

# Interpretace jako věda a interpretace jako umění

Michael Hancher

Stejně jako většinu významných rozlišení lze i to, jež je citováno v názvu, sledovat až k Platónovi; přesněji k jeho dialogu o interpretaci a myšlení o umění nazvanému *lón*. V závěru tohoto dialogu Sókratés soudí, že jako vykladač Homéra je rapsód *lón* ve chvíli, kdy chválí básníka, „inspirován, ale nepoužívá umění“.<sup>1</sup>

Slovo „umění“ je v této větě klíčové, což samo o sobě vyžaduje určitou interpretaci. Vyskytuje se (v té či oné formě) ve většině překladů původního slova v Platónově textu, tj. slova *technikon*; základové slovo *technē* se však v *lónovi* zjevně pojí s výrazem pro vědění (*epistēmē*). Z toho, jak často se to děje, je zřejmé, že Sókratés má na mysli nikoli umění jako protiklad vědy, nýbrž umění, které vědě zhruba odpovídá a vyznačuje se takovými vlastnostmi, jako je zručnost, disciplína, metoda a racionalita.<sup>2</sup> Hlavním cílem Platónova dialogu je charakterizovat literární interpretaci a myšlení o literatuře jako něco nedisciplinovaného a z kognitivního hlediska úpadkového, co proto není hodno pozornosti vážného muže. Jedná se o velice pronikavé obvinění, které se teprve nedávno podařilo seriózně vyvrátit.

V angličtině vznikly první ucelené snahy o formulování ukázněného přístupu k myšlení o literatuře a k interpretaci v rámci reakce na rapsodické, impresionistické myšlení o literatuře, o němž se mnozí domnívali, že až příliš dlouho přežilo konec 19. století. Příkladem může být iniciativa I. A. Richardse, který se pokusil zavést do myšlení o literatuře dva odlišné druhy metodologické kázně, z nichž oba se nakonec ukázaly jako nepatřičné. Na jednu stranu Richards navrhl, že ony vytříbené dojmy, s nimiž přicházela značná část myšlení o literatuře, by bylo možno i záhodno redukovat na systém psychologického kalkulu; naznačil, že myšlení o literatuře se může stát kognitivně respektovanou oblastí pouze tak, že se přímo začlení do psychologie a příbuzných vědeckých disciplín. Některé slabiny této procedury jsou patrné z Richardsova poeticko-neurologického diagramu na straně 116 v knize *Principles of Literary Criticism* (1925).<sup>3</sup>

Na druhou stranu Richards podpořil ustavení kvazivědecké metody interpretace a uvažování o literatuře, později známé jako *Nová kritika*, která přišla s návrhem, že určitý druh přístupu bude konzistentně osvětlovat literární text, pokud nejprve připustíme, že předmětem našeho interpretačního zájmu je báseň, a ne něco jiného. Správná hermeneutika bude respektovat skutečnost, že „význam“ v básních není ani tak záležitostí běžného, diskurzivního, vědeckého významu, jako spíše něčeho, co je pro svou kognitivní soběstačnost a netranzitivnost o tolik elementárnější, že to vytváří zvláštní druh bytí. „Báseň by neměla znamenat, ale být.“

*Nové kritice* naneštěstí nebylo nikdy souzeno, aby dosáhla vědecké rigoróznosti, kterou se zprvu zdála slibovat: ačkoliv omladila praxi literární interpretace, nakonec se jí nepodařilo zajistit této praxi kognitivní přesvědčivost. Svou oslavou nejednoznačnosti, zjevnou neúctou k pozitivistickým historickým faktům, alexandrijským nadbytkem a nedůsledností, jimiž se vyznačovala její praktická aplikace, spíše připomínala rysy onoho nevědeckého chování, které kdysi vyvolalo Platónovo opovržení. Pod mohutnou analytickou palbou se navíc stále více ocital základní předpoklad, že existují specificky utvářené umělecké entity. Nastal čas pro nový začátek.

V roce 1967 předložil E. D. Hirsch v knize *Validity in Interpretation* teorii korektního postupu při literární interpretaci, která tuto aktivitu konečně přivede pod spásnou vládu *technē* a *epistēmē*. „Poznání“ je jedním z výrazů, na něž Hirsch ve své knize a v různých doplňujících esejích klade

největší důraz: cílem literární interpretace je množovat „poznání“ významu daného textu, které je stejně konečné a přesvědčivé, jak jen může poznání nějaké věci být.<sup>4</sup> Ačkoli Hirsch nedává přednost žádné konkrétní metodě nebo technice tvorby interpretace textu, podrobně vysvětluje rigorózní teorii verifikace – či spíše „potvrzení platnosti“ (*validation*) –, jež se maximálně snaží uspokojit Sókratův požadavek, podle něhož má interpretace vpsledku odpovídat ukázněnosti vědecké disciplíny.

Teze, že kterákoliv interpretace bude s větší či menší platností odpovídat skutečnému významu textu, závisí na předcházející tezi, že takový skutečný význam opravdu existuje jako předmět potenciálního poznání. Což zase vyžaduje, aby význam textu byl jediný, ustálený a určitý, nikoli plurální, proměnlivý nebo neurčitý. Poznání Chaosu – nebo Protea – by žádným poznáním nebylo. (*Jedinečnost* významu však není totéž jako jeho *jednoduchost*: jedinečný význam daného textu nemusí být vůbec jednoduchý, ale může jít o komplexní produkt škály významových prvků uspořádaných v určitém napětí.) Z různých praktických a etických důvodů ztotožňuje Hirsch tento jediný a reprodukovatelný význam textu s významem, který explicitně i implicitně zamýšlel autor při plném vědomí i podvědomě ve chvíli, kdy text dokončil.<sup>5</sup> Text znamená to, co zamýšlel jeho autor – a to je určitý a poznatelný fakt.

Skeptikům, kteří by namítali, že není možné poznat s jistotou záměry v mysli jiné osoby, zejména osoby ze vzdálené minulosti, Hirsch přesvědčivě odpovídá, že s jistotou to sice možné není, avšak s určitou mírou pravděpodobnosti ano, a že kdokoliv, kdo se domnívá, že taková pravděpodobnost musí být nutně takřka nulová, je zajatcem dogmatické skepse, již nelze ani prokázat, ani vyvrátit (i když ji lze výrazně zmírnit s odvoláním na běžně zažívanou zkušenost).<sup>6</sup>

Text tedy znamená to, co zamýšlel autor; a interpret má povinnost podle svých nejlepších schopností vysvětlit tento význam v celé jeho jedinečnosti. Úkolem interpretace je přivést ostatní k tomu, „aby předmět uviděli tak, jak sám o sobě skutečně je“. Funkcí „literární vědy“ je podle Hirschovy nové definice tohoto termínu zkoumat tzv. „smysl“ (*significance*) vnímaného objektivního významu, a to tak, že zaznamenává způsoby, jimiž se tento význam vztahuje k různým ostatním složkám našeho poznání a naší zkušenosti – jako jsou například určité sociální a etické kódy, určité kritérium estetické hodnoty či význam jiného textu.

Jestliže se někteří literární badatelé možná zaleknou, neboť v Hirschově práci uvidí jen další převrat v republice zvané Literární věda, jiné snad uklidní zjištění, že se tento převrat v podstatě rovná restauraci. V tomto novém zřízení (tak jako v rámci toho starého) si smíme, a vlastně se to po nás žádá, klást takový druh otázek, které jsme ve skutečnosti nikdy nedokázali úplně potlačit: otázky jako „Myslel Shakespeare opravdu *tohle* všechno větou ‚Mrháním sil v tmách hanby pustošivé‘“;<sup>7</sup> nebo „Zamýšlel Browning *tohle*, když vložil vévodovi do úst slova ‚Vydal jsem rozkazy?‘“; a tak dále.<sup>8</sup>

K dalším výhodám Hirschova přístupu patří skutečnost, že svým pojetím procesu textového rozumění jako určitého druhu setkání myslí poskytuje značnou podporu často uváděné obraně literatury coby prostředku rozvoje empatie a soucitu. Mnozí přivítají Hirschovu radikální sekularizaci literatury vůbec – jeho zásadní odmítnutí nakládat s literárním významem, jako by se z ontologického hlediska nějak lišil od významu, který je vlastní jakémukoli jinému typu verbálního diskurzu. A v neposlední řadě je dobré mít někoho, kdo nám ukáže, jak se bránit proti Sókratově blahosklonnosti a posměchu.

Ale navzdory všem těmto výhodám není Restaurace Autora prosta jistých nedostatků. Nejrychleji na ně nejspíš upozorníme pomocí konkrétního příkladu.

Wordsworthova krátká lyrická báseň „A Slumber Did My Spirit Seal“ poskytla příležitost, jak poznamenává Hirsch, k nanejvýš rozdílným a vlastně neslučitelným interpretacím.

*A slumber did my spirit seal;  
I had no human fears:  
She seemed a thing that could not feel  
The touch of earthly years.*

*No motion has she now, no force;  
She neither hears nor sees;  
Rolled round in earth's diurnal course,  
With rocks, and stones, and trees.<sup>9</sup>*

Na jednu stranu takový literární badatel, jako je F. W. Bateson, prohlašuje, že závěr básně je přijetím útěšného splynutí mrtvé dívky se „životem Přírody“; literární badatel, jako je Cleanth Brooks, na druhou stranu tvrdí, že konec básně je nářkem nad děsivým zredukováním živé dívky na úroveň podlidské a netečné „věci“ – čímž se ironicky naplňuje původní samolibé chápání dívky ze strany mluvčího. Hirsch v roli soudce mezi těmito dvěma neslučitelnými interpretacemi určuje jako normu platnosti to, co Wordsworth pravděpodobně zamýšlel; a na základě dokladů z dalších Wordsworthových básní se provizorně rozhoduje ve prospěch čtení animistického, a proti čtení mechanistického.<sup>10</sup> V zájmu další argumentace přijmu jeho opatrný závěr, že Batesonovo čtení těsně koresponduje s Wordsworthovým významem – že popisuje to, co můžeme nazvat autorizovaný význam básně. Otázka, kterou chci položit, zní: Co v takovém případě máme dělat s Brooksovým neautorizovaným významem?

Podle Hirschovy definice není tento neautorizovaný význam „významem“ textu – neboť tímto „významem“ bude jednoduše to, co zamýšlel autor. Ačkoliv tedy Brooksovo čtení nespĺňuje podmínky platné „interpretace“ „významu“, nemohlo by splňovat podmínky více či méně platného „literárněvědného“ „smyslu“? Nikoli: Hirsch si totiž dává pozor, aby upevnil jednu z ručiček relačního kompasu „smyslu“ přímo na platné interpretaci textu – tj. na autorizovaném významu.<sup>11</sup> A poněvadž Hirsch už srovnal se zemí svatyni sémantické autonomie v umění – doktrínu, že literární text ztělesňuje svůj vlastní význam nezávisle na jakémkoliv autorském záměru nebo badatelském porozumění –, pak se zdá, že zde pro Brooksovo čtení nezbyvá naprosto žádné útočiště.<sup>12</sup>

To ovšem považuji za politováníhodné, protože z hlediska mého způsobu uvažování je Brooksovo čtení básně mnohem uspokojivější. V zájmu debaty ochotně připustím, že ony ironické výpady a protivýpady, z nichž Brooks buduje své čtení, Wordsworth ve skutečnosti vůbec nezamýšlel; a že Brooksova interpretace je proto z vědeckého hlediska *neplatná*; přesto budu i nadále tvrdit, že Brooksovo čtení dělá z Wordsworthovy básně celkově uspokojivější dílo než čtení Batesonovo. Jeho čtení je možná platnější, ale lepší báseň je ta Brooksova – tot' vše.<sup>13</sup>

Slovo „lepší“ samozřejmě vyvolává otázku, „lepší s odkazem na jaké hodnotové normy?“, a já bych musel odpovědět, že „lepší s odkazem na mé vlastní hodnotové normy, které více nebo méně odpovídají těm, k nimž se hlásí Brooks a různí další lidé“. Jak přesvědčivě dokazuje sám Hirsch, neexistují žádná absolutně privilegovaná kritéria literárního hodnocení.<sup>14</sup> Existují nicméně normy, které jsou široce sdílené. Dokonce i kdyby moje normy nebyly široce sdílené, stále by se jednalo o moje normy; a podle těchto norem je Brooksova ironická báseň lepší než Batesonova (a Wordsworthova) samolibá varianta.

Nechci tím naznačit, že Hirschovo pojetí je necitlivé k záležitostem hodnoty jako takové; právě naopak, on sám poměrně podrobně načrtl způsob, jakým správné určení autorova významu umožňuje hodnotový soud, který – pokud si patřičně uvědomujeme nahodilost jakéhokoliv konkrétního hodnotícího kritéria – může sám o sobě splňovat podmínku „objektivního poznání“.<sup>15</sup> Ale autorův význam nepředstavuje jediný význam, který se může stát vhodným předmětem hodnocení. Připusťme, že jde o jediný význam, který má praktický a etický nárok na to, aby byl předmětem univerzálního poznání, a že je to proto i jediný vhodný objekt *vědeckého* poznání a hodnocení: nejedná se však o význam, který (podle jakýchkoli hodnotových kritérií, jež se nám zrovna namanou) vydá pokaždé tu největší hodnotu.

Doufám, že hlavní bod mé argumentace už začíná být jasný. Je třeba najít způsob, jak ospravedlnit a akceptovat ty interpretace textu, které jsou sice z kognitivního hlediska nezodpovědné – lhostejné k jedinečnému významu zamýšlenému autorem –, ale vyjadřují velmi hodnotný význam. Interpretací proces, který formuluje takový neautorizovaný, ale přesto vysoce ceněný význam, si bezpochyby nemůže činit žádný praktický nebo etický nárok na univerzalitu; z metodologického hlediska to nebude proces vědecký, a nevyústí v poznání. Půjde vlastně spíše o umění než o vědu. Daleko víc bude připomínat to, co dělal Ión, než to, co po něm chtěl Sókratés. *Technē* a *epistēmē* jsou nesmírně cenné věci, nelze však už tvrdit, že vyčerpávají veškerou hodnotu; ačkoliv je vědecká interpretace zároveň možná i žádoucí, nepředstavuje jediný takový přístup. Umění interpretace je rovněž žádoucí a praktické: nevidím důvod, proč by nemohlo pokojně koexistovat se svou sestrou vědou.<sup>16</sup>

Rozdíl mezi interpretací jakožto vědou a interpretací jakožto uměním naznačil jako první Platón. Byl to však Kant, kdo jako první poskytl tomu druhému logickou základnu, když navrhl, aby pro vnímání jakéhokoliv krásné věci existoval jeden určitý kognitivní přístup, který dovede do maxima krásu vnímaného předmětu.<sup>17</sup> Kant už neuvádí, že v případě artefaktu nebude tento postoj nezbytně odpovídat tomu, co zamýšlel tvůrce: lze tedy připustit, že se nepokouší zdůvodnit interpretaci-umění jako něco, co se liší od interpretace-vědy: jeho poznámka však mříí právě tímto směrem.

Kdybychom měli takové zdůvodnění formulovat, abychom obhájili lónovy jinak „nezodpovědné“ interpretační praktiky, museli bychom argumentovat velmi podobně jako Oscar Wilde, když bránil slavné Paterovo čtení *Mony Lisy*. Wilde nám říká, že když na tuto malbu pohlížíme z hlediska Paterovy veskrze umělecké a nevědecké interpretace, „tak se nám obraz stává *podivuhodnějším*, nežli vskutku je, a zjevuje nám tajemství, o němž vpravdě sám [rozuměj: obraz] nic neví [...]”<sup>18</sup> Wilde naznačuje, že interpret udělá dobře, bude-li dílo interpretovat umělecky, a ne vědecky, aby tak maximálně zvýšil hodnotu estetického objektu a neomezoval ji na jakoukoliv hodnotu, která by mohla vyhovovat znalosti autorských záměrů. Platný předpoklad pro umění interpretace by tedy byl, že autor „byl moudřejší, než sám věděl“.<sup>19</sup>

Tak ve skutečnosti vypadal předpoklad nesčetných literárních badatelů, a to badatelů rozličných teoretických přesvědčení; a rada, která se dává učedníkům v oboru interpretace, jej často zahrnuje. Jeden příklad takové rady může sloužit za všechny:

[...] inteligentní a citlivý čtenář poezie hledá interpretaci optimální jak kvantitativně, tak kvalitativně: přijímá tolik významů, kolik jich přesvědčivě, bez irelevance a inkonzistence, přispívá k jeho interpretaci.<sup>20</sup>

Ačkoliv se různí stoupenci *Nové kritiky* nevyjadřovali vždy takto přímo, jejich praxe často právě takové operační předpoklady odrážela. William Empson nebyl v úsilí o maximalizaci hodnoty svých textů sám. Třebaže typické teoretické výroky o vztahu výkladu a hodnoty určily hodnotu jako *emergentní* vlastnost (byť ji lze jen těžko odlišit od samotných složek výkladu),<sup>21</sup> úvahy o hodnotě vstupovaly do procesu výkladu často tak těsně, až se z nich prakticky stával heuristický, *apriorní* princip. Wilde nám říká, že Wordsworth „nalezl v kamenech kázání, která tam předtím sám ukryl“. V zájmu argumentace můžeme připustit, že podobným způsobem našel Brooks ve Wordsworthově básni o Lucy hodnotné významy, které tam sám již předtím ukryl. Hirsch by takové chování, protože je *apriorní*, odmítl jako nevědecké. Ale my můžeme přijmout jeho induktivní čtení *a posteriori* a stejně tak si přát zachovat čtení *a priori*.

Wildeův vtip na Wordsworthův účet poukazuje na jednu skutečnost týkající se interpretace, jíž si byl sám Wordsworth palčivě vědom: pokud jsou přírodní objekty pouze neutrálně se vyskytující, nestvořené věci, a ne božské artefakty, pak ať už v nich najdeme jakýkoliv význam, bude to znamenat, že jsme ho do nich ve skutečnosti vložili my sami. Není-li příroda kniha autorizovaná božskou silou, žádné úsilí vykládat ji nemůže být vědecké. Vyprodukovat a ospravedlnit významy, jež nejsou zamýšleny, může pouze umění interpretace.

Dalo by se to formulovat i tak, že umění interpretace se hodí především pro nezáměrné, přírodní objekty. Ale bude také zahrnovat záměrné, stvořené objekty, budeme-li na ně pohlížet, *jako by šlo o nezáměrné, přírodní objekty*. Je samozřejmé, že záměrné, stvořené objekty si – nahlížíme-li je jako takové – zasluhují a vlastně žádají vědeckou pozornost, která bude respektovat jejich zamýšlené vlastnosti. Abychom rozuměli podstatné vlastnosti šroubováku Phillips jakožto artefaktu – tj. abychom vyložili šroubovák Phillips vědecky –, musíme uznat, že byl záměrně uzpůsoben k tomu, aby upevňoval šrouby Phillips. Ale s trochou představivosti může být jakýkoliv artefakt hodnotně využit způsobem, pro jaký nebyl původně určen. Když budu tvrdit, že se šroubovák Phillips přirozeně hodí k tomu, abyste jím drželi nad ohněm maršmelou, bude můj výklad z vědeckého hlediska neplatný, ale jako umělecký výklad si může vysloužit alespoň trochu úcty. Neexistuje žádné etické, praktické, nebo jiné pravidlo, které by nám zakazovalo používat židli jako stůl, nebo obráceně – za předpokladu, že nebudeme předstírat, že se jedná o použití, pro něž byl objekt zamýšlen. Ona chytrá hlava, která nedávno vyložila radikální přídomek používaný odpůrci establishmentu *pigs* (prasata) jako akronym slov *pride* (hrdost), *integrity* (poctivost), *guts* (kuráž), *service* (služba), se nezabývala vědou interpretace, ale uměním interpretace, a to s nemalým úspěchem. Proti tomuto nálezu tohoto konkrétního kázání v tomto konkrétním kameni nelze vznést žádnou etickou či praktickou námitku – leda by chtěl dotyčný interpret popřít, že to byl on, kdo je tam se značným umem ukryl.

Spor o to, co zakládá správnou interpretaci, se neomezuje jen na myšlení o literatuře. Se stejným problémem se potýká i hudební věda, což nám poskytuje užitečnou analogii. Existují lidé, kteří zastávají názor, že hudebník má provést skladbu tak, aby to co nejvíce odpovídalo představě skladatele – ať už tento skladatel specifikoval vlastnosti provedení výslovně a do nejmenších podrobností, nebo je nespecifikoval, ponechávaje na hudebníkovi, aby je vyvodil z různých typů kontextuálních znalostí. Na druhou stranu jsou zde lidé, kteří soudí, že hudebník by měl vyložit

svůj text co nejspokojivějším způsobem, aniž se bude ohlížet na omezené a omezující záměry skladatele. Neexistuje však jistě žádný důvod, proč bychom neměli uspokojit vědecký zájem a co možná nejvěrněji rekonstruovat přednesovou praxi (nemluvě o praxi nástrojové), kterou měl na mysli Bach, když psal *Goldbergovské variace*; a také jistě neexistuje žádný důvod, proč bychom neměli podobně vyhovět uměleckému zájmu a dovolit Glennu Gouldovi, aby *Variace* interpretoval libovolným způsobem a na libovolný nástroj. První druh provedení bude více či méně platný: tj. měl by být posuzován z hlediska platnosti. Druhý druh provedení bude více či méně hodnotný: tj. měl by být posuzován z hlediska hodnoty (ať už ji budeme určovat jakkoli).<sup>22</sup> Když budeme mít to štěstí a setkáme se s provedením, které je (můžeme-li soudit) vskutku velmi platné, a jiným provedením, které je (podle našich specifických estetických názorů) vskutku velmi hodnotné, pak není důvod, proč bychom si museli jedno z nich vybrat a druhé odmítnout. Jakmile jednou připustíme, že máme co do činění se dvěma druhy koláče, můžeme plným právem zachovat jeden a zkonsumovat druhý.

V tomto článku jsem se zabýval dvojitým hermeneutickým standardem, který uznává existenci dvou typů interpretace. Interpretace prvního typu se dělí podle míry platnosti; interpretace druhého typu podle míry hodnoty. Vědecká interpretace vyžaduje kvantitativní měřítko. Umělecká interpretace vyžaduje měřítko kvalitativní. Ničemu nepomůžeme, když na danou interpretaci použijeme nesprávný metr.

Někdy se bude vědecká interpretace s uměleckou interpretací shodovat – ale většinou tato shoda nebude přesná a rozhodně nebude natolik dostatečná, aby nás to opravňovalo k interpretační samolibosti.

Nenavrhuji, abychom založili rovnocenný systém odborných časopisů, z nichž polovina bude věnována interpretaci vědecké a druhá interpretaci umělecké: moderní doba už teď silně připomíná Říši divů a bez dalších podobných doplňků se obejde. Badatelé, kteří se zabývají interpretací textů, by však měli jasně říci, co v daném okamžiku dělají: zbavili bychom se značné části onoho intelektuálního zmatku, který je charakteristický pro některé literární interpretace, kdyby badatelé přestali používat genetický, intencionalistický jazyk, pokud se skutečně nevěnují vědecké interpretaci a nesnaží se stanovit fakta týkající se autorova záměru. Beardsleyův absolutní zákaz veškerého genetického jazyka v interpretaci byl příliš obecný a radikální, takový jazyk totiž zcela jistě patří do vědecké interpretace, jak ji popisuje Hirsch.<sup>23</sup> Nelze však takový jazyk využívat na podporu interpretace, jejímž cílem není přinést fakta, nýbrž hodnoty.

Na závěr bych měl poznamenat, že jsem se v tomto článku nesnažil svévolně rozštěpit holistický proces interpretace na dva fragmentární typy, ale spíše uznat a zdůvodnit rozdělení a dualitu, která již existuje. Ať pravá ruka neví, co dělá levá – takováto pobídka již dávno vstoupila do praxe. Navrhoval jsem pouze – smím-li poněkud pozměnit uvedenou metaforu s rukama –, abychom nepovažovali umění interpretace jen za dílo naší levé ruky. Nenabádám ani tak k intelektuální schizofrenii, ale spíš naznačuji, že ignorujeme-li skutečný rozdíl mezi uměním interpretace a vědou interpretace, riskujeme tím (mohu-li si naposledy pohrát s uvedenou metaforou) daleko vážněji ochromující dyslexii.<sup>24</sup>

Přeložili Ladislav Selepko a Milan Orálek.

Studie vyšla původně v angličtině jako „*The Science of Interpretation, and the Art of Interpretation*“ v časopise MLN 85, 1970, č. 6 – *Comparative Literature*, s. 791–802.

### Poznámky

- <sup>1</sup> [České překlady se od Hancherovy parafráze anglického překladu *Ióna* – „inspired and not making use of art“ – odlišují: „jsi božský, a nikoli odborně znalý“ (Platón, *Ión*, přel. František Novotný, Praha, OIKOYMENH 2010, s. 93.); „jsi [...] bohem nadšen, ale [...] nejsi znalec“ (Platón, *Dialogy o kráse*, přel. Jaroslav Šonka, Praha, Odeon 1979, s. 39.), ponecháváme proto Hancherovo znění, které lépe odpovídá jeho argumentaci.]
- <sup>2</sup> Pro detailní analýzu Platónova pojmu *technē* viz John Wild, *Plato's Theory of Man*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1946, s. 45–87.
- <sup>3</sup> [I. A. Richards, *The Principles of Literary Criticism*, New York, Harcourt, Brace & Company 1925.]
- <sup>4</sup> „[...] možnost objektivního poznání [...] je hlavní tezí, kterou se tato kniha snaží hájit.“ „V sázce je [...] právo interpretace (a tím pádem všech humanitních disciplín) nárokovat si jako svůj cíl pravé poznání.“ E. D.

Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press 1967, s. 180 a 205. Viz též Hirschův esej „Value and Knowledge in the Humanities“, *Daedalus* 99, 1970, č. 2, s. 346. Hirsch slovem „poznání“ samozřejmě nemíní přesně to, co míní „poznáním“ (*epistēmē*) Sókratés v *Iónovi*; Sókratés totiž od Ióna nejprůšnější vyžaduje důkaz pravdivého „poznání“ určitých stránek světa vůbec (tj. pravdivé poznání *obsahu* Homérových básní). Hirsch sice pro „interpretaci“ nepožaduje tak rozsáhlé rozumové schopnosti, ale protože jí stanovuje jeden určitý předmět „poznání“ (viz níže), může jí přidělit úctyhodný status metodické disciplíny – neboli *technē*.

- <sup>5</sup> E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, s. 51 a 6–10. (To, že čas dokončení textu je časem autorova konečného záměru, Hirsch přímo nekonstatuje, z textu to však vyplývá.) E. D. Hirsch, „The Norms of Interpretation – A Brief Response“, *Genre* 2, 1969, č. 1, s. 59 a 61.
- <sup>6</sup> E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, s. 38, 42 a 256–257.
- <sup>7</sup> [William Shakespeare, „129“, in: týž, *Sonety*, přel. Martin Hilský, Praha, Torst 1999, s. 343.]
- <sup>8</sup> Vybral jsem příklad z Browninga záměrně ze dvou důvodů: (1) „My Last Duchess“ je samozřejmě dramatická, nikoli lyrická báseň: mluvčí je samozřejmě *persona* odlišná od autora. Ale tato skutečnost není v rozporu s faktem, že báseň jako celek a v každé své části odvozuje svůj určitý význam z Browningova záměru: jak říká Hirsch, „[m]luví sám je mluven“. (*Validity in Interpretation*, s. 243) (2) Browningovo pozdější svědectví o tom, co zamýšlel tímto veršem, je absolutně nepoužitelné (viz W. C. DeVane, *A Browning Handbook*, New York, Appleton-Century-Crofts 1955, s. 109). Ale taková praktická překážka při hledání rozhodující odpovědi nepředstavuje teoretické ospravedlnění pro to, abychom se zřekli požadavku na základní pátrání po původním autorském významu.
- <sup>9</sup> [Spánek dal pečet' na duši,  
neznal jsem lidský strach:  
snad byla z těch, co netuší,  
že čas i na ně sáh.
- Už nepohne se, nemá dech,  
nevidí, neslyší,  
v kamení, skalách, ve stromech,  
Země ji unáší.  
(William Wordsworth, „Spánek dal pečet' na duši...“, in: týž, *Podzemní hudba*, přel. Zdeněk Hron, Praha, BB/art 2009, s. 20.)]
- <sup>10</sup> E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, s. 227–229 a 181–182.
- <sup>11</sup> E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, s. 8, 141, 156, 161, 162, 213, 215 a 255.
- <sup>12</sup> E. D. Hirsch zdráhavě uděluje podmíněnou výjimku *kritice založené na dezinterpretaci* (viz *Validity in Interpretation*, s. 160–161); dezinterpretaci samotné však nepřiznává žádnou přednost.
- <sup>13</sup> „Kritérium musí být literární. Je výsledkem navržené interpretace dobrá, nebo špatná poezie?“ – těmito slovy se Bateson ve studii „Elementary, My Dear Hotson! A Caveat for Literary Detectives“ (*Essays in Criticism* 1, 1951, č. 1, s. 81–88) chystá odmítnout historickou interpretaci Shakespearova sonetu číslo 107 od Leslieho Hotsona. S jiným, jistějším příkladem rozdílu mezi významem zamýšleným autorem a lepším významem, se lze setkat u Frostovy básně „The Road Not Taken“. Hluboce vážný tón, jež báseň při svém nejlepším možném čtení nese, neodpovídá tomu, co pro ni Frost zamýšlel: autorizovaný význam zahrnuje spíše jemnou satiru na neustálé přemítání nad tím, co by bývalo bylo mohlo být. Viz Lawrence Thompson (ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, New York, Holt, Rinehart & Winston 1964, s. xiv–xv.
- <sup>14</sup> Viz Hirschův esej „Privileged Criteria in Literary Evaluation“, in: Joseph Strelka (ed.), *Problems of Literary Evaluation*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press 1969, s. 22–34.
- <sup>15</sup> E. D. Hirsch, „Literary Evaluation as Knowledge“, in: L. S. Dembo (ed.), *Criticism: Speculative and Analytical Essays*, Madison, The University of Wisconsin Press 1968 – reedice letního čísla časopisu *Contemporary Literature* z roku 1968, s. 45–57.
- <sup>16</sup> Hirschova letmá poznámka, že „interpretace je stejně jako překlad umění“ (*Validity in Interpretation*, s. 136), znamená pouze tolik, že výklad nemá metodologii jako takovou: nechce tím osvobodit interpretaci od konečné povinnosti vyhovět vědecké zkoušce platnosti. (Hirsch podobně uznává nesystematickou povahu „rozumění“, původní intuitivní konstrukce významu textu: ale i zde zdůrazňuje, že „disciplína interpretace je založena [...] nikoli na metodologii konstrukce, ale na logice potvrzování platnosti“ [Tamtéž, s. 207].)
- <sup>17</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, přel. James Creed Meredith, Oxford, Oxford University Press 1952, #21 [česky: *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel, Praha, Odeon 1975.]; citováno a kritizováno Hirschem in „Literary Evaluation as Knowledge“, s. 54.



- <sup>18</sup> Oscar Wilde, „The Critic as Artist: I“, in: týž, *Intentions*, London, Methuen 1947, s. 112; kurziva M. H. [Česky: „Kritik umělcem: I“, in: týž, *Intence*, přel. Ladislav Rovenský, Olomouc, Votobia 1994, s. 50; citované pasáže českého překladu jsme nepatrně upravili.] Protože nepatří k těm, kteří by se zalekli paradoxu, dospívá Wilde k závěru, že „hlavním cílem kritika je vidět věc tak, jak ve skutečnosti nevypadá“. (s. 114) [Česky: s. 53] Wilde se výslovně oprošťuje od omezení, která představuje autorský záměr: „[Kritika] se neomezuje na to – domnívejme se tak alespoň na okamžik –, aby odhalila pravý záměr umělce a pojala jej jako konečný.“ (s. 112) [Česky: s. 51] (Je ovšem třeba připustit, že na Paterův popis obrazu lze pohlížet nikoli jako na interpretaci, ať už vědeckou či uměleckou, nýbrž jako na „myšlení o umění“ – ve smyslu, které tomu slovu dává Hirsch.)
- <sup>19</sup> Ačkoli se někdy stává, že se Wilde této Emersonovy maximy (z básně „The Problem“) v eseji „Kritik umělcem: I“ výslovně zřiká (s. 96) [česky: s. 31], její užití je tam odlišné od toho, které uvádím zde.
- <sup>20</sup> Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, Longman 1969, s. 220. Toto doporučení inkluzivnosti a podmínka, že tato inkluzivnost má být omezována kritériem relevance a konzistence, odpovídá téměř přesně heuristickým principům Hojnosti a Shody formulovaným Monroem Beardsleym v jeho knize *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace & Company 1958, s. 144 (viz také s. 146). (Běžný heuristický předpoklad, že umělecké dílo vytváří jednotu, většinou samozřejmě podporuje jeden druh optimální interpretace.)
- <sup>21</sup> René Wellek a Austin Warren, *Theory of Literature*, 3. vydání, New York, Harcourt, Brace & World 1956, s. 250 [česky: *Teorie literatury*, přel. Miloš Calda, Olomouc, Votobia 1996, s. 359]: „Porozumění poezii se snadno stává jejím ‚posuzováním‘, ale posuzuje ji podrobně a zároveň s analýzou, místo aby vynášelo svůj soud až v závěrečném odstavci.“ W. K. Wimsatt, „What to Say About a Poem“, in: týž, *Hateful Contraries*, Lexington, University of Kentucky Press 1965, s. 240: „[N]aše rozprava nad básní bude téměř nevyhnutelně nabita narážkami na její hodnotu. Vyloučit z ní tyto náznaky bude daleko obtížnější, než je do ní vpustit.“
- <sup>22</sup> Vědeckému provedení bude samozřejmě taktéž náležet větší nebo menší hodnota: srovnajme toto tvrzení s Hirschovým obecným způsobem argumentace ve studii „Literary Evaluation as Knowledge“. My však neposuzujeme vědeckou interpretaci jako takovou podle její hodnoty, nýbrž podle její platnosti.
- <sup>23</sup> M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 26–29 a 80–82.
- <sup>24</sup> Pro odlišné, ale podobné objasnění teze, že existuje více než jeden způsob jak oprávněně interpretovat text, viz Isabel C. Hungerlandová, „The Concept of Intention in Art Criticism“, *Journal of Philosophy* 52, 1955, č. 24, s. 733–742, zvláště s. 738–741. Zde přítomný článek se v některých bodech shoduje se spletitou argumentací Charlese L. Stevensona v eseji „On the Reasons That Can Be Given for the Interpretation of a Poem“, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Charles Scribner's Sons 1962, s. 121–139.