

Pohnutky, záměry a interpretace textu

Quentin Skinner

Hlavní otázka, kterou se chystám položit, podle všeho stojí v základu několika zde přítomných příspěvků k problematice interpretace. Tato otázka zní: Je možné stanovit nějaká obecná pravidla interpretace literárního textu? Klademe-li si však tuto otázku, musíme mít nejprve jasno v tom, co se „interpretací“ míní a proč je vůbec nutné tuto operaci podniknout. V úvodu své argumentace se proto pokusím nad těmito otázkami co nejstručněji zamyslet.

První otázka zní: Co je „interpretace“? Tento termín, jak si postěžoval profesor Aiken, používají „literární vědci a filozofové umění s hanebnou vágností“. Aiken trvá na tom, že uvedený termín je použit vhodně pouze v případě, že se jím míní „činnosti, k nimž dochází při parafrázování, popisu, vysvětlování, vyjasňování, analýze apod.“¹ Pokud ovšem tuto definici přijmeme, pak se termínu v probíhající debatě *de facto* užívá se značným stupněm srozumitelnosti a shody. Jak říká Hirsch, interpretovat text znamená „vykládat ho tak, aby něco znamenal“. Nebo řečeno s Bloomfieldem, „pokud interpretujeme umělecké dílo, snažíme se najít jeho význam“. Zde je třeba mít na paměti dvě věci. Musíme být obezřetní, abychom se vyhnuli vulgárnímu předpokladu – k němuž mají filozofové umění mnohem větší sklon než aktivní literární vědci –, že lze doufat v nalezení „jediného správného čtení“ textu,² které vyloučí všechna čtení ostatní.³ Rozhodně bychom také neměli předpokládat, že interpretace musí vždy spočívat výhradně v procesu čtení. (V Hrističově eseji o dramatu nalezneme několik cenných a poučných poznámek k dané problematice.) I když však budeme mít na paměti tyto dvě věci, stále se nejspíš shodneme na tom, že interpretaci lze (a s tímto tvrzením se rozhodně nepřu) definovat jako „dobírání se sdělení“ textu,⁴ dekodování a explicitní vyjádření jeho významu způsobem, který umožňuje dosáhnout „nelepšího čtení“ – čímž myslím to, co Hirsch nazývá „nejlepším významem“.

Druhá úvodní otázka zní: Proč je tento proces nutný? Proč je nutný, to znamená, proč je nutné uvažovat o procesu interpretování významu textu jako o postupu, který je zvláštní a nevyhnutelný? Na tuto otázku lze, jak dokládají příspěvky do zde probíhající diskuse, nabídnout dvě různé odpovědi: Jedna zdůrazňuje interakci mezi textem a čtenářem a vnímá interpretaci ve fenomenologickém smyslu jako reakci na to, co zde Ingar nazývá „naší touhou hovořit o tom, co jsme přečetli“. Druhá, obvyklejší odpověď zdůrazňuje, že kterékoli literární dílo, ať už je více či méně zajímavé, bude vlastně *a priori* předmětem značné vnitřní složitosti a bude většinou užívat takových prostředků, jako jsou ironie, nářážka a celá škála symbolických a alegorických efektů. Existuje tedy jeden případ, kdy – jak říká Bloomfield – interpretační proces znamená porozumění „alegorii“, pokud zároveň definujeme alegorii (v Bloomfieldově širokém neologickém smyslu) jako „nahlédnutí smyslu literárního díla za jeho významem“. Podle tohoto názoru se pak potřeba interpretace spatřuje v tom, co Valdés nazývá potřebou „zpřístupnit literární dílo čtenáři“. Podle jedné velmi užívané metafory jde o to, že musíme být připraveni „vykročit za jedno-

duchý doslovný smysl“,⁵ abychom odkryli celý význam literárního díla. A podle ještě svůdnější metafory je smyslem interpretace pátrat *pod povrchem* textu, abychom plně pochopili jeho význam.

Tím se dostáváme k hlavní otázce, kterou se chci zabývat. Připustíme-li, že hlavním cílem interpreta musí být stanovení *významu* textu a že význam se může do určité míry nacházet „za“ povrchem či „pod“ povrchem textu, můžeme vůbec doufat, že zformulujeme nějaká obecná pravidla toho,⁶ jakým způsobem k tomuto významu proniknout? Nebo jsme nakonec nuceni přijmout to, co Hirsch nazývá „rezignovaný postoj“, totiž že „naše různé školy a přístupy“ nejsou nic jiného než dogmatické teologie, které vedou ke vzniku odpovídajícího „množství znesvářených sekt“.

Existuje jedno obecné pravidlo interpretace, které lze zřejmě stanovit ihned, neboť se jedná o naprostý truismus. Podle tohoto pravidla „závisí dobrá literární věda především na pozorném a citlivém čtení“ textu jako takového.⁷ V poslední době navíc sílí tradice kritické teorie, která se z tohoto truismu snaží odvodit druhé obecné interpretační pravidlo. Pozitivně formulováno toto pravidlo říká, že literární vědec se při pokusu o interpretaci musí soustředit na text a *pouze* na text. Podle Cleantha Brookse toto pravidlo znamená, že interpret musí pouze „co nejpozorněji prozkoumat, co báseň říká jakožto báseň“.⁸ F. R. Leavis zase prohlašuje, že „text, patřičně prozkoumán, vydá svůj význam a hodnotu odpovídající inteligenci a vnímavosti“.⁹ Formulováno negativně a v podobě, v jaké se o tomto požadavku vždy diskutovalo, zmíněné pravidlo říká, že literární vědec by neměl věnovat žádnou pozornost biografickým záležitostem, autorovým pohnutkám a záměrům, jestliže chce dospět k interpretaci jeho díla.¹⁰ Odklonit se od textu samotného a přihlédnout k těmto faktorům znamená podlehnout „intencionálnímu klamu“. Při interpretaci textu se literární interpret musí soustředit výhradně na text samotný.

Ti, kdo přispěli do debaty na stránkách tohoto časopisu, se ve svém postoji k ústřední teoretické zásadě „Nových kritiků“ rozcházejí. Hirsch předkládá cennou kritiku jejich postoje, byť ji (jak se pokusím ukázat) neformuluje dostatečně přesně. Několik přispěvatelů však, jak se zdá, tento postoj v podstatě podporuje. Tak například Valdés trvá jak na „prvořadě důležitosti textu“, tak na „velmi okrajovém“ významu ostatních interpretačních vodítek. Bloomfield pak tvrdí nejen to, že „zdaleka nejhlubší je doslovný význam“, ale také to, že pouze na základě zkoumání doslovného významu textu můžeme dospět (respektive doufat, že dospějeme) k „nové možnosti interpretace“.

V následujícím textu se chci zaměřit na toto druhé interpretační pravidlo a vyjádřit se k povaze a průkaznosti argumentů, které se uvádějí v jeho prospěch i proti němu, a to nejen v této debatě.

Zmíněné pravidlo říká: literární badatel by neměl při pokusu o stanovení významu děl věnovat pozornost spisovatelovým pohnutkám a záměrům. Při jakémkoliv pokusu o analýzu tohoto požadavku je v první fázi třeba vyjasnit si pojem „význam“, což hodlám udělat i zde. Zdá se totiž, že lze tento termín pojímat třemi různými způsoby, které ovšem v většině dosavadních teoretických debat o interpretaci textového „významu“ splývají.

Za prvé, ptát se v tomto kontextu po významu se v podstatě rovná následující otázce: Co v tomto díle znamenají slova, nebo co v tomto díle znamenají některá konkrétní slova? (Toto pojetí budu nadále nazývat význam₁.) Především význam₁ měli podle všeho na mysli Wimsatt a Beardsley ve svém klasickém eseji o intencionálním klamu. Hovoří zde totiž o vykládání „sémantik[u] a syntax“ básně „skrže naši obvyklou znalost jazyka, skrže mluvnice, slovníky [atd.]“ Podobně se soustředují, zejména je-li řeč o T. S. Eliotovi, na potřebu dekódovat „význam určitých frází básně“. A pokud hovoří obecně o biografických údajích, tvrdí, že tyto údaje mohou být relevantní, jestliže poskytují „doklady o významech jeho slov“.¹¹ Občas je také zřejmé, že mluví-li někteří z účastníků této debaty o významu, míní tím pouze význam₁. Proto se Hirsch ptá: „Má verš ‚*music when soft voices fall*‘ skutečně být prvním v Shelleyho básni? A má jas skutečně padat z ‚vlasů‘ místo ze ‚vzduchu‘?“¹² Podobně Valdés označuje za svou „ústřední myšlenku“ to, že úkolem literárního vědce je „transformace jazykových symbolů v systém komunikace“. V první řadě se tedy jedná o objasnění slovního významu. Bloomfield pak říká, že se zajímá primárně o „doslovnou rovinu“ textu, kterou následně definuje jako „tu, která nese význam“, čímž dává najevo, že mu jde zjevně o význam₁.

Za druhé, ptát se v daném kontextu po významu je zhruba totéž, jako se ptát: Co toto dílo znamená pro mě? (Budou to nazývat význam₂.) Zdá se, že někdy mají účastníci přítomné debaty na mysli tento smysl. Valdés tak tvrdí, že „když čtenář prohlašuje, že mu dané

literární dílo ‚nic neříká‘, vyjadřuje tak běžným jazykem totéž, co literární badatel formuluje sofistickým odborným jazykem“. Také Iser se ve svém pojednání o procesu čtení jako o „realizaci“ textu „prováděné čtenářem“ podle všeho zabývá především významem₂, zvláště když zdůrazňuje, že „je nutné brát v úvahu nejen samotný text, ale také, a to ve stejné míře, aktivity zahrnuté ve čtení tohoto textu“.¹³

Za třetí, po významu se v daném kontextu ptáme asi takto: Co autor tím, co v díle říká, myslí? (Budu to nazývat význam₃.) Občas se zdá, že mají Wimsatt a Beardsley na mysli právě tento význam. Když například mluví o tom, že má-li autor ve zvyku dělat aluze,¹⁴ je při interpretaci nutné „pachtit se za plnými významy“, pak nejspíš neodkazují k významu₁, na který by těžko mohlo mít vliv zvláštní užití fráze za účelem aluze. Zdá se tedy, že musí odkazovat k významu₃ – k tomu, co spisovatel mohl užitím konkrétní fráze myslet. Podobně když někteří z účastníků přítomné debaty hovoří o objasňování významu díla, je občas zjevné, že mají na mysli význam₃. Právě o tomto typu významu se podle všeho opírá jak Bloomfieldovo pojednání o uměleckém díle obdařeném „významem organizace“, tak Hirschovo rozlišení mezi významem (*meaning*) a smyslem (*significance*), kde je „význam“ „definován jednoduše jako to, co text reprezentuje“.

Nyní se budu věnovat povaze argumentů, které se ozývají ve prospěch požadavku, aby se literární badatel při stanovování „významu“ textu snažil odhlédnout od spisovatelových pohnutek a záměrů. Lze zde rozlišit dva typy argumentů. Jeden se týká potřeby čistoty literárněvědných postupů, a tudíž požaduje, aby badatel ani v případě, že se lze dopátrat informací o autorově životě, nedělal výjimku a nekontaminoval jimi svou reakci na spisovatelovo dílo. Tuto touhu brát v potaz cokoli dalšího kromě informací poskytovaných samotným textem označují Wimsatt a Beardsley jako „romantický klam“. Uvedený požadavek, jak ho nedávno vyjádřil jeden z takto smýšlejících badatelů, tedy zní: „[U]mělecké dílo by mělo poskytovat údaje pro naše porozumění, mělo by vykládat samo sebe. Brát si na pomoc nezbytné informace získané z biografických a historických zdrojů je projevem nepochopení umění a literární vědy.“¹⁵ (Označím tento argument jako A.)

Druhý a hlavní typ argumentu proti jakýmkoli pokusům věnovat pozornost biografickým faktům ovšem vychází ze dvou protichůdných (a vlastně neslučitelných) tvrzení, která se obvykle ozývají v souvislosti s pojmy pohnutka a záměr. První tvrzení říká, že spisovatelovy pohnutky a záměry stojí „vně“ jeho děl a netvoří tedy součást jejich struktury. Literární badatel by jim proto při snaze objasnit význam textu neměl věnovat pozornost. (Tento argument označím B₁.) Tento argument se ovšem zdá být vystaven poněkud zmateně. Je třeba rozlišit nejméně tři různé důvody, které ospravedlňují předpoklad, že bezvýznamnost spisovatelových pohnutek a závěrů pro interpretaci vyplývá ze způsobu, jakým stojí „vně“ jeho děl.

První tvrzení říká, že pohnutky a záměry nelze vyvodit. Jedná se prý o „niterné entity, k nimž nemůže nikdo získat přístup“.¹⁶ Toto je první argument uváděný Wimsattem a Beardsleym, kteří se ptají, „jak chce badatel na otázku po záměru získat odpověď“, a kteří trvají na tom, že znalost „úmyslu či plánu“ prostě interpretovi není „dostupná“.¹⁷ Stejný názor se nejspíš skrývá v podtextu Smithovy poznámky, že „záměr je ve skutečnosti nepoznatelný“, nemůžeme-li jej odhalit „prostřednictvím básně“.¹⁸ A stejně tak v podtextu Gangovy poznámky o „naší nevyhnutelné nejistotě ohledně duševního procesu“.¹⁹ Zdá se, že karteziánský obraz mysli v tomto bodě poskytuje základ pro antiintencionalistickou argumentaci.

Druhé tvrzení říká, že i kdyby přece jen bylo možné dobrat se spisovatelových pohnutek a záměrů, přihlížet k těmto informacím by znamenalo poskytovat nežádoucí měřítko pro posuzování hodnoty spisovatelova díla. Wimsatt a Beardsley se poněkud nelogicky přesouvají k tomuto tématu již v první části svého pojednání o intencionálním klamu a tvrdí, že znalost autorových záměrů není žádoucí „coby měřítko pro posuzování úspěšnosti literárního uměleckého díla“.²⁰ Gang podle všeho také zaujímá tento postoj, když říká, že „bychom si měli položit otázku, jak dalece je záměr, který měl autor při psaní díla, relevantní pro *hodnocení* tohoto díla“.²¹ Rovněž Smith prohlašuje, že ohled na autorovy záměry zjevně nežádoucím způsobem „štěpí reakci“ čtenáře.²²

Třetí tvrzení, které chci prozkoumat, říká, že rozkrytí autorových pohnutek a záměrů může být sice reálné, chceme-li však ukázat význam textu, je zbytečné věnovat tomuto typu informací pozornost. Wimsatt a Beardsley se nakonec uchylují i k tomuto argumentu, když tvrdí, že se zabývají „významem básně“ a že není nutné zkoumat pohnutky a záměry vedoucí k tomuto významu, abychom jej mohli dostatečně odhalit.²³ O tento argument se

podle všeho opírá i Ushenko v své *The Dynamics of Art*, když říká, že „umělcův záměr bychom měli počítat za jeden z aspektů, který předchází estetickému účinku“ a že „to, co předcházelo, není pro skutečné umělecké dílo o nic důležitější než to, co po jeho účinku následuje“.24

Nyní se obrátím k druhému (a neslučitelnému) tvrzení, které se obvykle v tomto kontextu uvádí v souvislosti s pojmy záměr a pohnutka. Literární badatel by se údajně neměl pokoušet věnovat zvláštní pozornost těmto faktorům prostě proto, že se nacházejí „uvnitř“ díla samotného, nikoliv odděleně od něj, a tudíž nevyžadují zvláštní pozornost. Spisovatel prý obvykle dosáhne toho, čeho dosáhnout zamýšlel, a obvykle prý zamýšlel dosáhnout toho, čeho dosáhl. Z toho vyplývá, že všechny informace, které potřebujeme v této záležitosti znát, budou ve skutečnosti obsaženy v textech samých a lze je odhalit pomocí čtení. (Tento argument označuji B₂.) Právě tento argument považuje Hungerlandová ve své kritice myšlenky intencionálního klamu za hlavní požadavek antiintencionalistických badatelů. Jejich pohled je takový: pokud spisovatel „uskutečnil své záměry úspěšně, dílo samo by mělo ukazovat, o co se snažil“.25 Jedná se podle všeho jen o další z argumentů, na jejichž základě Wimsatt a Beardsley obhajují irelevantnost autorových záměrů pro interpretaci. Kladou si otázku, jak by se měl interpret pokusit „zjistit, o co se básník snažil“. A jejich odpověď zní: „Pokud totiž básník ve svém úsilí uspěl, pak to, o čem se snažil, ukazuje báseň sama.“26 Zdá se, že podobný postoj nedávno zaujalo několik teoretiků, kteří se k otázce intencionálního klamu vyjadřovali. Například Smith cituje jistou zásadu, již připisuje vlivu Brookse a Warrena a podle níž „dobrá báseň je taková, která úspěšně naplňuje své záměry“.27 Podobně Gang trvá na tom, že „kdykoliv je něco řečeno jednoduše a jednoznačně, nemá valný smysl ptát se mluvčího, co svými slovy zamýšlel říct“.28 A zrovna tak Hough trvá na tom, že „u dokonale úspěšné básně je všeho dosaženo a otázka po nějakém odděleném myslitelném záměru vůbec nevystává“.29

Nyní si můžeme položit otázku, zda jsou tyto argumenty dostatečně průkazné – pro kterýkoliv smysl slova „význam“, který jsem odlišil –, a opravňují nás tedy k tomu, abychom při pokusu o interpretaci díla opominuli pohnutky a záměry jeho autora.

Nejprve se podívejme na argument A. Případá mi, že je založen na jistém zmatení pojmů. Možná je znalost autorových pohnutek a záměrů irelevantní pro objasnění „významu“ jeho díla v každém smyslu slova „význam“, které jsem odlišil. Z toho však nevyplývá, že by badatel měl – či dokonce byl s to – zabránit tomu, aby tato znalost jakkoli ovlivnila jeho reakci na spisovatelovo dílo. Znat spisovatelovy pohnutky a záměry znamená znát jeho vztah k tomu, co napsal. Znat jeho záměry znamená vědět například, zda si dělal legraci, byl vážný, nebo ironický či – obecněji – jaký řečový akt prováděl. Znat jeho pohnutky znamená vědět, co těmto řečovým aktům předcházelo, a to zcela bez ohledu na jejich povahu a pravdivostní status jakožto výpovědí. Je docela dobře možné, že budeme-li například vědět, že daného spisovatele motivovala závist nebo zášť, neřekne nám to nic o „významu“ jeho díla. Získá-li však interpret takové informace, nemohou neovlivnit jeho reakci na spisovatelovo dílo. Takové odhalení, například to, že dílo bylo napsáno nikoliv ze závisti či zášti, ale z pouhé touhy poučit či pobavit, jistě vyvolá novou reakci na dílo. To může, nebo nemusí být žádoucí, ale do jisté míry se to jeví jako nevyhnutelné.30

Nyní se budu věnovat různým formám argumentu B₁. Jeho první podoba, podle níž je ve skutečnosti nemožné odhalit spisovatelovy pohnutky a záměry, se zdá jednoznačně mylná. Považuji to za tak očividné, že se to ani nepokusím dokázat. Druhá verze je podle všeho chybným tvrzením. Bylo by jistě chybou předpokládat, že znalost spisovatelových pohnutek a záměrů by se kdy mohla stát měřítkem pro posuzování hodnoty či úspěchu díla. Jak poukázal v podobné souvislosti Cioffi, jistě to nebude fungovat u spisovatele, který se snaží ujistit kritika, že zamýšlel vytvořit mistrovské dílo.31 Třetí verze je nicméně nejspíš částečně správná. Připouštím totiž, že nemusí být pravdivá, co se týče spisovatelových záměrů, ale může být docela dobře pravdivá v případě jeho pohnutek, o nichž lze říci, že stojí „mimo“ dílo takovým způsobem, že jejich určení bude irelevantní pro porozumění významu autorova díla – a to ve všech smyslech slova „význam“, které jsem rozlišil.

Toto poslední tvrzení se nicméně opírá o implicitní rozlišení mezi spisovatelovými pohnutkami a záměry, o kterém se obvykle v literatuře zabývající se teorií textu explicitně nemluví, ale jehož formulaci si nyní moje argumentace žádá.32 Mluvit o autorových pohnutkách se stále jeví jako mluvit o podmínkách, které jsou s dílem spojeny nahodile a které předcházejí jeho vzniku. Ale hovořit o autorových záměrech může znamenat jednak odkaz k jeho plánu či úmyslu vytvořit určitý typ díla (jeho záměr učinit x), jednak

odkaz ke skutečnému dílu a jeho specifický popis (jako vtělení určitého záměru do x). V prvním případě se zdá (jako u debaty o pohnutkách), že narážíme na nahodilé podmínky předcházející vzniku díla. Ve druhém případě však podle všeho narážíme na určitý rys samotného díla a charakterizujeme jej jakožto ztělesnění určitého cíle nebo záměru, a tudíž jako něco, co nese určitý smysl.³³

Toto tvrzení můžeme vhodně dokázat, vypůjčíme-li si slovník, který si v poslední době osvojili filozofové jazyka v diskuzích o logických vztazích mezi pojmy záměru a významu. V návaznosti na klasickou analýzu J. L. Austina³⁴ se zaměřili na skutečnost, že vyslovit vážnou výpověď neznamená jen hovořit s určitým významem, ale také (řeceno s Austinem) s jistou ilokuční silou. Tak může mluvčí při vyslovení dané (smysluplné) věty také úspěšně vykonat určitý ilokuční akt, jako je slib, varování atd. Austin to formuloval tak, že pochopit ilokuční sílu vážně míněné výpovědi bude totéž jako porozumět tomu, co mluvčí *dělal* vyslovením této výpovědi. Tato myšlenka, která je rozhodující pro mou nynější argumentaci, se dá vyjádřit i tak, že pochopit ilokuční sílu řečového aktu, který mluvčí koná vyřčením dané výpovědi, bude totéž jako porozumět primárním *záměrům* mluvčího při vyslovení této výpovědi.³⁵

Důležitost tohoto rozlišení mezi pohnutkami a záměry – vedle myšlenky záměru *při* mluvení a psaní s určitou silou – spočívá v tom, že jejím důsledkem je, že konečná verze argumentu B_1 se přece jen ukazuje jako platná – pokud ne v případě záměrů, tedy přinejmenším v případě pohnutek. Zdá se tedy, že o pohnutkách mluvčího *k* psaní (ačkoliv ne o jeho záměrech *při* psaní) můžeme říci, že stojí „mimo“ jeho díla (a že jsou k nim v nahodilém vztahu) natolik, že jejich odhalení se pro určení významu díla jeví jako irelevantní.

Kromě toho se může zdát, že přejdeme-li nyní od argumentu B_1 k argumentu B_2 , budeme schopni dokázat, že výše řečené platí rovněž v případě záměrů. Pokusil jsem se ukázat, že můžeme nejen hovořit o autorových záměrech *při* psaní, ale že tyto záměry můžeme také vnímat jako něco, co se nachází v jistém smyslu spíše „uvnitř“ díla než „mimo“ něj a v nahodilém spojení s jeho vznikem. Argument B_2 však přísně vzato tvrdí, že badatel nemusí při pokusu o interpretaci významu daného díla věnovat zvláštní pozornost odhalování spisovatelových záměrů právě proto, že jsou „uvnitř“, a nikoli vně tohoto díla.

Uvedené tvrzení se však podle všeho opírá o spojení dvou různých otázek, kterými bychom se snad chtěli zeptat na autorovy záměry v jeho díle. Můžeme se vrátit k žargonu užívanému filozofy jazyka, abychom to názorně předvedli. Na jedné straně se můžeme chtít ptát na perlokuční záměry zakotvené v díle.³⁶ Můžeme tedy chtít zvažít, zda dílo mohlo být vytvořeno s úmyslem dosáhnout určitého účinku nebo reakce jako například „probudit v nás smutek“³⁷ nebo přesvědčit nás o určitém názoru atd. Na druhé straně se místo toho můžeme chtít ptát, jak už jsem navrhl, na spisovatelovy ilokuční záměry s cílem charakterizovat tak jeho dílo. A tak se tedy můžeme chtít ptát nejen na to, zda daný spisovatel dosáhl toho, co zamýšlel, a zda zamýšlel to, čeho dosáhl, ale spíše na to, *co* mohl zamýšlet *při* psaní toho, co napsal.

To mě přivádí k mému hlavnímu tvrzení o vztazích mezi autorovými záměry a významem díla. Na jedné straně musím připustit, že spisovatelovy perlokuční záměry (co mohl zamýšlet *tím, že* napsal dílo určitým způsobem) nemusejí být dále brány v potaz. Nepotřebují podle všeho zvláštní analýzu, neboť se zdá, že otázka, zda autor zamýšlel, aby dané dílo navozovalo například smutek, může být vyjasněna (pokud vůbec) pouze tehdy, vezmeme-li v potaz dílo samotné a ty klíče k jeho záměrům, které jsou v něm obsaženy. A otázka, zda připisovat takové záměry danému spisovateli v daném okamžiku, se nejeví ani tak jako otázka po významu jeho díla, ale spíše jako otázka ohledně úspěchu či nezdařené struktury účinků v díle. Na druhou stranu se nyní pokusím ukázat, že odhalení autorových ilokučních záměrů (co mohl jednoduše zamýšlet *při* psaní díla určitým způsobem) vyžaduje zvláštní formu studia, kterou by *de facto* bylo třeba podstoupit, pokud by bylo badatelovým cílem pochopit „význam“ odpovídajícího spisovatelova díla.

Aby však bylo možné prokázat toto hlavní tvrzení, je nyní nezbytné vrátit se ke třem smyslům slova „význam“, které jsem zde začal odlišovat, abychom stanovili způsob, jak je určitý smysl intencionality, který jsem teď vymezil, ve skutečnosti relevantní pro pochopení „významu“ daného autorova díla.

Budeme-li nejprve věnovat pozornost významu₁, jsme nuceni připustit, že pochopení spisovatelových záměrů *při* psaní se sotva jeví jako relevantní pro tento smysl slova „význam“. Takové konstatování neznamená, že hodláme zaujmout jednoznačný postoj k nesmírně obtížné otázce, zda naše výroky o (nadčasovém) významu slov a vět nelze ko-

neckonců redukovat na výroky o *něčích* záměrech.³⁸ Pouze tím opakujeme známou pravdu, že otázky po významu slov a vět, které používám, nejsou totožné s otázkami ohledně toho, co při jejich užívání zamýšlím. Podíváme-li se dále na význam₂, musíme opět uznat, že pochopení spisovatelových záměrů při psaní je pro tento smysl slova „význam“ sotva podstatné. Je tedy zřejmé, že otázka, co může dané literární dílo znamenat pro daného čtenáře, může být řešena zcela nezávisle na úvaze, co mohl tvůrce díla zamýšlet. Podíváme-li se však konečně na význam₃, je patrně možné stanovit nejužší možný vztah mezi spisovatelovými záměry při psaní a významem toho, co píše. Zdá se totiž, že znalost spisovatelových záměrů při psaní – v tom smyslu, v jakém jsem se je pokusil vymezit – není pouze relevantní pro znalost významu₃ toho, co píše, ale je s ní dokonce *identická*. Fáze, jejichž prostřednictvím jsme k tomuto závěru dospěli, by nyní měly být jasné. Porozumět těmto záměrům při psaní je stejné jako pochopit povahu a rozsah ilokučních aktů, které spisovatel mohl vykonávat při psaní právě tímto konkrétním způsobem. Znamená to také, jak jsem již naznačil, že jsme schopni říci, co spisovatel možná dělal – tedy že například zamýšlel útočit na jistý druh argumentace, nebo jej hájit, kritizovat, nebo přispět ke konkrétní tradici diskurzu atd. Ale být s to charakterizovat dílo takovým způsobem, tj. z hlediska zamýšlené ilokuční síly, je totéž jako pochopit, co spisovatel mohl *myslet* tím, že napsal dílo tímto konkrétním způsobem. A stejně tak to znamená, že jsme schopni říci, že musel *zamýšlet* toto dílo *jako* útok na nějaký konkrétní postoj či druh argumentace, nebo jako jeho obranu, jeho kritiku, popřípadě příspěvek k tomuto postoji či argumentaci atd. A tak je prokázána ekvivalence mezi těmito záměry při psaní a mezi významem₃ toho, co bylo napsáno. Protože, jak už jsem naznačil, vědět, co autor daným dílem myslel,³⁹ znamená vědět, jaké byly jeho primární záměry při psaní tohoto díla.

Nakonec bych rád uchránil tezi, za níž jsem se nyní stavěl, před dvěma možnými dezinterpretacemi. Tvrdil jsem, že potřebujeme vědět, co spisovatel mohl myslet tím, co napsal, a že obdobně potřebujeme znát jeho záměry při psaní, abychom mohli interpretovat význam₃ jeho díla. Toto tvrzení je třeba nicméně nejprve odlišit od silnějšího tvrzení, které se často prosazuje v tom smyslu, že odhalení těchto záměrů a dekodování tohoto „původního významu“ zamýšleného spisovatelem samým tvoří celý úkol interpreta. Často se uvádí, že „konečné kritérium správnosti“ při interpretaci může poskytnout pouze studium původních souvislostí, ve kterých bylo dílo napsáno.⁴⁰ Já jsem se ovšem nesnažil doložit tuto velmi silnou verzi o „disciplíně kontextuálního čtení“. Nepovažuji za nepatřičné mluvit o díle, jež má pro mne význam, který spisovatel nemohl zamýšlet. Ani moje teze není v rozporu s touto možností. Zaměřil jsem se pouze na skutečnost, že relevantní je cokoli, co spisovatel *dělá při* psaní toho, co píše. Zabýval jsem se tedy tvrzením, že *mezi* interpretovy úkoly patří odhalení spisovatelových záměrů při psaní toho, co píše.

Tuto tezi je také třeba odlišit od tvrzení, že zabýváme-li se takto spisovatelovými záměry, musíme být připraveni přijmout cokoli, co sám spisovatel jakožto poslední autorita uvádí o svých záměrech v odpovědi na otázku, co v daném díle učinil.⁴¹ Je pravda, že kterýkoli mluvčí je evidentně oproti druhým v privilegovaném postavení, pokud jde o právo vyjadřovat se o správnosti charakteristik svých vlastních záměrů a činů. Z toho vyplývá, že pro literárního badatele je vždy velmi nebezpečné – a pravděpodobně by mělo být i velmi neobvyklé – povyšovat se nad spisovatelovy vlastní explicitní výroky o tom, co v daném díle učinil. Přesto lze celkem bez problémů smířit tvrzení, že potřebujeme být s to charakterizovat autorovy záměry, abychom mohli interpretovat význam₃ jeho díla, s tvrzením, že lze za určitých okolností ignorovat spisovatelovy vlastní výroky o jeho (ilokučních) záměrech. Nepřehlížet k spisovatelovým výrokům neznamená prohlásit, že při naší snaze interpretovat dané dílo⁴² již nestojíme o správné vyjádření ohledně autorových záměrů. Znamená to pouze razit názor (možná poněkud překvapivý, ale jistě ne nepředstavitelný), že spisovatel mohl ohledně svých záměrů sám sebe klamat, nebo je třeba nedokázat formulovat. K takovým věcem dochází v rámci jakékoli komplexní lidské činnosti neustále.

Obhajoval jsem zde obecné hermeneutické pravidlo, které odporuje jedinému obecnému pravidlu, které navrhla Nová kritika: pravidlo, podle něž je k odhalení spisovatelových (ilokučních) záměrů třeba přistupovat jako k nutné podmínce úspěšné interpretace významu₃ autorova díla. To zase naznačuje další otázku o pravidlech interpretace, nad níž se chci na závěr zamyslet: je možné stanovit nějaká obecná pravidla, jak takové záměry odhalit? S rozuměním záměrům jiných lidí jsou samozřejmě spojeny neblaze proslulé konceptuální potíže. Rád bych nicméně navrhl, že i bez vyloučení těchto potíží mohou být ve skutečnosti stanovena dvě taková obecná pravidla.

První pravidlo, které navrhuji, zní: soustřed'me se nejen na interpretovaný text, ale také na převládající zvyklosti řídící zpracování problematiky či témat, kterými se text zabývá. Toto pravidlo vychází z faktu, že kterýkoliv spisovatel se obvykle musí zapojit do zá-měrného komunikačního aktu. Z toho vyplývá, že ať má daný spisovatel jakékoliv záměry, musí jít o konvenční záměry v tom smyslu, že musejí být rozpoznatelné *jako* záměry, aby mohly prosazovat určitý postoj v debatě, přispívat jistým způsobem ke zpracování konkrétního tématu atd. Z toho pak vyplývá, že abychom pochopili, co daný spisovatel nej-spíš *činil*, když použil určitý pojem či argument, musíme nejprve uchopit podstatu a roz-sah věcí, které lze zjevně učinit užitím konkrétního pojmu, zpracováním tohoto konkrétního tématu v tomto konkrétním čase.

Navíc může toto pravidlo sloužit jako kritický i jako heuristický nástroj. S jeho pomocí lze totiž ověřit hodnověrnost přisouzení konkrétního záměru spisovateli v konkrétním díle. Je pravda, že každý případ aplikace tohoto pravidla na literární dílo vypadá obvykle velmi neuměle nebo je velmi komplikovaný. Jeho aplikaci lze nicméně pohotově ilustrovat jednoduchým příkladem z dějin filozofie. Vezměme si třeba diskuzi o tom, zda můžeme o některých anglických teoreticích práva v 17. století říci, že zamýšleli formulovat doktrínu o soudním přezkoumání zákona.⁴³ V podstatě tvrdím, že tito spisovatelé byli ve svých zá-měrech při psaní omezeni rejstříkem záměrů, u nichž se dalo očekávat, že je dokáží sdělit, a tudíž jakýmkoli souborem pojmů a jakýmkoli kritérii pro jejich aplikaci, která byla k dis-pozici. Z toho je zřejmé, že otázku, zda právníci v 17. století nastínili novou doktrínu, která později získala na politickém významu, nebo zda jde pouze o náhodnou terminologickou podobnost, lze zodpovědět, pokud vyřešíme otázku, byl-li pojem soudního přezkoumání součástí souboru pojmů dostupných (v pozdějším a zlidovělém smyslu) publiku, pro které právníci v 17. století psali. Pokud nebyl (a já myslím, že nebyl), pak otázka téměř ztrácí vý-znam, o věrohodnosti ani nemluvě.

Další pravidlo, které navrhuji, zní: soustřed'me se na spisovatelův duševní svět, na svět jeho empirických přesvědčení. Toto pravidlo vychází z logického spojení mezi naší schopností připisovat jisté záměry mluvčím a naší znalostí jejich empirických přesvědčení. Nejen že lze toto pravidlo aplikovat kriticky, ale může také sloužit jako heuristický nástroj. Příklad z literatury by byl opět příliš komplexní, proto se podívejme na další příklad z dějin filozofie. C. B. Macpherson se nedávno pokusil o interpretaci díla *Dvě pojednání o vládě* Johna Locka a připisoval Lockovi konkrétní záměr při jeho psaní: záměr obhajovat raciona-litu neomezené akumulace kapitálu.⁴⁴ Je jasné, že aby mohl Locke napsáním uvedeného díla něco takového učinit, musel jeho duševní svět zahrnovat přinejmenším tyto názory: za prvé, že společnost se skutečně oddává neomezené akumulaci kapitálu; za druhé, že tato činnost nutně potřebuje ideologické ospravedlnění; za třetí, že je na místě, aby se sám podílel na uskutečnění právě tohoto úkolu. Je pozoruhodné, že se Macpherson ne-pokusil dokázat, že Locke opravdu všechny tyto názory nebo některé z nich zastával. Ne-dávno se navíc ukázalo, že existuje velké množství důkazů, které naznačují, že Locke ve skutečnosti třetí z těchto názorů nezastával, zatímco nemáme žádné doklady, že věřil prvním dvěma.⁴⁵ (Třetí názor není každopádně pravdivý.) Pokud však Locke tyto názory nezastával (a snad je ani v zásadě zastávat nemohl), pak nemohl při psaní zamýšlet to, co mu Macpherson připisuje. Právě v tomto smyslu má druhé pravidlo (stejně jako první) nejen heuristickou, ale i kritickou hodnotu.

Snažil jsem se tedy vytknout dvě etapy své kritiky postoje nových kritiků k myšlence obecných heuristických pravidel. Nejprve jsem se pokusil dokázat, že chceme-li interpre-tovat význam textu, je nutné zvážit i jiné faktory než jen samotný text. Poté jsem se poku-sil navrhnout, které další faktory bychom měli brát v potaz. Chtěl jsem tudíž přenést důraz z chápání textu jako autonomního objektu na chápání textu jakožto objektu spjatého se svým tvůrcem, a tedy na diskuzi o tom, co mohl tvůrce při tvorbě textu činit.

Přeložila Kateřina Vlasáková.

*Studie původně vyšla pod názvem „Motives, Intentions and the Interpretation of Texts“
v New Literary History 3, č. 2, 1972, s. 393–408.*

Aluze děkuje profesoru Skinnerovi a časopisu New Literary History za svolení k otištění překladu.

Aluze wishes to thank Professor Skinner and the New Literary History magazine for their permission to publish this translation.

Poznámky:

- 1 H. D. Aiken, „The Aesthetic Relevance of the Artist's Intentions“, *The Journal of Philosophy* 52, 1955, č. 24, s. 747.
- 2 Tento záměr ohlásil Anthony Savile v článku „The Place of Intention in the Concept of Art“, *Proceeding of the Aristotelian Society* 69, 1968–1969, s. 101. (Zvýraznění Q. S.)
- 3 V Hrističových a Righterových příspěvcích k této problematice můžeme najít několik cenných upozornění. [Skinnerova studie byla otištěna ve zvláštním čísle časopisu *New Literary History* 3, 1972, č. 2 věnovaném interpretaci. Poznámka se týká studií Jovana Hrističe „On the Interpretation of Drama“ a Williama Rightera „Myth and Interpretation“.]
- 4 Richard Kuhns, „Criticism and the Problem of Intention“, *The Journal of Philosophy* 57, 1960, č. 1, s. 7.
- 5 Tamtéž. (Kurzíva Q. S.)
- 6 Můj zájem o *pravidla* se zásadně liší od zájmu o *zákony*, ke kterému se (poněkud bujaře) hlásí Van Valen ve svém příspěvku do této diskuze. Tento zájem nijak nesouvisí s tím, co zde následuje.
- 7 David Lodge, „The Critical Moment 1964“, *The Critical Quarterly* 6, 1964, č. 3, s. 267.
- 8 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, Dennis Dobson 1949, předmluva.
- 9 F. R. Leavis, „The Responsible Critic: or the Functions of Criticism at any Time“, *Scrutiny* 19, 1953, č. 3, s. 163.
- 10 Debata se obvykle soustředí na údajnou irelevanci záměrů, literární teoretikové však tento pojem běžně užívají v širším smyslu, který zahrnuje pohnutky i záměry. Na tento fakt poukazuje M. Morris Jones, „The Relevance of the Artist's Intentions“, *The British Journal of Aesthetics* 4, 1964, č. 2, s. 143. Viz například Kuhnsovo pojednání, které pod označením „záměry“ skrývá takové pohnutky jako touha „po dosažení úspěchu“ (s. 6), a dále viz John Kemp, „The Work of Art and the Artist's Intentions“, *The British Journal of Aesthetics* 4, 1964, č. 2, s. 147–148, kde se rozlišuje mezi „bezprostředními záměry“ a „postranními záměry“. Druhá skupina podle všeho odpovídá pohnutkám.
- 11 W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, *The Sewanee Review* 54, 1946, č. 3, s. 477–480 a 484. [Česky: „Intencionální klam“, přel. Petr Onufer, *Revolver Revue* 2004, č. 55, s. 156 a 160. Výraz „evidence“ překládáme oproti tomuto českému překladu jako „doklad“.]
- 12 [V originále otázka zní „Should brightness really fall from the ‚hair‘ instead of from the ‚air‘?“, pohrává si tedy se zvukovou podobností slov ‚hair‘ (vlasy) a ‚air‘ (vzduch), která ovšem při překladu do češtiny zaniká.]
- 13 [Wolfgang Iser, „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“, přel. Ivan Žáček, *Aluze* 5, 2002, č. 2, s. 106. Anglicky: týž, „The Reading Process: A Phenomenological Approach“, in: týž, *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1974, s. 274.]
- 14 W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, s. 483. [Česky: s. 159.]
- 15 H. Morris Jones, „The Relevance of the Artist's Intentions“, s. 140. Srov. komentář u A. P. Ushenka, *The Dynamics of Art*, Bloomington, Indiana University Press 1953, s. 57 – k dílu „jež mluví samo za sebe“.
- 16 Spojitost mezi touto myšlenkou a antiintencionalistickým postojem zaznamenal (aniž s ní ovšem souhlasí) H. D. Aiken, „The Aesthetic Relevance of the Artist's Intentions“, s. 752.
- 17 W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, s. 468. [V překladu Petra Onuferu je užít jiný, poněkud méně přesný výraz.]
- 18 R. Jack Smith, „Intention in an Organic Theory of Poetry“, *The Sewanee Review* 56, 1948, č. 4, s. 625.
- 19 T. M. Gang, „Intention“, *Essays in Criticism* 7, 1957, č. 2, s. 179.
- 20 W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, s. 468. [Česky: s. 151.]
- 21 T. M. Gang, „Intention“, s. 175. (Kurzíva Q. S.)
- 22 R. Jack Smith, „Intention in an Organic Theory of Poetry“, s. 625.
- 23 W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, s. 470 a 477. [Česky: s. 152 a 159.]
- 24 A. P. Ushenko, *The Dynamics of Art*, s. 57.

- 25** Isabel C. Hungerlandová, „The Concept of Intention in Art Criticism“, *The Journal of Philosophy* 52, 1955, č. 24, s. 733. Pro postižení hodnoty i omezení tohoto přístupu viz Michael Black, „Reading a Play“, *The Human World* 1, 1971, s. 12–33, zejména výklad na s. 13–18.
- 26** W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“, s. 470. [Česky: s. 152.]
- 27** R. Jack Smith, „Intention in an Organic Theory of Poetry“, s. 631. Srov. Michael Black, „Reading a Play“, s. 12, který si u Wimsatta a Beardsleyho všímá častých citátů z Coleridge, z nichž plyne, že úspěšné umělecké dílo obsahuje samo v sobě důvody, proč je takové, jaké je, a ne jiné.
- 28** T. M. Gang, „Intention“, s. 178.
- 29** Graham Hough, *An Essay on Criticism*, London, Duckworth 1966, s. 60.
- 30** Tento bod je dobře zpracován u Franka Cioffiho „Intention and Interpretation in Criticism“, *Proceedings of the Aristotelian Society* 64, 1963–1964, zejména s. 104–106.
- 31** Tamtéž, s. 88.
- 32** Pro obecný rozbor aplikace pojmu záměru, která se jej snaží odlišit od pojmu pohnutky, viz G. F. Anscombe, *Intention*, Oxford, Blackwell 1957. Jiný cenný výklad tohoto rozlišení nabízí Anthony Kenny, *Action, Emotion and Will*, Oxford, Routledge & Kegan Paul 1963, s. 76–126.
- 33** Analýzu vztahů mezi rozpoznáním záměru v nějaké činnosti a rozpoznáním *smyslu* této činnosti jsem se pokusil poskytnout v druhé části článku „On Performing and Explaining Linguistic Actions“, *The Philosophical Quarterly* 21, 1971, č. 82, s. 1–21.
- 34** Viz zejména dílo vydané posmrtně pod názvem *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press 1962. [Česky: *Jak udělat něco slovy*, přel. Jiří Pechar aj., Praha, Filosofia 2000.]
- 35** Svě plné stanovisko k této problematice jsem se pokusil vyjádřit v článku „Conventions and the Understanding of Speech Acts“, *The Philosophical Quarterly* 20, 1970, č. 79, s. 118–138.
- 36** K tomuto pojmu viz J. L. Austin, zejména s. 101–131. Pro důležité rozvinutí tohoto rozlišení, které má značný význam pro mou argumentaci, viz výklad u J. O. Urmsona, *The Emotive Theory of Ethics*, London, Hutchinson 1968, s. 27–29.
- 37** Tento příklad uvádí T. M. Gang, „Intention“, s. 177 – „záměr vyvolat určitý emocionální účinek“. Jedním z vlivných zdrojů zabývajících se záměry se zdá být I. A. Richards, *Practical Criticism*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner 1929, s. 180–183.
- 38** Pro obecný popis této problematiky viz P. F. Strawson, „Meaning and Truth“, in: týž, *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen 1971.
- 39** Všimněte si, že smysl slova „význam“, kterým se zabývám, je takového rázu, že má tvrzení lze aplikovat i na jiná díla než literární. Toho si povšiml i Richard Kuhns, „Criticism and the Problem of Intention“, s. 7.
- 40** F. W. Bateson, „The Function of Criticism at the Present Time“, *Essays in Criticism* 3, 1953, č. 1, s. 16. Hirsch se ve svém příspěvku k přítomné debatě zabývá tradičním požadavkem (který podporuje například Schleiermacher), že cílem exegeze musí být přiblížit se co nejvíce k původnímu významu. Pro nedávné příspěvky k debatě mezi „historickou“ a „kritickou“ školou viz (pro pohled inklinující k prvnímu směru) zvláště Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, London, Secker and Warburg 1951, zejména s. 185 a následující; pro pohled inklinující k druhému směru viz Michael Black, „Reading a Play“, zejména s. 12 a dále.
- 41** Tím beru zpět přehnané tvrzení, jež jsem pronesl v eseji „Meaning and Understanding in the History of Ideas“, *History and Theory* 8, 1969, č. 1, s. 28–30.
- 42** Tento bod dobře vykládá jak Frank Cioffi, „Intention and Interpretation in Criticism“, s. 97 (na příkladu pojednání Edmunda Wilsona o Jamesově *Utažení šroubu*), tak Morris Jones, „The Relevance of the Artist’s Intentions“, s. 141. Zdá se mi ovšem, že Morris Jones vyvozuje z Jamesova příběhu chybné ponaučení.
- 43** Pro celý výklad o tomto příkladu viz můj článek „Meaning and Understanding in the History of Ideas“, s. 8–9.
- 44** Viz C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford, Oxford University Press 1962, kapitola 5, zejména s. 206–209.
- 45** Toto vše vyvozují z výkladu Johna Dunna, *The Political Thought of John Locke*, London, Cambridge University Press 1969, zejména s. 208–213 a 214–220. Je pravda, že na Dunnovy námitky lze reagovat názorem, že Locke přece mohl mít za to, že jeho společnost se pravděpodobně začne zajímat o akumulaci kapitálu, a tudíž bude žádat ospravedlnění, které se rozhodl sám ihned nabídnout. Přesto se mi nezdá, že by tato skutečnost dostatečně vylučovala Dunnův třetí bod.