neptal. Můžeme se domnívat, že si tazatel váží názoru adresáta, i když ještě nemůžeme posoudit, zda otázka není míněna výsměšně či útočně. Výraz „Hanemovi“ je nejspíš ke spojení „Angela a Piet“ v apozičním vztahu, a znamená tedy příjmení dvojice, což také podává pádný důkaz o tom, že jsou oddáni. Nemůžeme však vyloučit, že se na daném místě kromě Pieta a Angely nenachází ještě nějaká skupina lidí, kteří se jmenují Hanemovi, možná nějaký klan, a že se svlékají všichni, pravděpodobně v nějaké obrovské hale. Skutečnost, že mají Piet s Angelou stejné příjmení, ještě nezaručuje, že jsou manželé: možná jde o obzvlášť svobodomyšlného či incestu propadlého bratra se sestrou, otce s dcerou či syna s matkou. V každém případě se domníváme, že

na sebe Piet s Angelou při svlékání vidí, přestože nám zatím nic nenaznačilo, že by na sebe nemohli křičet z jedné ložnice nebo plážové kabinky do druhé. Třeba jsou také Piet a Angela malé děti, i když tomu ona relativně sofistikovaná otázka nenasvědčuje. Většina čtenářů se však bude prostě domnívat, že Piet a Angela Hanemovi jsou manželský pár a že se svlékají v ložnici po nějaké události, nejspíš po večírku, na němž byl přítomen i nějaký jiný manželský pár. Nic z toho se tu však vlastně neříká.

Z toho, že jde o první dvě věty románu, ovšem vyplývá, že na mnoho zmíněných otázek najdeme odpověď během dalšího čtení. Onen proces plný spekulací a úsudků, k němuž nás vede naše nevědomost, je pouze vyhrocenějším a dramatičtějším příkladem toho, co při čtení provozujeme neustále. Čím dále se v knize dostáváme, tím narážíme na stále více problémů, a vyřešit je můžeme jen za pomoci dalších úsudků. Dozvíme se sice fakta, jež před námi byla v oněch dvou větách utajena, ale naše další interpretace těchto vět budou i nadále problematické. Čtení úvodu Updikeova románu nás bude stát překvapivě mnoho komplexní, povětšinou nevědomé námahy: přestože si toho málokdy povšimneme, neustále se zaplétáme do vytváření hypotéz o významu textu. Obecně vzato si takto čtenář vždycky formuje implicitní spojení, zaplňuje mezery, dedukuje a ověřuje domněnky; k tomu potřebuje všeobecnou znalost světa a zvláštní znalost literárních konvencí. Text je totiž vlastně sérií podnětů určených čtenáři, sérií výzev k zformování jazyka do určitého významu. Podle terminologie recepční teorie čtenář literární dílo „konkretizuje“. Dílo samo je jen sledem černých značek organizovaných na stránce. Bez této neustálé, aktivní spolupráce ze strany čtenáře by žádné literární dílo nebylo. Pro recepční teorii je literární dílo sledem prázdných míst, „mezer“ (podobně jako jsou jím stoly pro moderní fyziku) – takovou mezeru jsme například viděli mezi první a druhou větou Updikeových *Dvojic*: chybějící spojení

Kn
jed
lit
již
V
ne
a s
dl
tu
a l
ch
vz
z
he
ho
po
ps
kr
ká
ni
de
vě
po
š
u
a
po
k
(
ž
le
O

si tu čtenář musí doplnit sám. Dílo je plné „míst nedourčenosti“, tj. prvků, jejichž účinek závisí na čtenářově interpretaci a jež lze interpretovat mnoha rozdílnými, snad i protichůdnými způsoby. Dílo je přitom paradoxně tím nedourčenější, čím více informací poskytuje. V Shakespearově verši „půlnoční tajné, černé babice“ nám tři adjektiva v jistém smyslu přibližují, o jaké babice se jedná, a tím pádem je blíže určují. Protože se však všechna tato adjektiva vyznačují bohatou asociativností a vyvolávají v různých čtenářích různé reakce, text se v průběhu tohoto úsilí o větší určitost stává stále neurčitějším.

Proces čtení probíhá podle recepční teorie vždy dynamicky a komplexně a rozvíjí se v čase. Jak uvádí polský teoretik Roman Ingarden, literární dílo existuje jen jako sled „schémat“ neboli obecných pokynů, které musí čtenář aktualizovat. Čtenář k dílu přistupuje s jistými „předběžnými porozuměními“, s neurčitým kontextem domněnek a předpokladů, v jehož rámci se pak hodnotí různé rysy daného díla. Jak však proces čtení postupuje, tyto předpoklady se pod vlivem nových informací modifikují, a hermeneutický kruh – od celku k části a od části k celku – se může začít roztáčet. Čtenář ve snaze vydestilovat z textu koherentní smysl vybírá a uspořádává jednotlivé prvky textu do konzistentních celků, některé prvky vylučuje, jiné staví do popředí, a tyto prvky tak určitým způsobem „konkretizuje“. Pokouší se rovněž sjednotit v díle různé perspektivy, popřípadě obrací pozornost z jedné perspektivy na druhou za účelem vytvoření celistvé „iluze“. To, co jsme se dozvěděli na první straně, vybledne, zobrazí se v paměti v perspektivní zkratce a snad se i radikálně přehodnotí tím, co se dozvíme později. Čtení není přímočarý, lineární pohyb ve směru aditivního navrsování informací: naše počáteční spekulace dají vzniknout referenčnímu rámci, v němž se bude interpretovat to, co vzápětí přijde; ale to, co vzápětí přijde, bude zase retrospektivně transformovat naše původní porozumění, při-

čemž některé rysy tohoto porozumění zdůrazní a jiné odsune do pozadí. Jak se do textu začteme, začneme opouštět původní domněnky, začneme korigovat předpoklady, vytvářet stále komplexnější a komplexnější úsudky a očekávání. Každá věta otevírá horizont, který následující věta buď stvrdí, zpochybní nebo zcela odmítne. Čteme zároveň dopředu i nazpátek, předvádáme a rozpomínáme se, a to možná i s vědomím dalších možných realizací textu, jež naše čtení potlačilo. Celá tato komplikovaná aktivita je navíc vykonávána na několika rovinách najednou, protože text obsahuje rozdílné narativní perspektivy, něco upřednostňuje, něco nechává v pozadí, má alternativní významové vrstvy, mezi nimiž se neustále pohybujeme.

Wolfgang Iser, představitel tzv. kostnické školy recepční estetiky a tvůrce teorií, jimiž jsme se právě zabývali, píše ve své knize *Akt čtení* (1976) o „strategiích“, které se v textech rozvíjejí, a o „repertoárech“ známých témat a aluzí, které texty obsahují. Abychom byli vůbec s to číst, musíme být obeznámeni s literárními technikami a konvencemi, jichž konkrétní dílo využívá. Musíme alespoň zčásti rozumět „kódům“, tj. pravidlům, jež systematicky ovládají způsoby utváření významu v textu. Připomeňme si onen nápis z londýnského metra, o němž jsem se zmiňoval v úvodu: „Na eskalátorech jsou cestující povinni držet psy“. Abych tomuto oznámení porozuměl, musím udělat daleko víc než prostě jen přečíst slova pěkně jedno po druhém. Musím kupříkladu vědět, že daná slova náleží k „referenčnímu kódu“ – tj. že inkriminovaný nápis není nějaký dekorativní jazykový útvar sloužící k pobavení cestujících, ale měl by být chápán jako výzva k jistému způsobu chování skutečných psů a cestujících na skutečných eskalátorech. Musím zmobilizovat své obecné sociální znalosti a uvědomit si, že nápis do metra umístila úřední místa, že tato úřední místa také mají moc penalizovat ty, kteří by nařízení nerespektovali, a že je nápis coby členu společnosti implicitně adresován i mně – avšak nic z toho není evidentní z oněch

Knih
jedn
liter
již p
V ob
nev
a sh
dlou
tury
a lit
cha
vze
zák
her
ho
pos
psy
krit
ká
ním
den
věn
poj
ško
uva
a p
pos
ke
(19
žil
len
On

slov samých. Jinými slovy: abych nápisu náležitě porozuměl, musím se opřít o určité společenské kódy a kontexty. Ty však dále musím zapojit do interakce s určitými kódy či konvencemi čtení – konvencemi, díky nimž chápu, že slovem „eskalátor“ se míní *tento* eskalátor, a ne nějaký eskalátor v Paraguayi, že spojení „jsou povinni“ značí „jsou povinni *právě teď*“ atd. Měl bych také pochopit, co vyplývá ze „žánru“ nápisu: vzhledem k jeho povaze je možnost, že mnohoznačnost zmiňovaná v úvodu byla skutečně zamýšlená, velice nepravděpodobná. Není tady lehké rozlišovat mezi „společenskými“ a „literárními“ kódy: konkretizovat „eskalátor“ jako „*tento* eskalátor“, popřípadě osvojit si konvenci čtení, jež vylučuje mnohoznačnost, to vše samo závisí na celé síti společenských znalostí.

Porozumění nápisu tedy umožnila jeho interpretace za pomoci určitých kódů, které se zdají pro tento účel příhodné. Při čtení literatury se však toho podle Isera odehrává mnohem víc. Kdyby byly kódy ovládající literární díla a kódy, jež používáme k jejich interpretaci, v dokonalém „souladu“, byla by veškerá literatura stejně neinspirativní jako onen nápis z londýnského metra. Nejpůsobivější literární dílo je podle Isera to, které čtenáře nutí kriticky přehodnotit jeho navyklé kódy a očekávání. Dílo prověřuje a proměňuje implicitní domněnky, které do něj vnášíme, „znejistuje“ naše zaběhlé způsoby vnímání, a nutí nás tak uvědomit si je poprvé takové, jaké opravdu jsou. Namísto toho, aby jen potvrzovalo naše dané představy, tedy hodnotné literární dílo tyto běžné způsoby vnímání narušuje či přesahuje a učí nás tak novým kódům porozumění. Nabízí se paralela s ruským formalismem: v aktu čtení se naše zkonvencionalizované předpoklady „ozvláštňují“, zpředměťují natolik, že je můžeme nahlédnout kriticky, a tak je korigovat. Modifikujeme-li text svými strategiemi čtení, text zároveň modifikuje nás: podobně jako objekty vědeckých pokusů může i on na naše otázky poskytnout neočekávatelné odpovědi. Celý vtip tedy pro kritiky Iserova druhu spočívá v tom,

že nás čtení dovádí k hlubšímu sebeuvědomění a stává se tak vlastně katalyzátorem kritičtějšího pohledu na naši vlastní identitu. Jako bychom tím, co „čteme“, když se prokousáváme knihou, byli my sami.

Iserova recepční teorie je *de facto* založena na liberálně humanistické ideologii, tj. na předpokladu, že bychom měli být při čtení flexibilní a názorově otevření, že bychom měli být připraveni uvádět své předpoklady v pochybnost, popřípadě připustit i jejich transformaci. Za touto argumentací je patrný vliv gadamerovské hermeneutiky, zejména její víry v plnější sebepoznání pramenící ze střetu s něčím neznámým. Iserův liberální humanismus je však – jako většina podobných doktrín – méně liberální, než se na první pohled může zdát. Iser totiž tvrdí, že ideologicky silně angažovaný čtenář většinou nedostojí nárokům literárního díla, neboť je méně pravděpodobné, že by se otevřel jeho transformativní síle. Z toho implicitně vyplývá, že své názory – chceme-li v objetí textu projít transformací – musíme od počátku zastávat jaksi provizorně. Dobrý čtenář musí být už předem liberál: akt čtení produkuje takový lidský subjekt, jež zároveň předpokládá. Je tu ale ještě jeden paradox: pokud zastáváme svá stanoviska pouze povrchně, není příliš podstatné, zda se text pustí do jejich prověřování a podvracení. Jinak řečeno, zas tak moc se nestane. Místo toho, aby narazil na radikální kritiku, je čtenář sám sobě navrácen coby subjekt ještě liberálnější. V aktu čtení se dá na čtoucímu subjektu zpochybnit úplně všechno, jen ne to, o jaký subjekt tu jde (totiž o liberální): tato ideologická omezení prostě kritizovat nelze, jinak by se celý model zhroutil. Jen v tomto smyslu je také přípustná pluralita a otevřenost procesu čtení; předpokládá totiž určitou uzavřenou jednotu, jež se vždy chová náležitě – jednotu čtoucího subjektu, která bývá narušována a přesahována jen proto, aby se k sobě mohla navrátit ještě plněji. Podobně jako u Gadamera můžeme i tady podniknout výsadek na neznámé území jen proto, že jsme vskrytu stále

doma. Čtenář, kterého literatura zasáhne nejpronikavěji, je totiž už předvybaven tím „správným“ druhem způsobilosti a reakceschopnosti, je zběhlý v používání určitých kritických metod a v rozeznávání určitých literárních konvencí. Problém je v tom, že právě tento druh čtenáře téměř nepotřebuje být zasažen. Takový čtenář už je totiž „transformován“ od samého počátku, a riziko další transformace je ochoten podstoupit už proto. K „efektivnímu“ čtení literatury je zapotřebí použít jisté kritické dispozice – dispozice, jejichž definice je vždy problematická. Právě tyto dispozice nebude ovšem „literatura“ moci zpochybnit, neboť na nich závisí sama její existence. Vaše definice literárního díla bude vždy úzce spjata s tím, co považujete za „náležité“ kritické metody: literární dílo bude znamenat více méně dílo, které bude možné takovými metodami zkoumání úspěšně osvětlit. V takovém případě se však hermeneutický kruh zdá být spíše začarovaný než zaručený: co z literárního díla dostanete, záleží do značné míry na tom, kolik toho do něj vložíte, a na nějakou hlubokomyslnou „výzvu“ čtenáři už moc místa nezbyvá. Zdálo by se, že se Iser tomuto začarovanému kruhu vyhýbá neustále zdůrazňovaným tvrzením, že literatura má moc rozrušit a proměnit čtenářovy kódy; jenže i toto tvrzení tiše počítá přesně s tím „daným“ čtenářem, který má být skrze čtení vygenerován. Uzavřenost kruhu, v němž se nachází čtenář i dílo, tak jen reflektuje uzavřenost velké literatury jakožto akademické instituce – instituce, do níž jsou vpuštěny jen určité druhy textů a čtenářů.

Teze o sjednoceném já a uzavřeném textu podloudně prostupují zdánlivou otevřenost velké části recepční teorie. V knize *Umělecké dílo literární* (1931) usuzuje dogmaticky Roman Ingarden, že literární díla vytvářejí organické celky a cílem čtenářova úsilí o odstranění jejich „míst nedourčenosti“ je tuto harmonii dokonat. Čtenář musí různé segmenty a vrstvy díla propojit tak, aby fungovaly „náležité“, jakoby po způsobu dětských omalovánek, vybarvovaných podle ná-

vodu výrobce. Text je podle Ingardena vždy vybaven řadou míst nedourčenosti, a je na čtenáři, aby tato místa konkretizoval „správně“. Toto pojetí omezuje čtenářskou aktivitu a samotného čtenáře tak redukuje na jakéhosi literárního nádeníka, který se kolem díla většinou poflakuje a tu a tam si nějaké to místo nedourčenosti doplní. Iser se na celou věc dívá mnohem liberálněji, zaručuje čtenáři větší míru partnerství s textem: různí čtenáři si prý mohou různé dílo aktualizovat různým způsobem a žádná interpretace, jež by zcela vyčerpala sémantický potenciál díla, prostě neexistuje. Tato velkorysost vůči čtenáři je ovšem upřesněna nekompromisním nařízením: čtenářova interpretace musí text konstruovat tak, aby zůstal vnitřně *konzistentní*. Iserův model čtení je radikálně funkcionalistický: části musí být udělány tak, aby je bylo možné koherentně zabudovat do celku. Za tímto svévolným předsudkem vlastně dřímá vliv *Gestaltpsychologie*, zejména její snahy integrovat diskrétní počítky do smysluplného celku. Je ovšem pravda, že v moderní literární vědě tento předsudek zapustil kořeny do takové hloubky, že jej lze jen stěží nahlédnout v pravém světle – totiž jako doktrinářský předpoklad, stejně diskutabilní a sporný jako kterýkoli jiný. Neexistuje naprosto žádný důvod k domněnce, že by literární díla utvářela či měla utvářet harmonické celky. Aby je k tomu literární věda přiměla, musí dobromyslně „urovnat“ spoustu nápadných významových třenic a kolizí. Ingardenovo pojetí textu je podle Isera příliš „organistické“; Iser sám dává přednost komplikovaným modernistickým dílům, hlavně proto, že v nás posilují reflexi interpretační práce. Jenže když se čtenář pustí do vytváření pracovních hypotéz, jež zahrnují a do koherentního celku pořádají co největší množství prvků díla, ona „otevřenost“ díla se nezbytně vytrácí.

Textová místa nedourčenosti nás prostě nutí k tomu, abychom je potlačili, abychom je nahradili ustálenými významy. Musí se prý „normalizovat“ (aby-

Kn
jed
lite
již
V o
nev
a sl
dlo
tur
a li
ch
vze
zá
he
ho
pos
psy
kri
ká
nfr
der
vě
poj
šk
uv
a p
po
ke
(19
žil
ler
On

chom použili Iserův autoritářský termín), tj. zkrátit a podrobit nějaké pevné významové struktuře. Čtenář, zápolící s textem ve snaze zasadit jeho anarchistický, „polysémantický“ potenciál do nějakého zvládnutelného rámce, je tak patrně do interpretace textu zapleten ve stejné míře jako do zápasu s ním. Iser mluví zcela otevřeně o „zredukování“ onoho polysémantického potenciálu na určitý řád – kteroužto myšlenku by člověk od „pluralistického“ kritika nejspíš nečekal. Pokud se zmíněná operace neprovede, nelze podle Isera zaručit jednotu čtoucího subjektu, a tím pádem ani jeho návrat k sobě samému, návrat k vlastní vyvážené identitě, umožněný „sebekorigující“ terapií čtení.

Každou literární teorii stojí za to otestovat otázkou, jak by se vyrovnala s Joyceovými *Plačkami nad Finneganem*. V Iserově případě odpověď zní – nepříliš dobře. Iser se sice pochopitelně zabývá Joyceovým *Odysseem*; největší pozornost pravda upírá k realistické próze od osmnáctého století do současnosti, ale takovému modelu lze nepochybně *Odyssea* přizpůsobit mnoha způsoby. Jak by se však asi původním čtenářům Homéra, Danta či Spensera zamlouval Iserův názor, že nejhodnotnější literatura narušuje a přesahuje obecně přijímané kódy? Nejde tu náhodou o stanovisko typické pro moderního evropského liberála, kterému zní termín „myšlenkové systémy“ spíše negativně než pozitivně a který se proto snaží najít takové umělecké dílo, jež by je vyvrátilo? Není tomu ale tak, že celá řada „hodnotných“ literárních děl obecně přijímané kódy své doby nejen nevyvracela, ale naopak stvrzovala? Lokalizací moci literatury primárně v něčem negativním – v tom, co podvrací či odcizuje – poukazuje vlastně Iser i ruští formalisté na svůj rozhodný postoj k sociálním a kulturním systémům dané epochy: na postoj, který v duchu moderního liberalismu vyjadřuje zásadní nedůvěru k myšlenkovým systémům jako takovým. Tato skutečnost je výmluvným dokladem toho, že liberalismus zcela přehlíží jeden

konkrétní myšlenkový systém: totiž ten, s jehož pomocí udržuje svou vlastní pozici.

Abychom lépe pochopili omezení Iserova liberálního humanismu, můžeme jeho dílo porovnat s dílem jiného teoretika recepce: s dílem francouzského kritika Rolanda Barthesa. Mezi Iserovým a Barthesovým přístupem (například v jeho knize *Potěšení z textu*, 1973) si snad nelze představit větší rozdíl – schematicky by se dal vyjádřit jako rozdíl mezi francouzským hédonistou a německým racionalistou. Zatímco Iser se zaměřuje hlavně na dílo realistické, Barthesovo ostře protichůdné čtení vychází z textů modernistických, tj. textů, v nichž veškeré zřetelné významy splývají ve volnou hru slov. Tyto texty se snaží represivní myšlenkové systémy odstranit neutuchajícím uplýváním a kličkováním jazyka. Takový text ovšem vyžaduje spíše „erotiku“ než „hermeneutiku“: protože neexistuje způsob, jak daný text uvrhnout za mříž jedineho určitého významu, může se čtenář s požitkem oddávat svůdnému plynutí znaků, z něhož se občas na povrch vynoří provokativní záblesk významu, aby se hned vzápětí zase vytratil. Čtenář je tak lapen v bujném tanci jazyka, raduje se ze samé tkáně slov a naprosto nedbá o cílevědomé potěšení ze spájení jednotlivých prvků textu či z výstavby koherentního systému za účelem podepření jednotného já; naopak si s masochistickým vzrušením užívá, jak je ono já spleťtými sítěmi díla drceno a rozvraceno. Čtení vzbuzuje spíše představu budoáru než laboratoře. Namísto toho, aby navracel čtenáře k němu samému, aby podnikal poslední pokus o restauraci čtenářova já, radikálně zpochybněného aktem čtení, nechává modernistický text čtenářovu kulturní identitu explodovat. *Jouissance* z toho plynoucí je pro Barthesa čtenářskou blažeností i sexuální orgasmem.

Jak už se čtenář mohl dovědět, ani Barthesova teorie není bez problémů. Ve světě, kde mnohým chybí nejen knížky, ale i jídlo, je na jeho sebestředném avantgardním hédonismu cosi rušivého. Jestliže nám

Kni
jedn
liter
již j
V ol
nev
a sh
dlo
tury
a lit
cha
vze
zák
her
ho
pos
psy
krit
ká
ním
den
věn
poj
ško
uva
a pr
pos
ke
(19
žil
len
Ont

Iser nabízí neradostný „normativní“ model, který drží na uzdě nespoutaný potenciál jazyka, Barthes nám předkládá privátní, asociální, bytostně anarchistickou zkušenost, která možná není než rubem onoho prvního přístupu. Oba autoři prozrazují liberální nechuť vůči systematickému myšlení; oba navíc po svém ignorují situovanost čtenáře v dějinách. Čtenáři však samozřejmě nepřistupují k textu ze vzduchoprázdna: každý z nich se nachází na nějakém sociálně i historicky určitém místě, a jejich způsob interpretace textu bude touto skutečností hluboce ovlivněn. Iser si sice je oné sociální dimenze čtení vědom, přesto se však většinou soustřeďuje raději na jeho „estetické“ aspekty. Historicky uvědomělejší je Hans Robert Jauß, další příslušník kostnické školy. Ten se v gadamerovském duchu snaží zasadit dílo do jeho historického horizontu, tj. do kontextu kulturních významů, v němž vzniklo, a poté prozkoumat různorodé vztahy mezi tímto horizontem a proměnlivými horizonty jeho historických čtenářů. Jaußovým cílem je vytvoření nového druhu literární historie: tato literární historie by se nezaměřovala na autory, vlivy a literární trendy, ale na literaturu definovanou a interpretovanou skrze nejruznější momenty historické „recepce“. Neplatí tedy, že by literární díla zůstávala konstantní a měnily se jen jejich interpretace: podle různých historických horizontů, v nichž jsou přijímány, se aktivně proměňují i texty a literární tradice.

Detailnější historické pojednání o literární recepci nabízí práce Jeana-Paula Sartra *Co je to literatura?* (1948). Sartre zde objasňuje, že recepce díla není nikdy „externí“ skutečností, není nahodilým souhrnem recenzí a údajů o prodejnosti knihy. Jde o konstitutivní dimenzi díla samého. Každé dílo je vystavěno na představě potenciálního publika a nese v sobě obraz toho, pro koho je napsáno: má v sobě zakódováno to, čemu Iser říká „implicitní čtenář“, a každíčkým gestem na sebe prozrazuje, jakého „adresáta“ očekává. „Spotřeba“ je tedy součástí celého procesu literární

produkce – stejně jako se podílí na procesu výroby čehokoli jiného. Začíná-li román větou „Jack se vypočítal z hospody s červeným nosem“, předpokládá již čtenáře, který bude rozumět poměrně obtížnému jazyku, který bude vědět, co to taková hospoda je, a kterému nebude cizí kulturní znalost vztahu mezi alkoholem a zarudlostí obličeje. Nejde jen o to, že spisovatel „potřebuje publikum“: jazyk, který používá, už předpokládá určitou skupinu možných čtenářů. V tomto ohledu nemá spisovatel nutně příliš na vybranou. Spisovatel nemusí mít konkrétního čtenáře vůbec na mysli, k otázce, kdo bude jeho dílo číst, se může stavět s okázalou lhostejností. Přesto je určitý druh čtenáře přítomen už v samotném procesu psaní díla jakožto vnitrotextová struktura. I když mluvím sám k sobě, má promluva by vůbec promluvou nebyla, kdyby nepočítala – spíše ona než já sám – s potenciálním posluchačem. Sartrova studie tedy sice klade otázku „Pro koho člověk píše?“, ale činí tak spíše z historické než z existenciální perspektivy. Sartre sleduje osud francouzského spisovatele od počátku sedmnáctého století, kdy „klasický“ styl signalizoval a upevňoval společný rámec předpokladů, pevnou dohodu mezi autorem a čtenáři, až k sebezpytující, do sebe zahleděné literatuře devatenáctého století, nevyhnutelně adresované právě tomu buržoaznímu publiku, kterým nejvíc pohrdala. Končí pak dilematem soudobého angažovaného spisovatele, který nemůže adresovat svá díla ani buržoazii, ani dělnické třídě, ani nějakému mýtu „člověka vůbec“.

Jaußova a Iserova recepční teorie naráží na naléhavý epistemologický problém. Chápeme-li text jako jakousi kostru, soubor „schémat“ čekajících na různou konkretizaci od různých čtenářů, musíme se ptát: jak můžeme o těchto schématech přemýšlet, aniž bychom si je předem zkonkretizovali? Nárokují si snad kritik cosi jako božskou znalost „textu o sobě“, znalost, jež je upřena obyčejnému čtenáři, který si musí vystačit s vlastní, nutně omezenou konstrukcí