

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

AUTORSTVÍ A INTERPRETACE UMĚLECKÝCH DĚL

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Simona Bláhová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 11. května 2015.

.....  
Simona Bláhová

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Davidu Skalickému, Ph. D. nejen za odborný dohled a cenné rady, ale i za ochotu a trpělivost, kterou mi při vedení této bakalářské práce věnoval.

## **Anotace**

Práce se bude zabývat otázkou autorství z hlediska teorie interpretace uměleckých děl. Komplexně představí klíčové texty, které tematizují otázku role empirického autora a relevance jeho záměru při interpretaci uměleckého díla, bude konfrontovat jejich argumentaci a reflektovat nabízená řešení. Teoretické úvahy bude dokládat příklady z dějin umění, filmu či literatury.

## **Annotation**

This bachelor thesis will be focused on problems of authorship in the theory of interpretation. It will introduce crucial texts, which deal with the role of an empirical author and relevance of his intention for interpretation of work of art. It will confront their arguments and reflect offered solutions. Theoretical reflection will be supported by examples of art history, film or literature.

## Obsah

Úvod.....	7
1. Vymezení pojmu interpretace.....	8
2. Nová kritika .....	11
2.1. Intencionální klam.....	12
3. Francouzský strukturalismus .....	15
3.1. Roland Barthes .....	15
3.2. Michel Foucault .....	18
4. Intencionalistické pojetí interpretace.....	23
4.1. Kendall L. Walton.....	23
4.2. Eric D. Hirsch.....	26
Závěr .....	34
Bibliografie .....	36

## Úvod

Předmětem této bakalářské práce je koncept autorství a jeho význam pro interpretaci uměleckých děl. Ačkoliv se vnímání autora v odlišných dobách liší, nemůžeme si ho při uvažování o světě umění nikdy zcela odmyslet. Autor jako tvůrce. Autor jako někdo, bez koho by umělecká díla vůbec nemohla vznikat. Umění jako takové si bez autorů neumíme příliš představit. Značný důraz byl na autora kladen v 19. století, především v období romantismu. Dílo bylo vnímáno jako vyjádření autorova vnitřního života, jeho představ o světě – to, co do díla vkládal, bylo klíčové. Ve století dvacátém ovšem dochází při uvažování o autorovi ke značné změně – autor přestává být vnímán a oceňován jako génius. Autorův vnitřní život či jeho osobní zkušenosti, které předcházely vzniku díla, nehrají již pro některé teoretiky tak důležitou roli.

Pro moderní myšlení o literatuře je charakteristická určitá nejednotnost v přístupu k interpretaci. Hlavním tématem mé práce je zmapovat vybrané teorie 20. století věnující se interpretaci, jejich neshody a jejich úskalí, především pak s ohledem na relevanci autorského záměru při interpretaci uměleckých děl. Existuje řada různých přístupů k interpretaci, přičemž každý z nich si vytyčil vlastní interpretační strategii, na jejímž základě k dílům přistupuje. Mým východiskem pro uvažování je pojetí interpretace v rámci Nové kritiky. Některé její myšlenky ilustruji na textu *Intencionální klam* od Williama K. Wimsatta a Monroe C. Beardsleyho. Dále se věnuji i francouzskému strukturalismu v myšlení a textech Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta. V první části se snažím shrnout ty argumenty, které stojí proti autorovi. Oba tyto přístupy jsou ale nakonec konfrontovány s tzv. intencionalistickým pojetím interpretace, které považuje autorský záměr za důležitý prvek. Pro ilustraci tohoto přístupu jsem si nejprve vybrala osobnost Kendalla L. Waltona, který autora vrací do hry v rámci své teorie o kategoriích umění. Celou práci završuji textem *Validity in Interpretation* od Erica D. Hirsche, který autora a jeho záměr považuje při interpretaci za nezbytný. Oproti Nové kritice tak zastává zcela opačné stanovisko.

Vzhledem k vybraným a použitým textům, kterými se v práci zabývám, zaměřuji se primárně na oblast literatury. Literární díla uvádím ve své práci jako příklady nejčastěji, snažila jsem se ale v některých případech uvádět i příklady z jiných uměleckých druhů.

## 1. Vymezení pojmu interpretace

Dříve, než se pustím do samotného jádra problému a začnu se zabývat tím, jak se jednotlivé směry a autoři k interpretaci vztahují, jaké priority se při ní vytyčují a zda se zabývají otázkou autorského záměru, bude přinejmenším prospěšné si nejdříve definovat samotný pojem interpretace, abychom si ujasnili, co se pod touto činností vlastně skrývá.

Hermeneutika, jak se často označuje teorie interpretace, má za úkol především porozumění a výklad smyslu, přičemž toto explicitní vyjádření možného smyslu v díle je důležitou podmínkou – v interpretaci totiž nejde pouze o to, nějakým způsobem dané dílo přeuvyprávět, ale důraz je kladen právě na to, že interpret musí dílo pochopit a tento nově pochopený smysl díla následně sdělit, ať už psanou či mluvenou formou. To, že dojde k porozumění dílu, tedy ještě neznamená, že už jde o interpretaci – smysl musí být jasně formulován. Je nutné podotknout, že interpretace nemusí být nutnou součástí recepce uměleckých děl, není úplně nezbytná. Umělecké dílo můžeme pouze recipovat a snažit se jej nějakým způsobem pochopit, aniž bychom ho museli interpretovat. Recepce díla tedy interpretaci nutně nezahrnuje. Interpretace je činnost, která přichází až po samotné recepci díla – nejdříve je třeba se s dílem setkat, vnímat ho, nechat ho na sebe působit, a až poté můžeme přistoupit k druhému kroku a snažit se explicitně vyjádřit smysl, který pro nás dílo má. Ve 20. století se však stává poměrně obvyklou aktivitou a literární věda se v tomto století vyznačuje kladením důrazu právě na ni, především pak v anglofonním světě. Je ale třeba podotknout, že interpretace není čistě moderní jev, spíše právě naopak, byla vždy součástí myšlení o literatuře, ale nebyl na ni kladen takový důraz. Svou roli hrála již ve starověku. Kenneth Newton ve své knize *Jak interpretovat text (Interpreting the Text, 1990)* uvádí příklad textu připisovaný Herakleitovi, ve kterém Herakleitos obhajuje alegorické čtení Homérových básní a brání tak Homéra před Platónem, který ho obvinil z nemravného a bezbožného vyličení bohů. Herakleitos tedy již v 1. století nl. poukazuje na to, že jde o to, jak textu porozumět, že jej nemůžeme číst doslovně tak, jak to dělal Platón, a že sám Homér chtěl, aby se jeho díla četla alegoricky. Jako další případ lze uvést i dobu středověku,



kdy se alegoricky četly antické texty nebo Starý zákon a hledaly se v nich křesťanské významy, které do nich ale nemohly být původně vloženy.<sup>1</sup>

Představa smyslu je klíčový pojem v každé teorii interpretace – není interpretace tam, kde není jasně formulován smysl díla. Moderní literární přístupy rozlišují mezi čtením na jedné straně (které nutně nezahrnuje vyjádření smyslu díla) a interpretací na straně druhé. Problém ovšem nastává v momentě, kdy si chceme zodpovědět otázku, kde tento smysl hledat.

Existuje několik možností, ze kterých by smysl díla mohl pocházet. První z nich je ta, že dílo je výsledkem společenských, kulturních nebo hospodářských poměrů doby, ve které vzniklo. V tomto případě teoretici hledají smysl díla v jeho kontextu, zaměřují se především na okolnosti vzniku díla, které jsou tím podstatným, co určuje smysl, který můžeme v díle nalézt. Druhou možností je, že smysl je do díla vkládán autorem už na počátku procesu tvorby, a musíme tedy tento autorský záměr rekonstruovat, abychom smysl v díle mohli nalézt. Oba tyto přístupy mají společné to, že se primárně nezaměřují na dílo samotné, ale na něco, co mu předcházelo, ať už jde o jeho kontext nebo o jeho tvůrce. Třetí přístup se od obou předchozích výrazně liší. Tvrdí totiž, že smysl díla nelze nalézt v něčem, co je mimo dílo. Tento přístup lze označit za tzv. textocentrický – jak už samotný název napovídá, zaměřuje se přímo na dílo, tvrdí, že pokud někde můžeme nalézt smysl díla, je to právě v díle samotném, na které se musíme soustředit. Vnější okolnosti, jako je dobový kontext nebo tvůrčí záměr, opomíjí a nepovažuje za relevantní. Mezi přístupy, které zastávají tento názor, patří již výše zmiňovaná Nová kritika, ale i například ruský formalismus, který také považoval umělecká díla za svébytná (ale zaměřoval se spíše na formu a formální aspekty než na obsah díla), nebo francouzský strukturalismus, jenž se vyznačoval snahou oddělit umělecké dílo od autora a ke kterému se vrátím ještě později v souvislosti s textem Rolanda Barthes. V dalším případě může být smysl něco, co není pevně dané v díle, ale konstituuje se až na základě recepce a v jejím průběhu. Takové pojetí pak přesouvá pozornost spíše na recipienta, neboť bez něj by smysl díla nebyl možný.

Problém tkví ovšem v tom, že i když se interpretace dost často provozuje, nemohou se teoretikové plně shodnout na tom, jak by se mělo k textům přistupovat (a tedy ani v tom, kde požadovaný smysl hledat). Tato situace vede k tomu, že existuje

---

<sup>1</sup> Kenneth M. Newton, *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum, 2008), str. 13 – 14.

několik různých interpretačních přístupů, které jsou mnohdy i protikladné, přičemž žádný z těchto přístupů není nikdy zcela uspokojivý a u každého lze najít různé nedostatky. Tento problém se samozřejmě netýká pouze interpretace, ale i humanitních věd jako takových.

## 2. Nová kritika

Nová kritika se v americké literární vědě prosazovala především od 30. let 20. století. Zasloužila se o to, že interpretace získává v myšlení o literatuře ústřední postavení. Svou zásluhu na tom měla i její oblíbenost na univerzitách. Doposud se totiž po studentech požadovalo, aby znali určité množství vnějších informací k tomu, aby mohli interpretovat umělecké texty. Nová kritika ovšem přichází s myšlenkou, že důležitý je text a studenti tak nepotřebovali znát žádné další informace o díle, než ty, které byli schopni sami uvnitř něj nalézt. Stačilo jim tak pouze dílo samotné. Důraz byl kladen především na studentovy individuální intelektuální schopnosti. Tato pedagogická přednost zajistila také to, že se tradice Nové kritiky prosazovala po dlouhou dobu.<sup>2</sup>

Za jejího nejvýznamnějšího předchůdce lze považovat I. A. Richardse. Ten jako jeden z prvních začal klást důraz na dílo samotné, především pak na to, jak jeho jednotlivé složky drží pohromadě v jednotné struktuře. Svou tezi o tom, že není potřeba soustředit se na okolnosti díla, ilustroval v praxi: svým studentům na Cambridžské univerzitě předložil pouze texty samotné bez jakýchkoli mimotextových informací a žádal po nich, aby je interpretovali. Studenti tak neměli žádná vodítka k tomu, jak text číst, a museli tak svá čtení odůvodnit pouze na základě informací, které jim poskytnul předložený text. V takto postaveném způsobu interpretace jde pak především o to, aby interpretace obsahovala co největší možný počet významů, které lze v textu najít.

Důvod, proč tento Richardsův počin zmiňuji, je jednoduchý – ilustruje to, co je vlastním jádrem pojetí interpretace v rámci Nové kritiky. Přístup nových kritiků k textu lze označit za tzv. *close reading*, které překládáme jako blízké, pozorné či pečlivé čtení. Tato blízkost pak spočívá v tom, že se kritik zaměřuje na text (nebo na jakékoli jiné než literární dílo) bez toho, aniž by se zajímal o jeho vnějšího okolnosti, kterými rozumíme buď společenské či historické podmínky vzniku na jedné straně, ale i jeho tvůrce na straně druhé. Na základě tohoto pečlivého čtení by pak měli kritici být schopni interpretovat maximum možných významů díla. Pozornost přesunuli na díla samotná, která vnímají jako svébytná a samostatně existující. „Ústřední pro ně byl text jako objekt, odmítali či zpochybňovali kritéria založená na takových faktorech, jako je autorský záměr, historický kontext či reakce publika, neboť soudili, že odvádějí

---

<sup>2</sup> Kenneth M. Newton, *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum, 2008), str. 47.

pozornost od textu jako objektu.“<sup>3</sup> Dalším charakteristickým znakem nových kritiků je, že neoddělují formu a obsah. V tomto ohledu se tak podobají ruským formalistům, kteří taktéž vyžadovali neoddělitelnost formy a obsahu. I formalisté odmítali autorský záměr, což je charakteristické i pro Novou kritiku, ale především v rané fázi. Pozdější Nová kritika se k autorskému záměru i vnějším okolnostem díla staví mnohem otevřeněji – text i nadále zůstává svébytnou strukturou, kritici jsou ovšem ochotni přihlédnout k autorskému záměru či historickým faktům a použít je v případě, že napomohou k pochopení díla.

## 2.1. Intencionální klam

Raná Nová kritika ovšem autora a jeho záměr odmítá. Je přesvědčena o tom, že zájem o autorovu intenci není pro interpretaci nejlepší cestou (osobu autora jako takovou samozřejmě nezavrhuje, pouze jí nevěnuje pozornost). Autor je oddělen od procesu čtení a interpretace. Kritikové tvrdí, že není důležité jej znát k tomu, abychom mohli odhalit smysl díla. Mezi ty, kteří tento názor zastávají, patří i Monroe C. Beardsley a William K. Wimsatt. Ve svém textu z roku 1946 *Intencionální klam* obhajují myšlenku, že ačkoli básně nevznikají náhodou, ale jsou tvořeny na základě autorovy myšli, není autorský záměr oprávněným měřítkem, podle kterého kritik může posuzovat hodnotu básně. Záměr chápou jako to, co někdo zamýšlel – „Záměr je tedy úmysl či plán zrozený v autorově mysli. Má evidentně blízko k autorově přístupu k vlastnímu dílu, k tomu, jak se cítil, k tomu, co ho k psaní vlastně přimělo.“<sup>4</sup> Upozorňují na to, že v okamžiku, kdy kritik začne po tomto záměru pátrat, je těžké nalézt odpověď na to, jak jej získat. Tomáš Jacko v této souvislosti poukazuje na problémy, které vyvstávají v momentě, kdy se chceme na záměr zeptat přímo autora – ve velkém množství případů to již není možné, protože autor zemřel. Ovšem i v případě, že je stále naživu, není situace zdaleka jednoduchá. Autor nemusí ve všech případech odpovídat stejně (a může také dojít k takovým případům, kdy autor již nemluví jen o své intenci, ale sám interpretuje vlastní dílo) - každá odpověď se tedy liší a může přinést něco zásadního. Hirsch ovšem podotýká, že pokud se nějak změní autorovy odpovědi na to, jaký záměr sledoval, neznamená to, že původní záměr se změnil, ale že se změnil pouze autorův vztah k tomuto významu. Autor tak může pouze zjistit, že původně

<sup>3</sup> Kenneth M. Newton, *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum, 2008), str. 41.

<sup>4</sup> Wimsatt, William K. - Beardsley, Monroe C: "Intencionální klam" in Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930-1970*. Praha: Triáda 2010, str. 109.

zamýšlený záměr se mu v díle nepodařilo naplnit. Interpret už se pak ovšem nezabývá původním uměleckým textem, ale jakýmsi metatextem, který je tvořen z jednotlivých autorových odpovědí na otázky, co chtěl vlastně říci.<sup>5</sup> Nastat může i situace, kdy autor není schopen o své intenci mluvit a přesně ji vyjádřit či kdy svůj záměr z jakýchkoliv důvodů sdělit nechce. Někteří autoři také tvrdí, že to jaký měli záměr, není podstatné, ale že jde o to, jak dílo na recipienta zapůsobí. Beardsley s Wimsattem ovšem zdůrazňují, že toto pátrání je nezbytné až v případě, že básník byl ve své tvorbě neúspěšný – v úspěšně napsaném díle je záměr patrný sám od sebe a není tak třeba hledat ho až za hranicemi díla samotného. Současně také podotýkají, že báseň autorovi nepatří – po svém vzniku se od něj odděluje a žije si svůj vlastní život, do kterého už autor nemá moc jakkoli zasáhnout. Jacko také podotýká, že autorský záměr a význam básně nejsou totožné entity – díla totiž mohou mít zcela odlišný význam od toho, co bylo nebo je označováno jako záměr autora.<sup>6</sup> To, co dává básni význam, je jazyk, a tak báseň vlastně patří publiku, které ji recipuje, neboť jazyk je veřejné médium. Není to tedy autor, nýbrž veřejnost, komu báseň náleží.

Dalším argumentem, proč autorův záměr nemusí být pro interpretaci podstatný, je fakt, že umělecká tvorba (především pak básnictví) se po dlouhou dobu vnímala jako něco, co vzniká na základě vnuknutí múz, či později jako něco, co je výsledkem inspirace či intuice. Podle tohoto pojetí tedy umělec často ani žádný konkrétní záměr nemá a tvoří bez účasti racionální složky. Této skutečnosti si všiml již Platón, který v *Obraně Sókrata* podotýká, že téměř všichni ostatní lidé dovedou o dané básni říci více než sám její tvůrce.

Co se významu básně týká, rozlišují Beardsley s Wimsattem dva typy výpovědi (či spíše dva typy evidencí) – vnitřní a vnější: „A pouze verbálním a povrchním paradoxem jsou tvrzení, že (1) co je vnitřní, je zároveň veřejné: lze to odhalit skrze sémantiku a syntax básně, skrze naši obvyklou znalost jazyka, skrze mluvnice, slovníky a všechnu literaturu, která je jejich zdrojem, obecně řečeno skrze vše, co vytváří jazyk a kulturu; zatímco (2) co je vnější, je soukromé či idiosynkratické, neboť to není součástí díla coby jazykového faktu: sestává totiž z odhalení (třebas v časopisech, v dopisech či v převyprávěných rozhovorech) toho, jak či proč ten který básník vytvořil

---

<sup>5</sup> Jacko Tomáš, *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení* (Praha: Togga, 2014), str. 64 – 66.

<sup>6</sup> Jacko Tomáš, *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení* (Praha: Togga, 2014), str. 67.

tu či onu báseň – pro kterou dámu psal, na kterém trávníku přitom seděl, případně o smrti kterého přítele či příbuzného vypráví.“<sup>7</sup> Stručněji řečeno, do vnitřní evidence zařazujeme vše, co můžeme skrze jazyk najít přímo v básni (a tedy to, na co se zaměřujeme v rámci pečlivého či blízkého čtení, které jsem zmiňovala již výše). A protože jazyk je veřejnou záležitostí, je i vnitřní evidence veřejná – mohou se k ní dobrat všichni, kteří se s básní setkají a za podmínky, že znají jazyk. Oproti tomu vnější evidence je to, co není bezprostřední součástí básně, ale týká se osobnosti autora – proto je to soukromé. Týká se spíše biografie autora než interpretace díla (a i když biografické informace o autorovi jsou často velmi zajímavé samy o sobě a bádání tohoto typu se nevyklučuje, při hledání významu díla nejsou relevantní a nelze se na ně obracet, či je dokonce směřovat nebo zaměřovat s významem díla). Nadto je možné vytyčit ještě třetí, prostřední typ evidence, která stojí uprostřed mezi prvními dvěma. Do této oblasti spadají ty významy slov, které se odrážejí od doby, ve které autor žil – jde tedy o to, jaké významy mohl autor slovům připisovat a naopak které významy by ve své době nepoužil (některé významy jsou pro danou dobu typické, zatímco jiné se již nepoužívaly – byly buď příliš zastaralé, nebo ještě nebyly známé). Beardsley s Wimsattem požadují, aby se kritici zabývali především prvním typem, tedy vnitřní evidencí, a tímto požadavkem tak splňují to, co od interpretace požaduje Nová kritika, a sice zaměření se na samotné dílo bez vnějšího kontextu. Oba ale nevyklučují ani zkoumání prostředního typu, ale jen okrajově v případě, že to napomůže porozumění díla, a tak i snadnější interpretaci. Současně ale připomínají, že všechny tři typy se prolínají a je velice těžké vést mezi nimi přesné hranice. Hirsch ovšem podotýká, že ačkoli je toto rozlišení oprávněné a správné, v dnešní době se ztratilo v mnohem populárnější, ovšem falešné tezi, která tvrdí, že to, co autor zamýšlel, je irelevantní pro záměr jeho díla.

Hlavní teze tohoto textu by se nakonec dala vyjádřit pouhou jedinou větou, kterou stručně a výstižně shrnuje Intencionální klam Newton: „[...] to, co Wimsatt a Beardsley označili jako ‚intencionální klam‘ (intentional fallacy), je pojem vyjadřující přesvědčení, že záměry autorů nejsou spolehlivým vodítkem při interpretaci jejich děl.“<sup>8</sup> Dalo by se říci, že z části podobný názor zastává i Roland Barthes, který rovněž tvrdí, že se na autora nemůžeme obracet jako na spolehlivé vodítko, neboť autor jako tvůrce textu se ztrácí aktem zápisu a jeho dílo se od něj tímto aktem emancipuje.

---

<sup>7</sup> Wimsatt, William K. - Beardsley, Monroe C: "Intencionální klam" in Petr Onufer (ed.). Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930-1970. Praha: Triáda 2010, str. 116.

<sup>8</sup> Kenneth M. Newton, *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum, 2008), str. 45.

### 3. Francouzský strukturalismus

Francouzský strukturalismus pojí s Novou kritikou společný zájem o dílo, stejně jako upozadění autora, jak uvidíme později. Objevuje se ovšem nepatrný rozdíl – ačkoliv se i strukturalisté zaměřují na dílo samotné, aniž by brali v úvahu jeho původce, jejich primárním zájmem není najít význam v něm ukrytý. Hlavním předmětem zájmu je struktura literatury (jak může být ostatně patrné již ze samotného názvu): „Strukturalisty nezajímala interpretace konkrétních děl, nýbrž širší otázky týkající se literatury jako systému nebo formy diskurzu.“<sup>9</sup> Odhalit vnitřní uspořádání, hierarchii jednotlivých složek, či souvztažnost těchto složek jsou hlavní úkoly, na které se strukturalisté zaměřují. Jde jim spíše o literaturu jako celek než o jednotlivá díla. Jak jsem ovšem zmínila, stále zůstává patrný nezájem o autora.

#### 3.1. Roland Barthes

V případě Rolanda Barthesa můžeme dokonce mluvit i o smrti autora (jak ovšem napovídá již samotný název jeho eseje z roku 1968), přičemž k této smrti dochází v momentě zápisu: „Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita, počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.“<sup>10</sup> Akt zápisu je něčím, co odosobňuje, slova se díky němu osamostatňují od toho, kdo je tvoří, stávají se autonomní. Důsledkem toho potom je, že autor ztrácí kontrolu nad tím, co jeho slova mohou znamenat, nemá tak za ně ani zodpovědnost, a tudíž nemůže ani zaručit přesný význam, který bude dílo nakonec mít. Barthes ovšem podotýká, že i přes výše uvedené skutečnosti je koncept autora stále velice rozšířený, což je v nemalé části také zásluha Nové kritiky – výsledkem toho, jak moc se snažila autora popřít, bylo nakonec upevnění jeho postavení (když se snažíme někoho či něco popřít a přesvědčit ostatní, že neexistuje, nakonec zjistíme, jak moc si uvědomujeme jeho přítomnost). Tím, kdo promlouvá v díle, není ovšem autor, ale řeč – text je pouze sestavením různých vět dohromady, ovšem každá z těchto vět existuje samostatně i mimo dílo a před ním, přičemž v jiném kontextu mají samozřejmě často odlišný význam.

---

<sup>9</sup> Kenneth M. Newton, *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum, 2008), str. 89.

<sup>10</sup> Barthes, Roland: "Smrt autora", *Aluze* 3/2006, str. 75.

Takto odsunout autora má ovšem své důsledky – především pak ten, že přestává být žádoucí snažit se objevit v díle skrytý význam, jenž byl do něj vložen právě autorem. V tomto momentě se také přesouvá pozornost z autora, kterého jsme odsunuli do pozadí, na čtenáře. Ten je tím, v kom se dílo uskutečňuje, a záleží na jeho schopnostech i dovednostech, co všechno je schopen v díle odhalit – tedy jde o to, které složky a vztahy v díle dokáže objevit a které mu naopak zůstávají skryty. Takovou recepci díla Umberto Eco přirovnává k procházce po lese: vcházíme do lesa po hlavní pěšině, postupně se dostáváme do lesa hlouběji (propracováváme se hlouběji do díla), ovšem pak se může objevit postranní pěšinka, kterou můžeme zvolit (a odbočit tak od hlavního tématu díla) a podobných menších pěšinek se během procházky (a tedy recepce díla) může objevit hned několik. Je ovšem nutné podotknout, že sejít z hlavní cesty nemusí vždy znamenat, že se ztratíme. Naopak nás mohou tyto postraní cestičky zavést na místa, která bychom jinak vůbec neobjevili. Pro recepci díla to pak analogicky znamená, že není třeba striktně držet se tématu díla, ale může být prospěšné „sejít z cesty“ a objevit tak v díle věci, které by nám jinak zůstaly skryté. Barthes ale podotýká, že ačkoliv čtenář je ten, díky kterému drží text pohromadě, kritika se jím nikdy příliš nezabývala. Vzhledem k tomu, že zkušenosti čtenářů se liší, je tedy dost pravděpodobné, že se budou lišit i jejich čtení – na základě jednoho uměleckého díla může tím pádem vzniknout nekonečné množství různých, odlišných a často také zcela protikladných interpretací. To je problém, jehož se obává Hirsch, který tvrdí, že takto postavený způsob interpretace nevede k ničemu jinému než k subjektivismu a relativismu. Proto je potřeba najít určitou normu, na základě které bude možné jednotlivé interpretace posoudit z hlediska toho, která je více platná. K tomu se ale vrátím až později.

Zaměřením na autora je charakteristický především moderní přístup k umění. Barthes, jak jsem již uvedla výše, se snaží osobnost autora upozadit, nepřikládá mu příliš důležitou roli. Zdůrazňuje, že důležité jsou samotné řečové akty a není důležité znát jejich autora. Konkrétněji řečeno není třeba znát reálnou postavu, která žila nebo žije. To, k čemu mířím, je Barthesův pojem skriptora: „[...] rodí se ve stejné chvíli jako jeho text, není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán tady a teď.“<sup>11</sup> Podobným způsobem chápe autora

---

<sup>11</sup> Barthes, Roland: "Smrt autora", *Aluze* 3/2006, str. 76.



Eco, který odlišuje modelového a empirického autora. Modelový, na rozdíl od autora empirického, není žádná reálná osoba, která tvoří umělecké dílo. Je to pouze jakýsi neurčitý hlas, o kterém nevíme nic jiného, než že nám skrze dílo sděluje nějaký příběh. Je to hlas bez těla, pohlaví či minulosti.<sup>12</sup> Skriptor i modelový autor sdílejí společný osud – oba vznikají spolu se začátkem psaní a umírají současně s jeho koncem. Autor musí zemřít proto, aby se mohl zrodit čtenář. Čtenář, který je aktivní a který na základě vlastních zkušeností dovede nějakým způsobem pracovat s dílem. Nepotřebuje k tomu znát ani životopis autora, ani význam, který chtěl autor do díla vložit.

Barthesův skriptor či Ecoův modelový autor jsou ale jen dvě z několika možných pojmenování, která zdůrazňují, že nikdy nemůžeme ztotožnit reálnou postavu (empirického autora) s jeho konkrétním dílem. Ať už jej označíme skriptor, modelový, abstraktní či implikovaný autor, všechna tato označení mají jedno společné: všechny pojmy odkazují pouze k subjektu díla, ale ne k jeho reálnému autorovi a jeho životu. Pojmu implikovaného autora se věnuje Seymour Chatman a říká, že: „Implikovaný autor se děje přímo v samotné narativní fikci, již provází během celého čtení.“<sup>13</sup> Opět tedy začíná a končí s dílem, ale nepřesahuje jej – je to sám text, který se na čtenáře obrací. Chatman navrhuje, že je možné nahradit ho pojmy „textová implikace“, „textový design“ či „záměr textu“ (přičemž záměr znamená to, co je v textu, ale ne to, co je v autorově mysli)<sup>14</sup>. Najít můžeme ale i taková označení jako například autorovo druhé já, rétorická role, literární verze písící osoby<sup>15</sup> a další. Zahrnuje určité kódy, vzorce či styly, na jejichž základě čtenář přistupuje k textu. Spadá pod něj i autorský záměr. Ten je do díla vložen jeho reálným autorem, který se ovšem od textu odpoutává v momentě, kdy je dokončen a zůstává jen samotné dílo. Pojem implikovaného autora řeší i problém textů, na nichž spolupracovalo více autorů – není až tak podstatné, čím který z nich do celkového významu díla přispěl, jako to jak tento text promlouvá ke čtenáři.

---

<sup>12</sup> Eco Umberto, Šest procházek literárními lesy (Olomouc: Votobia, 1997), str. 24 – 37.

<sup>13</sup> Chatman, Seymour: Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu (Olomouc: Univerzita Palackého, 2000), str. 76.

<sup>14</sup> Chatman, Seymour: Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu (Olomouc: Univerzita Palackého, 2000), str. 87.

<sup>15</sup> Müller Richard, Šidák Pavel (eds.), Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů (Praha: Academia, 2012), str. 208.

Koncept implikovaného autora je důležitý pro teorii interpretace v tom smyslu, že zahrnuje všechny přístupy, které tvrdí, že skrze text se můžeme dostat ke skutečnému záměru autora, tedy přístupy intencionalistické. To ovšem není možné, neboť v textu se nesetkáváme s reálným autorem a tím, co měl na mysli, ale s autorem implikovaným. Čtenář tedy není v přímém spojení s osobou autora, ale jen ve spojení s jeho textem. Životní a osobní data jsou předmětem biografie, ale ne interpretace. Je třeba vždy rozlišovat mezi reálnou tvůrčí aktivitou autora (jeho osobními postoji, pohnutkami či názory) a jejím výsledkem, kterým je text.

### 3.2. Michel Foucault

Podobně i Michel Foucault ve své přednášce „Co je autor?“ (1969) vychází z teze, že autor je mrtev, která ostatně byla v tehdejší době obecně přijímaná a rozšířená. Nebylo již žádnou novinkou, že moderní kritika autora přehlídí a chce se zaměřovat pouze na jeho dílo. Na rozdíl od Barthesa ale upozorňuje na fakt, že nestačí pouze konstatovat, že autor zemřel, protože díky jeho smrti vzniká nový prostor. Ten je tím, na co je třeba zaměřit pozornost. I když je koncept autora v tradičním slova smyslu již překonán a ve 20. století není autor jediným garantem smyslu díla, nelze otázku autora opomenout, neboť jména autorů se neustále objevují a používají v různých typech diskursů, ať už uměleckých, vědeckých či neoborných. Ve studii se proto zabývá tím, jakou funkci nebo funkce může autor v tomto nově vzniklém prostoru plnit a dochází tak u něj k jistému posunu: „Foucault tak přesouvá pozornost od subjektivních představ, jež si v jednotlivých případech člověk může o autorovi vytvářet, k objektivně popsatelem funkcím, jež koncept autora plní v diskursivním prostoru.“<sup>16</sup>

V tomto momentě je pravděpodobně namístě vysvětlit pojem diskurs, který Foucault často používá a je pro něj charakteristickým pojmem. Definicí jsem si vypůjčila od Tomáše Jacka: „Pokud jde o pojem diskurs, zjednodušeně lze prohlásit, že jím Foucault rozumí jakoukoliv písemnou či ústní výpověď spolu s tkanivem mocenských vztahů, které předurčují, zda a jakým způsobem daná výpověď může existovat a které jsou jí zároveň posilovány, obnovovány či přetvářeny. Z obecnějšího hlediska pak lze hovořit o diskursu i jako o souboru existujících či hypoteticky možných – tedy akceptovatelných – výpovědí v rámci určitého vědeckého oboru, v rámci určité

---

<sup>16</sup> Jacko Tomáš, *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení* (Praha: Togga, 2014), str. 82.

instituce nebo například v rámci určité konkrétní sociální situace.<sup>17</sup> Jde tedy o určitý typ či formu výpovědi, která umožňuje nějakým způsobem prezentovat konkrétní fakta. Zahrnuje i strategii, na základě které je vypovídáno.

Základní charakteristikou dnešního psaní je lhostejnost vůči autorovi – tedy nezáleží na tom, kdo mluví či píše, záleží na tom, co je řečeno či napsáno (podobně i Barthes tvrdí, že autor je jen původcem, ale dále již nemá kontrolu nad tím, co všechno mohou jeho slova znamenat pro ostatní). Pro dnešní psaní je charakteristické, že otevírá nový prostor, ve kterém se jedinec ztrácí a mizí. Psaní již není vnímáno jako individuální vyjádření autorových pocitů, ale odkazuje pouze k sobě samému, ne k tomu, kdo je jeho tvůrcem. Je to spíše jakási hra, která má svá vlastní pravidla, přičemž jedním ze základních pravidel je ustoupení subjektu do pozadí. Autor si musí být této hry vědom, a pokud chce psát, musí dobrovolně ustoupit do pozadí a ztratit se na úkor textu. Nicméně i přes tento fakt byl až donedávna autor velmi silnou a velmi často diskutovanou autoritou, ať už šlo o oblast umění nebo oblast vědy. Zde si Foucault všímá zajímavé změny, ke které došlo v 17. nebo v 18. století – do té doby byly literární texty rozšířeny a přijímány vesměs jako anonymní, nebylo zapotřebí znát autora té či oné pohádky, pořekadla, či pranostiky. Naopak v oblasti vědy sloužil autor jako jakási záruka hodnoty a pravdivosti. Nyní je ovšem situace opačná: o literárních textech vždy chceme vědět, od koho pochází, kdy byly napsány a za jakých okolností vůbec vznikly. „Literární anonymita je pro nás nesnesitelná: připouštíme ji jen jako záhadu. Funkce autora za našich dnů hraje pro literární dílo naplno.“<sup>18</sup> Oproti tomu ve vědeckých diskurzech je situace opačná – jde především o jejich obsah, nikoliv o to, kdo stojí za vznikem některé z teorií.<sup>19</sup>

I to je možná jeden z důvodů, proč Foucault zdůrazňuje, že je zapotřebí zaměřit se na prostor, který vzniká v momentě, kdy autor zemře. Vzhledem k tomu, jak moc byl až do 20. století koncept autora rozšířen a zdůrazňován, nestačí nyní pouze říci, že autor je mrtev, a nezabývat se důsledky, které toto tvrzení přinese. Jak jsem již uvedla výše, zaměřuje se proto na funkce, které může koncept autora plnit ve světě diskursů, pokud

---

<sup>17</sup> Jacko Tomáš, *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení* (Praha: Togga, 2014), str. 73 – 74.

<sup>18</sup> Foucault, Michel: "Co je autor?" in idem: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, str. 52.

<sup>19</sup> Foucault, Michel: "Co je autor?" in idem: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 51 - 52.

nefunguje jako původce významu v díle. Jinými slovy snaží se nastínit způsoby, jimiž texty mohou poukazovat ke svému autorovi.

Vytyčuje čtyři základní rysy, kterými je charakterizován každý diskurs, jenž má autora (přičemž autor jim zaručuje určitý statut uvnitř společnosti, na rozdíl od těch, které autora nemají a které samozřejmě také existují). Dostáváme se vlastně k tomu, jak jsou charakterizovány ty diskursy, které mají autora. U nich je možné rozpoznat čtyři základní charakteristiky. Ta první se týká otázky vlastnictví: Foucault poukazuje na to, že dříve nebyly diskursy majetkem žádné konkrétní osoby – šlo primárně o to, co bylo jejich obsahem, ne o to, kdo stojí za jejich vznikem. Jako příklad uvádí staré antické texty, které byly šířeny anonymně, ale i přesto byly považovány za pravdivé. Anonymita tehdy nepředstavovala žádný problém ani překážku. K obratu dochází až na přelomu 18. a 19. století, kdy se mnohem více začíná diskutovat otázka přivlastnění či autorských práv. Autor se dostává do popředí a spolu s ním i problematika autorského záměru. Při interpretaci nyní pátráme po odpovědi na takové otázky, jako co autor zamýšlel, co chtěl skrze dílo sdělit, jaké pohnutky ho k tomu vedly. Tento obrat má určitou souvislost i s druhým rysem: funkce autora není stejná ani trvalá ve všech diskurzech. Je tomu přesně naopak – je dynamická a proměnlivá. To je ostatně případ, který jsem uvedla již výše – u vědeckých diskursů slouží jméno autora více než cokoliv jiného jako pojmenování teorie nebo pojmu. Mnohem podstatnější je, zda teorie relativity skutečně funguje, než to, zda byl Einstein opravdu tím, kdo ji objevil (ačkoliv mu dnes nemůžeme upřít jeho zásluhy, stejné bychom přiřknuli komukoliv jinému, kdo by ji objevil místo něho). V umění je situace přesně opačná: jméno autora hraje důležitou roli. Především je to role orientační – je-li například Ernest Hemingway naším oblíbeným autorem, chceme číst díla, která skutečně napsal on, a pravděpodobně by nás šokovalo, kdybychom zjistili, že *Starce a moře* napsal místo něj někdo jiný. Třetí charakteristikou je, že diskurs, jenž má autora, se nevytváří spontánně. Funkce autora je spíše uměle konstruovaná. Autor byl natolik důležitý, že v momentě, kdy se ke čtenářům některé dílo dostane v anonymitě, začnou se hledat způsoby, jak autora najít a definovat.

Určitý problém vyvstává v momentě, kdy chceme autorovi přiřknout některá díla. Nemůžeme si nikdy být přesně jisti, zda na jedné straně připisujeme autorovi všechna jeho díla, a na straně druhé zda všechna díla, která mu připisujeme, napsal skutečně on. Podle svatého Jeronýma existují čtyři kritéria, na jejichž základě můžeme

některá díla vyřadit. Jsou to ta díla, která jsou kvalitativně na nižší úrovni, která jsou v protikladu vůči myšlenkovému postoji, jenž autor zastává, pak také ta díla, která jsou napsána jiným stylem než všechny ostatní autorovy práce, a konečně musíme vyloučit ta díla, která obsahují události, které se odehrály až po autorově smrti. Foucault podotýká, že tato kritéria jsou velmi aktuální i pro současnou kritiku, která je používá při pokusech najít a určit autora konkrétních děl. Při hledání významu či významů díla slouží postava autora jako jakási záruka jednoty psaní a výrazových prostředků. Současně také umožňuje vysvětlovat události, které se v díle staly, stejně tak jako změny, které se v nich udály. I proto bylo hledání smyslu díla skrze autora tak rozšířené. Autor poskytoval určitou oporu při interpretaci – bylo mnohem jednodušší nejdříve zjistit nepřeborné množství informací o autorovi, a pak na jejich základě pak najít ten význam díla, který do něj mohl skutečně vložit, než hledat jakýsi neurčitý význam v samotném díle, o kterém nic nevíme. Na druhou stranu může být trochu svazující omezit se osobou autora – nepřístupujeme k dílu jako někdo „cizí“ a neinterpretujeme jej pouze na základě vlastních zkušeností. To může leckdy ovlivnit i samotné hodnocení díla. (Jako příklad mohu uvést vlastní nedávnou zkušenost s filmem *Big Eyes* od režiséra Tima Burtona: vzhledem k tomu, že je mým oblíbeným tvůrcem, znám jeho charakteristický styl a také spoustu ostatních jeho filmů. K filmu jsem proto přistupovala se znalostmi o tom, jak tvoří, a to byl pravděpodobně důvod, proč mě film celkem zklamal - zcela se totiž vymykal typickému Burtonovskému stylu, který je tím, co dělá jeho filmy tak zajímavé. Sama jsem ale usoudila, že film jako takový nebyl vůbec špatný a daleko více bych si jej vychutnala, kdybych nevěděla, že je od Burtona a neočekávala tak konkrétní a osobitý styl.)

Navíc v momentě, kdy chceme v díle najít to, co do něj autor ukryl, můžeme lehce přehlédnout ty významy, které pro nás dílo může mít. Jsou také velmi časté případy (jak jsem již zmínila výše), kdy si autor není vůbec vědom toho, s jakým záměrem dílo tvoří či kdy má sice záměr jasný, ale nedokáže ho do své práce odpovídajícím způsobem vložit. I tato rizika možná nejspíše vedla k prosazování takového způsobu interpretace, jenž se na postavu autora neobrací a který ve 20. století prosazovalo především hnutí Nové kritiky.

Čtvrtým a tedy posledním rysem ukazuje Foucault, kde je třeba autora hledat. Není to totiž ani skutečná žijící postava ani vypravěč, jenž vypráví dílo. Autor se nachází kdesi uprostřed cesty mezi těmito dvěma póly a není to tedy žádný skutečný

jedinec. Autora díla nelze ztotožnit s aktuálně žijící osobou, která dílo vytvořila. Současně text nemusí odkazovat na konkrétní osobu, ale pouze na nějaký hlas, který vypráví děj a sděluje tak význam díla. Toto pojetí tak připomíná to, co jsem výše popsala jako implikovaného autora.

Foucault se věnuje i problematice spojené s užíváním jména autora. Jako každé jiné je to jméno vlastní. Na první pohled tedy funguje jako odkaz ke konkrétnímu jedinci. Foucault ovšem zdůrazňuje, že jméno autora není pouze označením nějaké osoby – nejde pouze o čistou referenci. Neodkazuje pouze ke konkrétnímu člověku, ale i k naší představě o tom, co autor napsal – jméno autora funguje i jako souhrnný popis jeho práce a existuje tu určitá vazba mezi autorem a jeho dílem. Vyslovíme-li například jméno Shakespeare, nejde jen o to, kdy se narodil, kdy a kde žil či jak vypadal. Mnohem častěji si při vyslovení jeho jména vybavíme *Romea a Julii*, *Hamleta* či *Sen noci svatojánské* – tedy vnímáme jeho osobu na základě souhrnu jeho děl (přesněji řečeno se nám nejčastěji vybaví jeho nejznámější a nejslavnější díla), ale nejde nám příliš o to, jaký skutečně byl, nebo o život, který skutečně vedl. Nemáme tudíž žádný velký zájem na jeho individuálních charakteristikách jako jedince, ale spíše se zaměřujeme na jeho funkci, přičemž tuto funkci můžeme označit jako klasifikační – jméno autora funguje jako něco, co rozděluje díla do velkého množství různých skupin, kterých existuje přesně tolik, kolik existuje spisovatelů, malířů, sochařů a všech ostatních umělců. Jméno autora tedy funguje jako jakýsi orientační prvek, na jehož základě se může recipient lépe pohybovat a vyznat v nepřehledném množství uměleckých děl.

## 4. Intencionalistické pojetí interpretace

Nová kritika a francouzský strukturalismus, kterými jsem se doposud zabývala, jsou dva směry, které oba kladou důraz na zkoumání samotného díla a neberou přílišné, či dokonce žádné, ohledy na autora. Jak stručně shrnuje Tomáš Jacko: „[...] autor je nejprve Novou kritikou ignorován, poté Barthesem zcela eliminován a nakonec se v pojetí Foucaultově objevuje jako odosobněná diskursivní funkce. Mohli bychom říci, že autor byl postupně ostrakizován, zabit a vzkříšen; ovšem vzkříšen do zcela nové, abstraktní podoby.“<sup>20</sup>

### 4.1. Kendall L. Walton

Je ovšem na místě podotknout, že ve 20. století se objevují i takoví autoři, kteří se vůči tomuto pojetí interpretace, které nehledí na autorský záměr a dokáže se bez něj obejít, vymezují. Jedním z nich je i Kendall L. Walton, který zastává názor, že historické okolnosti i autorův záměr jsou podmínky relevantní k tomu, abychom byli schopni dílo správně vnímat. Či přesněji řečeno správně vnímat ve správné kategorii. V roce 1970 napsal text *Kategorie umění*, ve kterém se Walton výslovně vymezuje vůči Nové kritice, přesněji řečeno vůči intencionálnímu klamu, když říká, že intencionální blud není vůbec žádným bludem, neboť umělcova intence je jedna z důležitých historických podmínek<sup>21</sup>. Tyto historické podmínky jsou jedněmi z těch, na základě kterých je interpret schopen určit správnou kategorii, ve které je třeba umělecké dílo vnímat, aby v něm objevil jeho estetické vlastnosti, a tudíž mu co nejlépe a nejvíce porozuměl. Každé dílo má totiž estetické a zároveň i mimoestetické vlastnosti, přičemž mimoestetické vlastnosti jsou vlastnostmi základními a estetické jsou na nich závislé. Jako příklad lze uvést barvy na obrazech – výsledná estetická emoce se může lišit podle toho, které odstíny barev malíř použil. Rozdíl mezi nimi spočívá také v tom, že mimoestetické vlastnosti lze zjistit pouze na základě díla, aniž bychom měli o něm k dispozici další informace. Lze tak snadno (tedy pokud má k tomu člověk dostatečné schopnosti nebo vzdělání) odhalit linie či barvy v malbě nebo tóny v hudební skladbě. Přesně naopak je tomu s vlastnostmi estetickými (mezi které patří například harmonie nebo napětí), které se jeví až na základě toho, zda recipient vnímá dílo ve správné

---

<sup>20</sup> Jacko Tomáš, *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení* (Praha: Togga, 2014), str. 83.

<sup>21</sup> Zuska Vlastimil, *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum, 2003), str. 71.

kategorii. Může se stát, že pokud dílo v recipientovi nevyvolá patřičnou emoci a on v něm nevidí vůbec žádné nebo jen málo estetických vlastností, nemusí to být hned tím, že by dílo bylo špatně provedené nebo nekvalitní. Chyba nemusí být v autorovi díla, ale může být naopak v recipientovi, který vnímá dílo ve špatné kategorii. Ve chvíli, kdy začne dílo vnímat v kategorii jiné, která bude více odpovídající, může nalézt takové kvality, kterých si v prvních chvílích nebyl vůbec vědom. Výsledné soudy a tedy i hodnocení díla je závislé na tom, v jakých kategoriích je interpret schopen vnímat.

Z tohoto faktu pak vyplývá logický důsledek, že pokud se soudy a hodnocení konkrétního díla liší, je to proto, že každý interpret ho vnímal v odlišné kategorii. K podobnému případu může ale dojít i u jednoho člověka, který může s odstupem času své původní posouzení díla pozměnit. Může k tomu dojít v případě, že pozná další, nové kategorie, o kterých původně nevěděl. V těchto nových kategoriích se mu dílo může jevit jako skvělé a nápadité, i když původně ho označil jako průměrné či dokonce nepovedené.

Jak vyplývá z výše uvedeného příkladu, existuje velké množství kategorií, ve kterých lze dílo vnímat. Každá kategorie je určena několika standardními rysy mimoestetických vlastností. Standardní rysy zaručují příslušnost ke konkrétní kategorii. To znamená, že pokud nějaký ze standardních rysů chybí, dílo je následkem toho vyloučeno z té kategorie, pro kterou je daný rys standardní. Abychom byli schopni vnímat dílo v některé kategorii, je zapotřebí, abychom znali její rysy. Na jejich základě pak můžeme dílo do kategorie zařadit, protože v díle najdeme rys, který je pro ni standardní. Například pokud víme, že pro sochu je charakteristická trojrozměrná kompozice, která něco nebo někoho zobrazuje a která je nehybná, uvidíme-li pak v galerii Michelangelova *Davida*, zařadíme ho do kategorie sochy, neboť u něj shledáváme několik rysů, které zároveň charakterizují pojem sochy obecně. Kromě těchto standardních rysů, můžeme u mimoestetických vlastností najít rysy nestandardní a proměnlivé. Jak napovídá samotné označení, nestandardní rysy jsou takové, které pro konkrétní kategorii nejsou typické. Walton je označuje jako šokující, zneklidňující, překvapující či pobuřující<sup>22</sup>. Nestandardními rysy pro sochu jsou například pohyblivost nebo dvojrozměrnost. Poslední typem jsou rysy proměnlivé. Ty ani nezařazují, ani

---

<sup>22</sup> Walton, Kendall L. „Kategorie umění“ in Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, str. 62.



nevyklučují dílo z kategorie. Mohlo by se tedy zdát, že nejsou příliš důležité. Je tomu ale přesně naopak – při recepci jsou nejdůležitější, neboť dělají dílo takové, jaké je, a způsobují, že se nám dílo nějak jeví.

Je důležité podotknout, že v některých případech může být velmi složité rozlišit, který rys je standardní, který nestandardní a který proměnlivý. Samotná klasifikace je poměrně těžký úkol a doposud nebyl nikdy zcela splněn. Všechny kategorie nejsou zatím přesně dané a vymezené. Tuto obtížnost jasně definovat kategorie ještě podporuje fakt, že žádná z nich není stálá, ale může se časem proměňovat, ve většině případů rozšiřovat. K tomu může dojít například v momentě, kdy se nám dílo nepovede do některé kategorie zařadit. Můžeme pak některý rys kategorii přidat, i když původně pro ni nebyl standardní, a tím se rozšíří množství děl, které poté půjdou do této konkrétní kategorie zařadit.

Ačkoliv nejsou kategorie přesně vymezené, nabízí Walton čtyři vodítka (která jsou spíše pomůckou – on sám podotýká, že nejsou přesná a stoprocentní), na základě kterých můžeme určit správnou kategorii, ve které by se mělo dílo vnímat, abychom v něm objevili co největší možný počet jeho kvalit a také byli schopni ho adekvátně posoudit. „Zdá se tedy, že alespoň v některých případech je správné vnímat dílo v určitých kategoriích, a nesprávné vnímat je v určitých jiných. V prvních případech budou naše soudy pravděpodobně správné, kdežto v případě druhém budou nesprávné.“<sup>23</sup> Podle prvního kritéria je správná ta kategorie, která obsahuje co nejmenší možný počet nestandardních rysů. Podle druhého je to pak ta kategorie, ve které se dílo jeví nejlépe a ve které nejlépe obstojí a poskytuje největší zážitek. Další dvě podmínky Walton označuje jako historické (a zčásti tak vrací do hry historické okolnosti, které stály u vzniku díla, a upozorňuje na to, že minimálně jedna z nich je vždy při hodnocení díla důležitá). První z nich říká, že správná kategorie je ta, kterou umělec zamýšlel a ve které předpokládal, že se dílo bude vnímat. Posledním vodítkem pro správnou kategorii je společnost, která dílo vnímá – správná kategorie je ta, která je rozšířená a uznávaná ve společnosti, ve které dílo vzniklo. Kategorie musí být v dané společnosti hojně rozšířená a uznávaná, často používaná ke klasifikaci děl a současně členové společnosti znají velké množství ostatní děl spadající do této kategorie (například již výše zmíněná kategorie sochy – je poměrně dost reflektovanou kategorií, a proto není problém přiřadit

---

<sup>23</sup> Walton, Kendall L. „Kategorie umění“ in Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, str. 65 - 66.

k ní jednotlivá díla, vzhledem k tomu, že většina společnosti zná typické charakteristiky soch). Správná kategorie je podle čtvrtého kritéria také ta, ve které by dílo vnímali současníci tvůrce.<sup>24</sup>

V rámci třetí podmínky Walton zdůrazňuje důležitou roli tvůrce, jež mu byla především v rámci Nové kritiky upírána. Každý umělec chce, aby jeho dílo mělo co největší možný ohlas a sklidilo velký úspěch. Proto zamýšlí takovou kategorii, která je uznávaná v jeho společnosti, aby tak dílo mohlo co nejlépe zapůsobit (je velmi nepravděpodobné, že by kritici kladně ohodnotili dílo, pro něž je správná kategorie, která se v jejich společnosti téměř nebo vůbec nepoužívá, neboť by jej dostatečně nepochopili). Současně je pro pozdější vyznění díla lepší, aby autor hned od počátku věděl, v jaké kategorii chce, aby se dílo vnímalo, a podle toho pak tvořil. Tvorba by tak měla probíhat v souladu s těmi kategoriemi, o kterých si autor myslí, že v nich dílo nejlépe obstojí.

## **4.2. Eric D. Hirsch**

Text Kendalla Waltona ukazuje, že postava autora nemůže být až tak opomíjena, jako to požadovala Nová kritika či Roland Barthes, neboť má vliv na to, v jaké kategorii bude dílo vnímáno, a v důsledku toho i na to, zda bude či nebude společností přijato a kladně hodnoceno. Hirsch v tomto ohledu zastává podobný názor, když říká, že autora nelze upozadit – v jeho pojetí je autor a jeho záměr důležitým a klíčovým zdrojem, bez něhož se při interpretaci v žádném případě neobejdeme. Autorský záměr je jediným vodítkem, na jehož základě můžeme dosáhnout platné interpretace.

Autor je podle Hirsche někdo, kdo jako jediný determinuje význam textu, a jeho odmítnutí má tak velmi vážný důsledek – ztratí se jediné měřítko, podle kterého lze posuzovat platnost interpretací. Nejde tak už o to, co dílo znamená, ale o to, co znamená pro jednotlivé kritiky, přičemž když kritik není omezen autorovým záměrem, může v textu nalézt i takové významy, které by do něj autor nevložil. Nelze ani určit, či interpretace je platnější, a všichni tak stojí na stejné úrovni, neboť jde o to, co text říká každému z nich, což se samozřejmě může v mnoha případech lišit. Neexistuje ale žádný

---

<sup>24</sup> Walton, Kendall L. „Kategorie umění“ in Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, str. 66.

princip, podle kterého lze určit, který kritik má pravdu a který se mýlí. Pokud tedy chceme mít normu pro posouzení platnosti interpretací, je třeba zachránit autora.

Pojem platnosti je přitom klíčový – Hirsch zdůrazňuje, že musí existovat jedna interpretace, která má větší platnost než všechny ostatní. Jakmile interpret tvrdí, že jeho interpretace je správná a platná, „[...] musí být ochoten jí porovnat s ostatními interpretacemi stejného díla. A jediným normativním principem, který byl doposud předložen, je nemoderní ideál správného porozumění tomu, co autor zamýšlel.“<sup>25</sup> V důsledku toho musí být autorský záměr neměnný – jen těžko bychom mohli posuzovat platnost interpretací na základě něčeho proměnlivého a nestabilního. Současně musí být také reprodukovatelný. Reprodukovatelnost je základní podmínkou pro sdělitelnost – nelze sdílet něco z díla, co nelze reprodukovat. Pokud se ptáme na to, zda konkrétní interpretace je platná, ptáme se, jestli významy, které konstruuje, vyplývají z textu (některé významy text implikuje a jiné ne). Radikálně odmítá takové pojetí interpretace, které tvrdí, že význam díla je daný pouze pro konkrétní dobu a společnost, a že tedy neexistuje pouze jeden význam, který dílo může mít. Takové přístupy označuje za subjektivismus a relativismus a směřují k nim všichni interpreti i kritikové, kteří odmítají tvrzení, že každé dílo má jen jeden platný význam. Každá platnost vyžaduje normu. Pokud tedy chceme posuzovat platnost interpretací, musí existovat nějaké měřítko platnosti. Tímto měřítkem je podle Hirsche determinovaný a neměnný význam, který požaduje autorův determinující záměr, a tudíž je třeba tento záměr poznat. Slovní význam je determinován dvěma základními principy: lingvistickým žánrem a autorovým záměrem. Oba tyto principy jsou při interpretaci nezbytné.

Hirsch sice připouští, že nelze nikdy bezpečně s jistotou poznat něčí záměr. To ale neznamená, že ho nemůžeme poznat vůbec. Nemůžeme zaměňovat nemožnost jistoty porozumění s porozuměním samotným. Ačkoliv je autorova mysl soukromou záležitostí, jazyk je oproti tomu záležitostí veřejnou (na což mimo jiné upozornili již Beardsley s Wimsattem). A protože význam je sdělen skrze jazyk, existuje možnost, jak jej zrekonstruovat. Ovšem za podmínky, že tvůrce i interpret používají stejný typ jazyka. Pokud je tato podmínka dodržena a pokud má k tomu interpret dostačující schopnosti, může být význam zpřístupněn jemu i veřejnosti. Zároveň ale připouští i fakt, že nemůžeme poznat všechno, co autor zamýšlel. Rozlišuje v této souvislosti na jedné

---

<sup>25</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 26, přel. Simona Bláhová.

straně to, co měl autor na mysli, a na straně druhé to, co může skutečně v díle vyjádřit (neboť pravděpodobně žádný text nemá podle Hirsche schopnost vyjádřit všechny významy, které autor zamýšlel). Význam tedy není nikdy zcela totožný s původním záměrem, se kterým autor k dílu přistupoval (svou roli hrají i nevědomé procesy během tvorby a ve výsledném díle tak může být i něco, co autor původně ani nezamýšlel). Jak jsem již ale zdůraznila, podle Hirsche nejde o jistotu, ale o možnost poznat význam.

Důležitou roli při interpretaci hraje i otázka kontextu. Kontext je tím, co určuje odhad interpretace. „To, co tímto pojmem obvykle rozumíme, je rozsáhlý komplex relevantních faktorů, od použití slov až k fyzickým, psychologickým, sociálním a historickým okolnostem, ve kterých se konkrétní projev vyskytuje. Myslíme tím tradice a konvence, na které se mluvčí odvolává, jeho postoje, cíle, druh slovníku, vztah k jeho publiku a mnoho dalších věcí.“<sup>26</sup> Když zná interpret kontext, ve kterém dílo vzniklo, může na jeho základě vyloučit ty významy, které by pravděpodobně autor do díla nevložil, protože se s kontextem neshodují. To je ostatně podobný princip, který Beardsley s Wimsattem pojmenovali jako prostřední druh evidence, díky které můžeme poznat, které vyjadřovací prostředky byly pro autora pravděpodobné a které nikoliv. Dalším principem, který pomáhá určit význam, je pojem žánru, jenž zužuje rozpětí možných významů v díle a pomáhá tak význam ustanovit. Proto je důležité pochopit pravidla či charakteristiky žánru. Každý význam odhalujeme na základě určitých očekávání, přičemž tato očekávání se vytvářejí právě na základě žánru a podle jednotlivých žánrů se liší - na základě žánru interpret některé významy očekává a jiné nikoliv a žánr tak funguje jako jakési vodítko (když například víme, že kniha *To* od Stephena Kinga spadá do žánru hororu, očekáváme, že Kingovým záměrem bylo podat takový příběh, který čtenáře vystraší a vyděsí, neboť je všeobecně známo, že cílem hororů je vyvolat pocity strachu).

Pro interpretaci je tak koncepce žánru klíčová a veškeré porozumění je na žánr vázané a vždy je určeno konvencemi daného žánru, ke kterému dílo náleží. Autor musí respektovat konvence daného žánru a tím determinuje význam: autor se rozhodne, co chce sdělit a vyjadřovat se musí v rámci žánru, který si vybere, čímž se omezuje množství významů, které do díla může vložit. Žánr se v procesu porozumění postupně mění: zpočátku je nepřesný a nejasný, postupem času však začíná být určitější a

---

<sup>26</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 86, přel. Simona Bláhová.

možnosti očekávání se zužují. Případné spory mezi jednotlivými interprety pak pramení z toho, že každý má od daného žánru jiná očekávání. Žánr totiž není nikdy pevně daný, ale je to konstrukce a předpoklad. Platná interpretace je tedy vždy závislá na správně určeném žánru. Pokud nepoznáme správný žánr, nepoznáme ani to, které významy text skutečně implikuje. K určení správného žánru ovšem neexistují žádná přesná vodítka. Při vybírání žánru musí mít interpret na paměti sdělitelnost, ale nikdy nemá stoprocentní jistotu, že vybral správně. Označení žánru je typ konvence. Díky němu si něco představíme, ale není to dost, aby to přesně definovalo význam díla. Pouze význam omezuje a zužuje jeho hranice. Hirsch tak sice říká, že je třeba předpokládat správný žánr a poznat jeho rysy, abychom mohli správně porozumět významu díla, neříká už ovšem, podle jakých pravidel či principů tento správný žánr s jistotou nalézt. Nejlepší způsob, jak žánr definovat, je podle něj popsat společné prvky úzké skupiny textů, které do konkrétního žánru zařazujeme.

Klíčovým momentem je pro Hirsche rozlišení mezi významem a smyslem. Význam díla je to, co je reprezentováno textem – tedy to, co autor zamýšlel sdělit a zvolil pro to konkrétní pořadí slov a vět. „Slovní význam je cokoli, co někdo zamýšlel sdělit určitým pořadím lingvistických značek a co těmito lingvistickými značkami může být sděleno (sdíleno).“<sup>27</sup> Smysl je pak vztah mezi významem a něčím dalším, co je mimo něj, ať už jde o osobu, představu, situaci, událost apod. Na rozdíl od významu je proměnlivý – co je smyslem díla pro jednoho, nemusí být pro druhého, což je ovšem logické, neboť vztahy různých lidí k významu díla se mohou lišit, protože mají odlišné zkušenosti. Význam tak lze vztahovat k mnoha oblastem (např. k nám a naším znalostem, k historii, autorově osobnosti či k jeho ostatním dílům) a smysl je tak ve své podstatě neomezený. V interpretaci bývají ovšem tyto dva pojmy zaměňovány a z toho pak pramení skepse vůči možnosti jediné platné interpretace. Hirsch ale klade důraz na to, že je třeba striktně tyto pojmy od sebe odlišovat, a tím tak oddělovat interpretaci, která se primárně zaměřuje na význam, od kritiky, která se zabývá smyslem a hodnocením uměleckých děl. Uvádí tak význam díla do širších souvislostí.

Dále říká, že význam musí být určitý, což je základní podmínkou, bez které by se nedal interpretovat. Jinak by neměl žádné hranice a nešlo by ho sdílet, neboť jen

---

<sup>27</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 31, přel. Simona Bláhová.

těžko můžeme uchopit, reprodukovat a sdělit něco, co není jasně dané, ale naopak je neurčité, nejasné a neomezené. Tímto argumentem se Hirsch zásadně staví proti teoriím, které tvrdí, že dílo může mít více odlišných významů. Pokud by význam mohl měnit svou identitu, tak by neexistovala žádná norma, na jejímž základě by bylo možné odlišit tu interpretaci, která správně rekonstruuje záměr díla a je tedy platná, od té, která správná není. O slovním významu tak Hirsch tvrdí, že je určitý, neměnný a také sebeidentický.

Vymezuje se i vůči konceptu sémantické autonomie, který zastával již výše zmíněný Roland Barthes, když tvrdil, že dílo se po vzniku od svého autora odpoutává a že promlouvá samo o sobě. Hirsch říká, že toto pojetí sice na jedné straně vedlo k tomu, že byl větší důraz kladen na interpretovu inteligenci a schopnosti, se kterými k textu přistupoval. Na straně druhé ale velmi zdůrazňuje, že vedlo i k určité nejistotě a libovůli v oblasti kritiky, která měla k dispozici jen samotný text a žádná vodítka k tomu, jak ho uchopit. Důsledkem toho je pak podle Hirsche skepticismus, neboť díky sémantické autonomii může vzniknout velké množství odlišných (často i zcela protikladných) interpretací, aniž bychom měli nějakou normu, na jejímž základě by bylo možné rozhodnout, která z interpretací je platnější. Upozorňuje i na fakt, že samotná slova neznamenaí nic, pokud jimi někdo něco nerozumí. Význam tedy není záležitostí slov, ale záležitostí vědomí (slova sama o sobě nic neznamenaí, ale jde o to, že někdo slova poskládal tak, aby jimi něco vyjádřil a aby jimi někdo jiný něco rozuměl), což je fakt, se kterým sémantická autonomie nepočítá. „Význam nemůže existovat bez vědomí nějaké osoby, přičemž v rámci procesu interpretace jsou těmito osobami buď autor, nebo čtenář. Významy, které čtenář aktualizuje, buď s autorem sdílí, nebo náleží pouze jemu samotnému.“<sup>28</sup> Barthesovými slovy řečeno, text tedy sám o sobě vůbec promlouvat nemůže. Sémantická autonomie je také klíčovým problémem v otázce platnosti. Pokud by její teze byla pravdivá, pak by všechny interpretace o konkrétním textu byly pravdivé, protože by šlo o to, co text říká konkrétnímu kritikovi. Platnost interpretace je ale možné posoudit jen na základě toho, zda se interpretace shoduje s významem, který je v díle reprezentován, přičemž tento význam je něčím, co autor zamýšlel sdělit a zvolil pro to konkrétní pořadí slov a vět. Hlavní chybou sémantické autonomie je tedy fakt, že neposkytuje žádné kritérium pro posouzení platnosti.

---

<sup>28</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 23, přel. Simona Bláhová.

Hlavní a jedinou normou pro objektivní interpretaci je rekonstrukce významu, který je významem autorovým. Jediná správná interpretace pak je ta, která je v souladu s autorovým horizontem. „Horizont lze definovat jako systém typických očekávání a pravděpodobností a je hlavním aspektem toho, co nazýváme kontext.“<sup>29</sup> Každý horizont omezuje asociace, které se k dílu vztahují. Úkolem interpretace je proto horizont autora co nejvíce specifikovat, čímž se omezí i hranice významu reprezentovaného v díle. K tomu napomáhá i to, do jakého žánru dílo přiřadíme, neboť to, že interpret určí, do jakého žánru dílo patří, poskytne obecný horizont pro jeho význam. Horizont rozděluje na vnitřní, který se týká odhadů o významu textu, a vnější, který sleduje vztah významu k ostatním významům a je oblastí, na kterou se zaměřuje kritika. Vnitřní horizont je trvalý a sebeidentický, vnitřní ovšem proměnlivý a ve své podstatě neomezený<sup>30</sup>.

V každém hodnocení interpretace jde tedy primárně o proces ověření platnosti, proces verifikace. Ten Hirsch označuje jako proces zjišťování pravděpodobností. Je třeba určit, která interpretace je nejpravděpodobnější (a tedy nejplatnější). Vytýčuje čtyři verifikační kritéria. První z nich je legitimnost, která říká, že čtení musí být přípustné v rámci konkrétních jazykových norem, ve kterých text vznikl. Druhým kritériem je korespondence, podle které musí každé čtení brát v úvahu všechny lingvistické součásti textu. Žánrová příslušnost je dalším kritériem a znamená nutnost dodržovat pravidla žánru, ke kterému dílo náleží. Když jsou všechna tato kritéria předběžně dodržena, následuje ještě poslední, které nazývá kritérium přijatelnosti nebo koherence. Tři první kritéria obvykle připouští různá čtení a pokud musí interpret vybírat z několika alternativ, volí takovou, která nejlépe odpovídá kritériu koherence, jež je rozhodující<sup>31</sup>. Kritérium koherence se odvolává a odkazuje na určitý kontext a tímto kontextem je autorův horizont. Protože je koherence závislá na kontextu, neexistují pro ni žádná absolutní pravidla. Jediné, co zbývá, je tak ustanovit kontext, který je nejvíce pravděpodobný. Nejpravděpodobnější horizont každého díla tvoří autorovy typické názory, asociace či očekávání.

Důležitým úkolem v procesu ověřování je tedy rekonstrukce autorova subjektivního světa. Použit k tomu můžeme všechny dostupné informace nejen o ostatních dílech autora, ale i o jeho osobních a kulturních postojích – Hirsch tedy

---

<sup>29</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 221, přel. Simona Bláhová.

<sup>30</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 224.

<sup>31</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 236.

nevyklučuje používání biografických a historických znalostí během procesu interpretace (připouští, že lze jít i za dílo samotné, k něčemu, co je vnější). Nikdy to ovšem nelze provést se stoprocentní jistotou, a proto jde o to, které čtení je nejvíce pravděpodobné. Proces verifikace označuje jako imaginativní rekonstrukci mluvčího subjektu – jde o to reprodukovat autora v sobě samém. Interpret musí přebrat autorovo stanovisko a hledat v textu to, co bylo pro autora typické nebo pravděpodobné. Interpretace je tak výkladem významu někoho jiného, než je samotný interpret. Vždy je tedy potřeba jít za samotný text, k autorovi. I když se nikdy přesně nedostaneme k tomu, co autor myslel, správná interpretace je ta, která je nepravděpodobnější.

Cílem interpretace jako disciplíny je pak neustále zvyšovat pravděpodobnost, že jednotlivá porozumění jsou správná. Každý akt porozumění je v první řadě předpokladem, neexistují ovšem žádné metody po vytváření předpokladů, a tak každý předpoklad je pouze pravděpodobný. Interpretace tak není založena na metodologii, ale jde o proces potvrzování platnosti. Její základní otázkou pak je, co autor pravděpodobně zamýšlel vyjádřit, a jejím úkolem odlišit ty významy, které pochází z autorské intence. Jde o porozumění tomu, co text znamená, a je třeba vyloučit veškeré nahodilé asociace. Dvě odlišné interpretace nemusí být nutně protikladné, neboť mohou stále odkazovat ke stejnému významu – jednotlivé složky jsou sice odlišné, ale celek, ke kterému interpretace odkazuje, je totožný (je to jako více různých pohledů na stále stejný předmět). Pokud ovšem interpretace odkazuje ke špatnému významu, je neplatná a nezáleží na tom, jak je hodnotná v jiných ohledech. V případě, že jsou interpretace protikladné, nikdy neexistuje možnost je sloučit či smířit – jen jedna z nich je správná. Inkluzivistické pojetí interpretace je podle Hirsche neplatné – nejde o to, aby interpretace řekla o díle co nejvíce, ale jde o to, aby zrekonstruovala skutečný autorův záměr. „Interpretace je konstrukcí textového významu jako takového a vykládá pouze ty významy, které text explicitně nebo implicitně reprezentuje. Kritika na druhé straně staví na výsledcích interpretace a konfrontuje textový význam se širším kontextem.“<sup>32</sup> Kritika a interpretace tak pracují se dvěma rozdílnými objekty. V praxi je ale nelze od sebe oddělit, neboť kritika z interpretace vychází. Správná interpretace je předpokladem pro správnou kritiku a hodnocení díla, neboť nejdříve je třeba správně porozumět významu, než jej budeme vztahovat k něčemu dalšímu. Pokud špatně zrekonstruujeme

---

<sup>32</sup> Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967, str. 210, přel. Simona Bláhová



význam, bude následná kritika neplatná. Interpretace je tedy primární – nejdříve je třeba pochopit význam a až pak jej můžeme dávat do kontextu něčeho, co je mu vnější.

Teorie, které tvrdí, že významy uměleckých děl se proměňují v průběhu času, podporují splynutí interpretace a kritiky. Kdyby ale tyto teorie byly pravdivé, pak bychom o dílech nemohli dosáhnout žádné objektivní znalosti a neexistovaly by ani žádné trvalé normy, na jejichž základě by bylo možné založit ověřování souzení. Všechny tyto teorie, které tvrdí, že význam se proměňuje, zaměňují podle Hirsche význam díla s jeho smyslem, který se proměňovat může, neboť lidé v odlišných dobách či společnostech se k textu vztahují odlišně. Mají ovšem stejné kulturní návyky, a proto se v rámci jedné doby či společnosti mohou jednoduše shodnout na tom, co pro ně dílo znamená. Smysl by ale neměl žádnou objektivitu ani základ, kdyby význam byl proměnlivý.

## Závěr

Na základě výše zmíněných textů jsme viděli, že existují v podstatě dva krajní přístupy, které se vztahují k problematice autorství při procesu interpretace. Antiintencionalisté zdůrazňují, že znát autorský záměr není pro interpretaci nezbytné. Zaměřují se spíše na dílo a zdůrazňují, že je třeba, aby interpret soustředil pozornost právě na něj. Vnější okolnosti, které tvůrce ovlivnily a byly příčinou vzniku díla, opomíjí a považují pro interpretaci za irelevantní. Spíše než na autora díla kladou důraz na jeho recipienta, na jeho schopnosti a dovednosti, se kterými je schopen k dílu přistupovat. Čtenář tak není pouze ten, kdo pasivně hledá smysl v díle ukrytý. Naopak je pojímán jako aktivní subjekt, který pomáhá ustanovit smysl díla. V tomto pojetí je recipient někdo, v kom se dílo uskutečňuje. Vzhledem k tomu, že se autorova záměru nemůžeme nikdy s jistotou dopátrat, bude pravděpodobně lepší (a nejspíše také jednodušší) nechat na sebe působit dílo samotné a neohlížet se na jeho vnější okolnosti, neboť je nikdy nemůžeme s jistotou nalézt a poznat. Dílo ale před námi zůstává, můžeme jej recipovat sami za sebe, setkat se s ním, dokonce do něj promítnout něco z našeho osobního života a samozřejmě si z něj něco odnést.

Oproti tomu Walton a Hirsch kladou na autora jistý důraz – oba tvrdí, že autor není při interpretaci uměleckých děl až tak nedůležitý a nevýznamný, jak o něm říká Nová kritika nebo francouzský strukturalismus. Především Hirsch pak tvrdí, že se bez autorského záměru při interpretaci vůbec neobejdeme, neboť je to podle něj jediná norma, na jejímž základě můžeme posuzovat platnost jednotlivých interpretací – zásadně totiž odmítá myšlenku, že by všechny interpretace stály na stejné úrovni a byly stejně platné. Takové pojetí nevede k ničemu jinému než k relativismu a subjektivismu. Existují-li protikladné interpretace, jedna z nich musí být nutně špatná. Tvrdí, že neexistuje způsob, jak protikladné interpretace spojit či smířit. Definovat normu pro posuzování platností interpretací je pro něj nezbytné. K tomu je ale zapotřebí zrekonstruovat autorův záměr.

Vzhledem k tomu, že každá interpretace je subjektivním aktem a každý interpret či kritik uchopuje konkrétní dílo individuálně, nelze zavést žádné postupy, které by bylo třeba v procesu interpretace dodržovat. Ačkoliv Hirschova myšlenka, že musí vždy existovat jediná platná interpretace, je zpočátku zajímavá, nepodává ve výsledku žádný postup, jak této interpretace s jistotou docílit. Požaduje sice pro interpretaci objektivitu,

ale neposkytuje pro ni žádnou konkrétní normu, která by byla objektivně platná a s jistotou dosažitelná. Ostatně sám uznává, že jistoty v interpretaci nelze nikdy plně dosáhnout. Veškerá svá stanoviska a tvrzení tak staví pouze na pravděpodobnosti. I k té je ale možné přistupovat subjektivně: ani na tom, jaký záměr autor do svého díla nejpravděpodobněji vložil, se jednotliví interpreti a kritici nemusí shodnout.

Podobně je tomu i v případě Kendalla Waltona. Ani on nepodává žádná přesná kritéria pro určení správné kategorie, ve které by se mělo dílo vnímat. A i když autor některou z kategorií zamýšlí, nemáme nikdy možnost s jistotou zjistit, která to byla. Waltonovo stanovisko mi ovšem nepřijde tak radikální jako Hirschovo, neboť autor má v jeho pojetí výběrem kategorie vliv pouze na to, zda bude dílo kladně přijato. Na rozdíl od Hirsche ale nevyslovuje tvrzení, že autorův záměr je jediným zdrojem, na jehož základě je potřeba vystavět interpretaci, aby byla platná. Kategorie, kterou autor zamýšlel, je jen jedna z historických podmínek, pouze jedno z vodítek, které pomáhá určit správnou kategorii pro vnímání konkrétního díla.

Nemožnost dosáhnout jediného platného závěru se ovšem netýká pouze interpretace, ale i všech humanitních věd. Na poli interpretace i kritiky dodnes panují četná zmatení a neshody, týkající se především otázky, zda dílo má jen jeden význam v díle ukrytý či zda těchto významů může mít dílo více. V důsledku toho existují v rámci procesu interpretace dvě pojetí recipienta: v prvním případě je vnímán jako pasivní (neboť pouze hledá něco v díle ukryté), v případě druhém jako aktivní spolutvůrce významu. Problém interpretace tkví ovšem v tom, že doposud nebyl stanoven žádný způsob, na jehož základě by se k uměleckým dílům mělo přistupovat tak, aby byla recipována správně.

## Bibliografie

- BARTHES, Roland. „Smrt autora“ in: *Aluze* 3/2006.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997
- FOUCAULT, Michel. „Co je autor“ in: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994
- HIRSCH, Eric Donald. Objektivní interpretace. *Aluze*, č. 2, roč. VII, 2003.
- HIRSCH, Eric Donald. *Validity in interpretation*. Yale University Press, 1967
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000
- JACKO, Tomáš. *Autor a čtenář jako představy. Koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*. Praha: Togga, 2014
- NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Olomouc: Periplum, 2008
- MÜLLER Richard, ŠIDÁK Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012
- WALTON, Kendall L. „Kategorie umění“ in Vlastimil Zuska (ed.). *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003
- WIMSATT, William K. - BEARDSLEY, Monroe C: "Intencionální klam" in Petr Onufer (ed.). *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930-1970*. Praha: Triáda 2010