

ČTENÍ LITERÁRNÍHO DÍLA JAKO FENOMENOLOGICKÝ PROBLÉM

Vít Zeman

Úvod

Impulzem pro vznik tohoto textu byla na první pohled nenápadná poznámka, kterou Bertolt Brecht učinil ve svém textu *Pět obtíží při psaní pravdy* (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit)¹ během popisování „čtvrté obtíže“. Jde o postřeh, že z původního „psát někomu“ (Jemandem schreiben) se vlivem dějinných, ekonomických a dalších faktorů stalo pouhé „psát“ (schreiben). Tento nepatrný posun je však pouhou špičkou ledovce podstatně hlubší problematiky. Některé její aspekty zde pojmenovává i sám Brecht. Je to například téma adresnosti psaní, která je podle Brechta klíčovým faktorem při poznávání a sdělování pravdy.² Brechtovy vývoody z pozorování tohoto fenoménu „odcizenosti“ textu však nejsou zcela systematické a vyčerpávající. Podrobnějším zkoumáním lze navíc odhalit jejich redukcionistický charakter. Právě proto představuje Brechtova poznámka výzvu pro systematictější výklad. V tomto textu se pokusím nastínit některé skutečnosti související s uvedenou problematikou. Východiskem mi budou zejména některé důležité poznatky z oblasti fenomenologie čtení, potažmo anatomie literárního díla. Na jejich pozadí dostatečně vynikne komplikovanost celé problematiky, která se ukrývá pod povrchem nenápadné poznámky o posunu od „psaní někomu“ k „pouhému psaní“.

¹ Text byl poprvé vydán v Paříži roku 1935, Brecht jej však sepsal již o rok dříve jako ilegální komunikát, který měl být šířen v hitlerovském Německu.

² B. Brecht, *Pět obtíží při psaní pravdy*, in: *týž, Myšlenky*, přel. M. Staňková, Praha 1958, str. 20.

1. Pět obtíží Bertolta Brechta a chirografická kultura

Brechtův text *Pět obtíží při psaní pravdy* se zakládá na fundamentálním přesvědčení, které je variací na slavný Marxův výrok: podle Brechta by se spisovatelská činnost neměla omezovat na interpretaci světa, ale měla by vést k jeho proměně.³ „Boj za lepší svět“, tj. boj proti lži a nevědomosti, pak spisovatel uskutečňuje tak, že tím, že říká pravdu o špatných poměrech, zapřičiní jejich nápravu.⁴ Poznání pravdy tak pro Brechta není samoúčelné. Naopak, je nutno ji „říkat kvůli důsledkům, které z ní plynou pro jednání“.⁵ Aby tato náprava světa byla možná a účinná, je podle Brechta zapotřebí překonat přinejmenším patero obtíží:

„[Píšící autor] musí mít odvahu psát pravdu, přestože se všude potlačuje; musí mít moudrost rozpoznat pravdu, přestože se všude zastírá; musí zvládnout umění ozřejmit, že pravda je zbraň; musí mít soudnost vybrat si ty, v jejichž rukou bude účinná; musí si osvojit lstivost, jak ji mezi těmito lidmi rozšiřovat.“⁶

Obširný popis těchto potíží, jejich implicitních premis i implikací vzhledem k záměru a rozsahu tohoto textu musím ponechat stranou. Namísto toho se zaměřím na jeden konkrétní poznatek, který Brecht uvádí v souvislosti se čtvrtou obtíží a který je z hlediska dalších úvah klíčový. Brecht poukazuje na letitou tradici přístupu k textům jako k obchodní komoditě, jež kritizuje z marxistické perspektivy:

„Duševní produkce“ je chápána jako produkce *sensu stricto*, tedy jako činnost, za níž dostáváme příjem a vyrábíme předměty obíhající na trhu. Literární dílo, výtvar génia, překračující hranice veškeré ideologie, je objednávané, publikované nakladatelstvím nebo v novinách, prodávané knihkupcem a kupované osobou, která nejen že miluje knihy, ale má i potřebné finance, aby je mohla získat.“⁷

3 Týž, *Divadlo zábavné nebo naučné?*, in: týž, *Myšlenky*, str. 32.

4 Týž, *Pět obtíží při psaní pravdy*, str. 13–28.

5 Tamt., str. 17.

6 Tamt., str. 13.

7 Z. Mitoseková, *Teorie literatury. Historický přehled*, přel. M Havránková, Brno 2010, str. 353.

Právě tato praxe podle Brechta zapřičiňuje postupné odcizení – ztrátu odpovědnosti autora za text i pokles jeho zájmu o další osudy toho, co vytvořil. Texty jsou tak coby zboží teoreticky k máni pro každého, kdo má patřičné finanční prostředky, zatímco ve skutečnosti ztrácejí jakéhokoli konkrétního adresáta. „Z původního ‚psát někomu‘ se stalo jen ‚psát‘.“⁸ Spolu se Zofíí Mitosekovou, která komentuje obdobné téma, pak můžeme dodat, že hodnota literárního textu je v takovémto případě determinována jeho směnnou hodnotou; umělecké dílo je degradováno na zkonsumovatelné zboží a autor se stává literárním proletářem.⁹ Brecht tak zcela v intencích svých ostatních úvah apeluje na návrat k pokud možno konkrétně adresovanému sdělování pravdy.

Tím *de facto* odkrývá část hlubších mechanismů současné kultury písma, jež je formována dlouhodobým historickým procesem, který, jak upozorňuje například Thomas Eriksen, „začal v době, kdy neznámý sumerský génius přišel na to, že fyzický symbol může reprezentovat slovo“.¹⁰ Vynález písma totiž podle Eriksena implikuje možnost oddělit sdělení od existenciálního kontextu pospolitosti komunikujících, umožňuje vytvořit odstup mezi jazykem a mluvčím.¹¹ Text tak na rozdíl od promluvy stojí osamocen. Sestává pouze z verbální složky, zatímco mluvené slovo zahrnuje i složku neverbální a bezprostřední situační kontext. Osamocení se ovšem netýká jen textu jako takového. Walter Ong v *Technologizaci slova* upozorňuje na to, že i autor je psaním stavěn do osamělé pozice. Pišící autor má totiž tendenci se během psaní izolovat – a to dokonce i od těch, kteří jsou potenciálními čtenáři jím vytvářeného textu.¹² Právě tato nová situovanost usnadňuje autorovi zapomínání na konkrétního adresáta, resp. jeho nahrazení adresátem obecným. V krajních případech se tak dokonce může jednat o text implicitně adresovaný všem, a tedy, jak by upozornil Brecht, nikomu. Takovéto sdělení bez adresáta je v určitém slova smyslu sdělením odcizeným.

Prakticky tento fenomén lze pozorovat a demonstrovat na určitých posunech, které vůči charakteru mluvené řeči psané vyjadřování prodělalo. Psaný projev se například odcizuje původním charakteristikám mluvy. Toho si všímá také Ong: kumulativní a aditivní tendence řeči se

⁸ B. Brecht, *Pět obtíží při psaní pravdy*, str. 20.

⁹ Z. Mitoseková, *Teorie literatury*, str. 353–357.

¹⁰ T. H. Eriksen, *Tyranie okamžiku*, přel. D. Zounková – M. Juříčková, Brno 2018, str. 40.

¹¹ Tamt.

¹² W. J. Ong, *Technologizace slova*, přel. P. Fantys, Praha 2006, str. 118–119.

pozvolna mění v kategorizaci a analýzu, v níž je původní redundantnost, resp. mnohomluvnost řeči spíše na obtíž. Písmem se také otupuje agonistický tón mluvy, a stejně tak se umenšuje vliv situačního kontextu a nutnost provázat řeč s přirozeným světem.¹³

Brecht byl díky četbě Hegela a Marxe s pojmem odcizení obeznámen. Jím hojně používaný zcizovací efekt, tj. určitý úkon herce či specifická divadelní kompozice upozorňující diváka na to, že hra je právě jen hrou, nikoli skutečností, má být ostatně způsobem, jak se se stavem odcizení vypořádat — „jak jej odkrýt, poznat a změnit“.¹⁴ Otázkou ovšem i nadále zůstává, nakolik byl Brecht obeznámen s různými formami odcizování v souvislosti s přechodem od orální k chirografické, tj. s písmem spjaté, a typografické, tedy tiskařské, kultuře. Je přinejmenším pravděpodobné, že výše nastíněné charakteristiky chirografické kultury Brecht explicitně sám nedefinoval. To ovšem nikterak nebrání tomu, aby právě na jejich základě byla původní Brechtova myšlenka o „odcizenosti“ písma adekvátně interpretována. Tím vznikne pozadí, které dá vyniknout závažnosti a určité paradoxnosti oné nenápadné formulace, že z procesu psaní se z určitých důvodů vytrácí adresát.

Abychom mohli dále pokračovat v promýšlení tohoto tématu, je nyní zapotřebí nastínit některé relevantní poznatky z oblasti fenomenologie čtení, na jejichž základě posléze bude možno nahlížet Brechtův výrok v širším kontextu.

2. Komunikace autora a čtenáře prostřednictvím textu

Filosofující pohled na komplementární procesy psaní a čtení uvedu krátkým obrazem z úvahy o psaní Alexeje Nikolajeviče Tolstého:

„Vy, spisovatel, jste byl vyvržen na neobydlený ostrov. A máte, to předpokládejme, jistotu, že do posledního dne života nespátíte lidskou bytost a že to, co po vás zůstane, se nikdy nedostane na světlo. Začal byste psát romány, dramata, verše? Samozřejmě že ne. ... Tesknil byste po společníkovi, po člověku, který by s vámi všechno prožíval, po druhém pólu nezbytném pro vznik magnetického pole, těch dosud tajemných proudů, které vznikají mezi řečníkem a davem, mezi jevištěm a hledištěm, mezi básníkem a jeho posluchači. ... Umělec je

¹³ Tamt., str. 47–70.

¹⁴ J. Hyvnar, *Herec v moderním divadle*, Praha 2000, str. 187.

nabit jenom jednopólovou silou. Ke vzniku tvořivého proudu je třeba druhého pólu – člověka, který vnímá a spoluprožívá – kruhu čtenářů, třídy, národa, lidstva.¹⁵

Východiskem pro následující úvahy bude – v souladu s uvedeným cíl-
tátem – běžná situace mezilidské komunikace; v případě čtení a psaní
tedy půjde o komunikaci mezi píšícím autorem a čtenářem. Ačkoli
komunikace formou psaní a čtení, jak o ní píše Tolstoj, může probíhat
v situaci vzájemné přítomnosti všech zúčastněných aktérů komunika-
ce, častěji a primárně probíhá v situaci určité vzájemné distance mezi
komunikujícími, a to jak distance prostorové, tak časové, popřípadě ča-
soprostorové.¹⁶ Právě díky této distanci může méně pozornému čtenáři,
a v určitých případech i méně pozornému autorovi, uniknout skutečnost,
že se i v případě psaní a čtení jedná v prvé řadě o komunikaci, která je
komponována tak, aby autor čtenáři předal určité sdělení.¹⁷

Uvedme nyní, že ačkoli je literární dílo především a zejména pro-
středkem komunikace mezi autorem a čtenářem, čtení textu reálným čte-
nářem nelze jednoduše považovat za – aristotelsky řečeno – účelovou
příčinu, tj. za cíl, k němuž literární dílo směřuje a jehož uskutečnění
rozhoduje o existenci díla. Role reálného čtenáře daleko spíše odpovídá
příčině, jak ji popisuje Mackieho teorie tzv. „INUS podmínky“.¹⁸ Tato
teorie tvrdí, že chápání nějaké příčiny jako nutné podmínky účinku není
dostatečné. Stejně tak nedostačuje ani definice příčiny jako dostatečného
důvodu účinku. Teorie INUS podmínky pak jako řešení nabízí kombi-
naci těchto aspektů, které dohromady lépe postihují charakter příčiny.¹⁹
Čtenář by tak byl „nedostačující, avšak nutnou částí podmínky, která je
sama nikoli nutná, avšak postačující pro výsledek“, tedy pro literární

¹⁵ A. N. Tolstoj, *O literatuře*, přel. J. Hulák – Z. Krejčová, Praha 1956, str. 97–98.

¹⁶ Srv. T. H. Eriksen, *Tyranie okamžiku*, str. 42, případně také W. J. Ong, *Technologizace slova*, str. 119.

¹⁷ Čtenář se pak do této komunikace zapojuje svým přijetím či nepřijetím jednotlivých rolí, které mu, jak podrobněji vysvětlíme níže, text nabízí. Srv. D. W. Harding, *Psychological Processes in the Reading of Fiction*, in: H. Osborne (vyd.), *Aesthetics in the Modern World*, London 1968, str. 300–317.

¹⁸ INUS je zkratkou čtyř klíčových anglických pojmů, z nichž sestává Mackieho definice příčiny: insufficient, necessary, unnecessary, sufficient.

¹⁹ J. L. Mackie, *Causes and Conditions*, in: *The Journal of Philosophy*, 2, 1965, str. 245–264.

dílo.²⁰ Jinými slovy, reálný čtenář sám o sobě není dostatečnou podmínkou pro vznik literárního díla, není vzhledem ke vzniku textu všeurčujícím elementem. Je sice pravda, že text s existencí čtenáře počítá; tímto čtenářem nicméně může být i čtenář implikovaný, tj. charakteristická struktura textu, která případnému reálnému čtenáři udává podmínky recepce.²¹ Text tedy v tomto smyslu není na reálného čtenáře odkázán absolutně.

Vraťme se nyní k situaci mezilidské komunikace uskutečňované prostřednictvím četby. Do bipolárního vztahu dvou aktérů „autor – čtenář“ vstupuje třetí člen: literární dílo,²² tedy určitým způsobem fixované sdělení.²³ Literární dílo je přitom jak sdělením samým, tak i vehikulem, „formou“, jejímž prostřednictvím je sdělení předáváno. Takto konstituovaná komunikace je pak z hlediska autora především otázkou poetiky a rétoriky, z hlediska čtenáře záležitostí psychologie čtení a z hlediska dynamického vztahu literárního díla a čtenáře doménou fenomenologie čtení.²⁴ Aniž bychom zde jakkoli znevažovali vztah autora a jeho díla, je vhodné jako vlastní prostor komunikace označit až *vztah* čtenáře a literárního díla, protože právě v tomto vztahu ke střetnutí, byť zprostředkovanému, autora a čtenáře dochází. A právě toto střetnutí je určitým způsobem analogické k procesu komunikace mluvené. To je jedním z důvodů, proč právě tento vztah představuje klíčový prvek pro naše další zkoumání.

Střet autora a čtenáře, o němž je zde řeč, se odehrává na poli literárního díla,²⁵ které je tudíž arénou pro souhru imaginace obou.²⁶ Toto setkání má charakter aktivně tvůrčích čtenářských odpovědí na autorovy výzvy. Řečeno žargonem výtvarného umění: čtenář vybarvuje črty

²⁰ T. Machula, *Filosofie přírody*, Praha 2007, str. 106.

²¹ W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1984, str. 50 nn.

²² Zde je třeba poznamenat, že ani reálný autor, ani reálný čtenář nejsou součástí literárního díla. Viz R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, přel. A. Mokrejš, Praha 1989, § 7.

²³ „To, co je komunikováno, není pouze smysl díla, nýbrž vposled svět, který toto dílo rozvrhuje a který je jeho horizontem.“ P. Ricœur, *Čas a vyprávění*, III, *Vyprávěný čas*, přel. M. Petříček, Praha 2007, str. 258.

²⁴ Tamt., str. 224–259.

²⁵ Literární dílo je zároveň prostorem pro tuto interakci i plodem této interakce, nakolik je právě ona interakce příčinou aktualizace potenci literárního díla.

²⁶ Srv. W. Iser, *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, in: *New Literary History*, 3, 1972, str. 279–299.

vyhotovené autorem – vytváří si představy o postavách, prostoru děje apod.²⁷ Existence literárního díla má v tomto ohledu dynamický charakter. Je sice jistým způsobem naplněna čtenářem a ve čtenáři,²⁸ ale zároveň je na čtenáři nezávislá, neboť čtenář pouze dourčuje, konkretizuje jednu z možných výsledných podob literárního díla.²⁹ To je přitom již samo o sobě konstituováno imanentním dialogem implikovaného autora (autorem zformované autorské sebestylizace) a implikovaného čtenáře. Pokud by totiž literární dílo existovalo výlučně prostřednictvím reálného čtenáře, existovala by kupříkladu nikoli jedna Kafkova *Proměna*, ale množství odlišných verzí *Proměny* odpovídající počtu čtenářů. Stejně tak, v souladu s myšlenkami Romana Ingardena, nelze identifikovat literární dílo s autorovými prožitky zakoušenými a zachycovanými během psaní. Jediné, k čemu má čtenář během četby přístup, jsou výlučně *jeho* mentální stavy. Tyto mentální stavy se však více či méně odlišují od mentálních stavů písačského autora.³⁰ Tato odlišnost je zapříčiněna zejména odlišností reálného čtenáře a autora, jejich rozdílnou životní zkušeností a situovaností. Existence literárního díla se tak plně, tj. v čtenářem aktualizované podobě, realizuje teprve až během aktu komunikace čtenáře s textem, resp. s nepřítomným autorem skrze text, takže bychom přesněji mohli hovořit o *oživování* literárního díla prostřednictvím čtení. V tomto světle pak lze vykládat i následující úvahu Romana Ingardena:

„Teprve když přecházíme od díla jakožto schematického, izolovaně chápaného výtvaru k jeho konkretizaci, která se vytváří (nebo znovuvytváří) při procesu aktivního čtení, můžeme tuto konkretizaci považovat za určitý rozvíjející se proces, při kterém různé součásti díla (resp. konkretizace) začínají nabývat jakoby zdání života, činnosti a funkcí.“³¹

Ačkoli Ingarden hovoří o díle i v případě absence reálného čtenáře, domnívám se, že je tu zapotřebí, v návaznosti na myšlenky Wolfganga Ise-

²⁷ J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, New York 2012, str. 5.

²⁸ G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, in: *New Literary History*, 1, 1969, str. 53–68.

²⁹ R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 62.

³⁰ Tamt., § 4.

³¹ Týž, *O poznávání literárního díla*, přel. H. Jechová, Praha 1967, § 13.

ra, učinit nezbytné rozlišení pojmů literární dílo a text.³² Pojmeme text bude v rámci této práce označován výtvor autora, který je literárním dílem pouze potenciálně. Text o sobě je tedy latentním literárním dílem. Oproti tomu literární dílo v užším slova smyslu vzniká teprve při procesu četby, kdy jsou reálným čtenářem potence textu aktualizovány. Literární dílo je tak čtenářovou aktivitou přivedeno k životu, oživeno. Termínem „oživeno“ je míněn především fakt, že do procesu konkretizace je nezbytně zahrnuta specifická životní zkušenost čtenáře, přidávající k dílu nový a jedinečný rozměr, který je právě v tomto smyslu oživuje.

3. K anatomii literárního díla

Předchozí úvahy rozvedu popisem anatomie literárního díla. Východiskem budiž tvrzení, že text samotný je výtvozem daného autora. V návaznosti na myšlenky Petera Mendelsunda můžeme toto tvoření popsat tak, že autor při procesu psaní textu vnímá nebo si představuje určité plynoucí kontinuum reality, například oceán, u něhož si povšimne určitého detailu, například jedné konkrétní vlny. To, zda se jedná o detail reálný – popis reálně existujícího předmětu, stavu či situace –, anebo detail fiktivní – tj. detail přimyšlený k realitě nebo detail jako součást komplexnější fantazie –, je zde podružné. Jakmile autor tento rozlišený detail verbálně či písemně fixuje, dochází k jeho petrifikaci: z vlny, která byla původně součástí dynamického celku reality, se stává nepohyblivý, „přišpendlený“ exponát. Právě narušením celku kontinua jsoucího, resp. vytržením a fixováním určitého detailu, se sice z hlediska zobrazení realita nutně redukuje a zkresluje, ale zároveň vzniká určitý nástroj, který čtenáři umožňuje vidět celek, tj. v našem případě oceán. Text je tedy reduktivní petrifikací a expozicí výseku, který odkazuje k širší a hlubší realitě: nasvícením signifikovaného dává tušit existenci něčeho již ne-signifikovaného, a pro správné pochopení je nezbytné jej vnímat právě i z hlediska této jeho funkce. V opačném případě, tedy ve chvíli, kdy by text byl chápán jako přesné a vyčerpávající zobrazení zobrazovaného, by mohlo dojít ke zmatení. Tedy k tomu, že text jakožto nástroj vytvořený za účelem komunikace určité skutečnosti tuto skutečnost recipientovi zastírá. Obrazně můžeme hovořit o situaci, kdy kvůli zkoumání brýlí

³² W. Iser, *The Reading Process*, str. 279.

dotyčný nevidí krajinu,³³ popřípadě o lehce odlišné situaci, v níž pozorovatel kvůli zírání na vlnu přehlédne oceán.

Jak ale bylo výše naznačeno, literární dílo nelze redukovat pouze na text, a to i navzdory tomu, že text je jeho klíčovou složkou. Text představuje pouze jeden z pólů literárního díla, jak o něm lze uvažovat v souvislosti s jeho anatomii zahrnující minimálně tři paralelní, a do jisté míry i vzájemně se doplňující, strukturální konstelace. Především se jedná o (1) bipolární charakter literárního díla, jež konstituují text a konkrétní čtení textu; v textovém pólu literárního díla lze pak rozeznat (2) strukturu „implikovaný autor – implikovaný čtenář“;³⁴ konečně třetí strukturu tvoří (3) harmonická³⁵ souhra čtyř vrstev textu,³⁶ kterou popsal fenomenolog Roman Ingarden.³⁷ Všem třem strukturám se budu na následujících řádcích věnovat v pořadí, které je zde předznamenáno.

3.1 Třikrát o strukturách

(1) Jak jsem právě naznačil, na literární dílo lze pohlízet z hlediska jeho bipolární struktury, která je konstituována na jedné straně textem jako takovým a na straně druhé souborem čtenářových odpovědí textu.³⁸ Nejvýznačnější z odpovědí čtenáře je jeho aktivní, tvůrčí činnost – dourčení míst nedourčenosti, již Roman Ingarden popisuje následovně:

„[čtenář] musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno *implicite* („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciati-

³³ P. Mendelsund, *What We See when We Read. A Phenomenology with Illustrations*, New York 2014, str. 140–141.

³⁴ P. Ricœur, *Čas a vyprávění*, III, str. 245.

³⁵ Zohledníme-li postmoderní tvorbu, může se jednat také o záměrný nesoulad. K tomu viz E. Chrzanowska-Kluczevska, *Textual Indeterminacy Revisited. From Roman Ingarden Onwards*, in: *Journal of Literary Semantics*, 44, 2015, str. 10.

³⁶ Ingarden sám používá pojem „umělecké dílo literární“. K tomu viz R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 2. Obsah tohoto jím užívaného pojmu ale přesněji, nikoli však zcela, odpovídá zde užívanému pojmu „text“.

³⁷ Struktury (2) a (3) se *stricto sensu* týkají zejména textu. Avšak vzhledem ke skutečnosti, že text je nedílnou složkou literárního díla, jak je patrné z vymezení struktury (1), představují i struktury (2) a (3) integrální součásti celku literárního díla. Ačkoli se tedy nejedná o struktury přítomné v celém literárním díle, ale pouze v jeho části, můžeme o nich v určitém smyslu hovořit jako o strukturách či substrukturách literárního díla.

³⁸ W. Iser, *The Reading Process*, str. 279.

vou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.³⁹

Existence takovýchto míst nedourčenosti plyne z toho, že každý text je konečný, tj. sestává z konečného počtu slov. Vždy tedy bude pouze ukotvením, ale nikoli absolutně vyčerpávajícím popisem zobrazovaného, reality či fantazie.⁴⁰ To ale neznamená, že by text nemohl zobrazované vystihnout. Naopak, říká se tím jen tolik, že text není s to zobrazované postihnout *absolutně*. Tuto myšlenku můžeme ilustrovat na příkladu předmětu *P* a jemu přisuzovaných či nepřisuzovaných vlastností. Na základě určitého souboru vět náležejících do daného textu lze o určitém předmětu *P* tvrdit, že má, popřípadě nemá, určitou vlastnost *v*. Zároveň ale na základě téhož souboru vět nelze o předmětu *P* tvrdit, že má nebo nemá vlastnost *u*. Z hlediska vlastnosti *u* je tedy předmět *P* nedourčený.⁴¹ V rámci literárního díla je však takovýto deficit deficitem pouze na první pohled. Adekvátní vystižení předmětu *P* totiž – na rozdíl od absolutního zachycení – nevyžaduje vyčerpávající výčet jeho vlastností: přespříliš detailní popis naopak mnohdy může být příčinou určité topornosti, neživosti textu, potažmo literárního díla. Živost literárního díla je tak podle Ingardena notnou měrou určována aktivitou čtenáře, který na základě informací o vlastnosti *v* libovolně doplní kupříkladu vlastnosti *x* a *z*.⁴² Toto dourčování lze obrazně chápat, jak již bylo výše řečeno, jako vybarvování skic načrtnutých textem.⁴³

Pól čtenářovy odpovědi tak společně s pólem autorovy tvorby, tj. pólem textu, konstituují bipolární existenci literárního díla. Literární dílo však není ani s jedním ze svých pólů identické. Za literární dílo nelze pokládat pouze samotný text, tj. určitý výsledek tvůrčího procesu autora. Zároveň je však nelze ztotožňovat ani s odpovědí, tj. konkretizací, dourčením ze strany čtenáře. Literární dílo spíše existuje v dynamickém napětí mezi tvůrčím uměleckým počinem a aktivním estetickým prožíváním.⁴⁴ Jinými slovy, dílo ve své plné existenci a živosti vyvstává teprve z aktivní kooperace autora a čtenáře. Zde se však již musíme přesunout k druhé struktuře konstituující literární dílo (2). Platí, že dílo existuje

³⁹ R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, § 11.

⁴⁰ P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 30.

⁴¹ R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, § 11.

⁴² P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 142–157.

⁴³ Tamt., str. 172.

⁴⁴ W. Iser, *The Reading Process*, str. 279.

také nezávisle na reálném čtenáři jakožto „dialog“ implikovaného autora a implikovaného čtenáře: je souborem do jisté míry neaktualizovaných potencií, které jsou aktivitou reálného čtenáře aktualizovány. Ideálním, či limitním, případem by pak bylo absolutní čtenářské naplnění všech potencií díla. Jinými slovy, šlo by o prakticky neuskutečnitelný akt naprostého vyčerpání veškerých významových podob literárního díla jedním čtenářem.⁴⁵

Podívejme se nyní na kategorie implikovaného autora a implikovaného čtenáře podrobněji. Pojem implikovaného autora značí určitou autorskou sebestylizaci patrnou v díle: způsob, jakým se autor v díle prezentuje. Zdaleka se však nejedná o neproblematický fenomén. Jak upozorňuje Wolfgang Iser:

„Reálným problémem psychologie tvorby je pochopit, proč a jak na sebe určitý reálný autor bere ten či onen převlek, tu či onu masku, stručně řečeno ‚druhé já‘, které jej mění na ‚implikovaného autora‘. Problém složitých vztahů mezi reálným autorem a různými oficiálními verzemi sebe sama, které vytváří, zůstává i nadále problémem...“⁴⁶

Ačkoli nemám ambice plně odpovědět na Iserem vznesený problém, domnívám se, že podstatnou roli v procesu tvorby implikovaného autora hraje autorova potřeba vytvořit si odstup od toho, co sděluje. Implikovaný autor je tak možným prostředkem k vytvoření takového odstupu.

Další dimenze popisovaného fenoménu pak spočívá v určité reciprocitě, která charakterizuje vztah implikovaného a reálného autora. Ve skutečnosti tomu totiž není pouze tak, že by reálný autor vytvářel autora implikovaného, ale podoba implikovaného autora může zpětně působit na autora reálného a formovat jej. Výtvar tak zpětně působí na tvůrce.⁴⁷ Tohoto fenoménu si všiml a poeticky jej v souvislosti se zkoumáním ironie popsal Vladimír Jankélévitch, který upozornil, že „není možné nosit celý život jistý oblek, aniž bychom v jisté míře nepřijali za své ideje

⁴⁵ Týž, *Der Akt des Lesens*, str. 50–67.

⁴⁶ Tamt., str. 67. Situace by byla ještě komplikovanější, pokud bychom chtěli koncept „implikovaného autora“ srovnat s obdobnými koncepty, kupříkladu s konceptem „obrazu autora“, který lze definovat jako určité aspekty autorovy osobnosti reprezentované jazykovou stránkou autorova díla či celé jeho literární tvorby. Viz Z. Mitoseková, *Teorie literatury*, str. 237.

⁴⁷ J. Kabele, *Sociální konstruktivismus*, in: *Sociologický časopis*, 32, 1996, str. 321.

tohoto obleku...“.⁴⁸ Autor, který je tedy na vědomé i nevědomé úrovni konfrontován se svou sebestylizací, z této sebestylizace může cosi přijmout, anebo se naopak vůči některému jejímu aspektu vymezit. Na základě vztahu k vlastní sebestylizaci se tedy reálný autor mění.

Komplementární postavení vzhledem k implikovanému autorovi má implikovaný čtenář, který je rovněž imanentní součástí textu. Pojmem implikovaný čtenář označuji určitou nabídku role pro potenciálního čtenáře, jež je přítomná v samotné struktuře textu. Touto nabídkou se reálný autor může snažit přiblížit reálnému čtenáři či se vůči němu vymezit.⁴⁹ Zatímco implikovaný autor je tedy určitá maska, kterou si nasazuje autor reálný, v případě implikovaného čtenáře je vhodné mluvit spíše o masce či úloze, kterou text nabízí reálnému čtenáři.⁵⁰

Implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou tedy koreláty reálných aktérů – reálného autora a reálného čtenáře. Je však nutno podotknout, že způsob korelace autorů, reálného a implikovaného, a korelace čtenářů, reálného a implikovaného, se vposledku různí. Jak upozorňuje Paul Ricœur: „Zatímco reálný autor ... mizí v autorovi implikovaném, implikovaný čtenář se materializuje v reálném čtenáři.“⁵¹ Čtenář se tedy do určité míry textu propůjčuje. Touto interakcí s textem čtenář umožňuje transformaci textu zahrnujícího neaktualizované potence v plně „živé“ literární dílo. A tak skrze čtenáře literární dílo dosahuje plnosti své existence.⁵² Právě v tomto naplnění pak může probíhat určitý vnitřní dialog, odehrávající se mezi reálným čtenářem a textem zprostředkovaným „hlasem“ reálného autora, který je při aktu četby určitým způsobem přítomen.⁵³ Implikovaný autor i implikovaný čtenář jsou tak v posledku do určité míry nástroji komunikace reálného autora a reálného čtenáře.⁵⁴

Poslední ze tří výše uvedených struktur, které lze v literárním díle rozlišit, je (3) polyfonická harmonie čtyř svébytných vrstev textu popsá-

⁴⁸ V. Jankélévitch, *Ironie*, přel. M. Hyber – N. Cuhrová, Praha 2014, str. 117.

⁴⁹ W. Iser, *Der Akt des Lesens*, str. 50 nn.

⁵⁰ P. Ricœur, *Čas a vyprávění*, III, str. 245.

⁵¹ Tamt.

⁵² G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, str. 55–59.

⁵³ W. Iser, *The Reading Process*, str. 279.

⁵⁴ Tato komunikace však není jednoduše ztotožnitelná s dialogem *stricto sensu*. Plnohodnotnou odpověď na otázku po vztahu této komunikace a dialogu v užším slova smyslu však vzhledem k záměru a rozsahu textu musím ponechat stranou.

ná Romanem Ingardenem.⁵⁵ Jedná se o vrstvu zvukových výrazů, vrstvu významu utvářenou smyslem vět, vrstvu schematických aspektů, tedy vrstvu náhledů na zobrazované předměty, a konečně vrstvu představovaných předmětů. Tyto čtyři vrstvy jsou propojeny ve vzájemné souhře, či jednotě vyššího řádu, v níž se doplňují, osvětlují či zpochybňují a která, jako taková, představuje vlastní text v jeho plnosti.

Polyfonická souhra čtyř vrstev je přítomná již v samotném textu, nicméně aktivní přístup reálného čtenáře prostřednictvím konkretizace udává její přesnou podobu v tom kterém případě.⁵⁶ Zároveň je v rámci úvah o celkové architektuře literárního díla nutno podotknout, že uvedené čtyři vrstvy a jejich souhra plně zahrnují také implikovaného autora i implikovaného čtenáře, neboť oba shodně spadají do textové části literárního díla: implikovaný autor i implikovaný čtenář představují imanentní součásti textu. Pokud tedy text není než polyfonická souhra čtyř vrstev a pokud jsou implikovaný autor a implikovaný čtenář vzhledem k textu zcela imanentní, pak lze dovodit, že implikovaný autor i implikovaný

⁵⁵ R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 8 nn. Tato harmonie je dokonce výsostným zdrojem hodnoty literárního díla. Tak o Ingardenově polyfonii hovoří i Thomasson: „The greatest values of the work as a whole may lie in the intricate interrelations among the values of all of the individual elements.“ A. Thomasson, *Roman Ingarden* [online], in: E. N. Zalta (vyd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/ingarden/>, odd. 3.1. Navštíveno: 4. 9. 2021.

⁵⁶ Pojem „literární dílo“ v Ingardenově terminologii takřka absolutně splývá s pólem textu. Toto ztotožňování pojmů ovšem není neproblematické. Složitost tohoto problému je mimo jiné dána tím, že Ingarden chápe literární dílo především jako příklad ryze intencionálního objektu. Otázka po podstatě literárního díla je přitom pro Ingardena klíčová (viz R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 3). Ingardenovu snahu o vymezení podstaty literárního díla shrnuje Thomasson následujícím způsobem: „Literary works and the characters and objects represented in them were to provide examples of purely intentional objects – objects owing their existence and essence to consciousness.“ A. Thomasson, *Roman Ingarden*, odd. 3.1. Otázka po podstatě literárního díla, resp. textu je však natolik komplikovaná, že ji tu vzhledem k záměru a možnému rozsahu této práce nelze vyřešit. Určité úvahy o literárním díle tak v návaznosti na Thomassona předestřu *via negativa* – omezím se pouze na výčet čtyř problematických pozic. (1) Považovat literární dílo za čistě fyzický objekt by znamenalo připustit pravdivost tvrzení, že jednotlivá literární díla se odlišují chemickým složením. (2) Ztotožnění literárního díla se zkušenostmi či prožitky autora by je učinilo v posledku absolutně nepoznatelným. (3) Naopak považovat literární dílo pouze za prožitek čtenáře by znamenalo rezignovat na existenci jednotného díla – verzi *Hamleta* by bylo tolik, kolik jeho čtenářů. (4) Pokud bychom považovali literární dílo za ideální objekt (na způsob Platónových idejí), dospěli bychom k závěru, že nemohlo nikdy vzniknout, ani být změněno – a to dokonce ani svým autorem. Viz A. Thomasson, *Roman Ingarden*, odd. 3.1.

čtenář jsou v textu přítomni skrze určitou charakteristickou podobu jedné či více vrstev textu, popřípadě právě skrze jejich harmonickou souhru.

4. Trojdimenzionální pohyb četby

V rámci předchozího zkoumání, které se věnovalo anatomii literárního díla, jsem zmínil, že literární dílo nabývá své plné existence v bipolárním rozvržení „text – čtenář“. Nyní je zapotřebí krátce nastínit i strukturu samotného fenoménu četby. Tu se na následujících řádcích pokusím vykreslit jako charakteristický trojdimenzionální pohyb.

4.1 Základní dvojdímenzionální prostor dialogu

Základní premisou pro další úvahy je triviální konstatování, že četba se odehrává v čase. Ke každému textu náleží určitá časová náročnost, určitá, u každého čtenáře odlišná časová délka, které je zapotřebí, aby byl čtenář s to absorbovat poselství textu. Není totiž možné, aby čtenář v jednom jediném okamžiku strávil celý, byť krátký text.⁵⁷ Četba se tedy odehrává v poli přítomnosti s pohyblivými horizonty retence a protence. Čtenář tak kromě právě prožívaného „nyní“ ještě určitým způsobem drží předchozí přečtené (retence) a zároveň s tím projektuje horizont „budoucí“ (protence).⁵⁸ Velmi výmluvně tento fenomén popisuje Paul Ricœur, když říká, že „v celém procesu čtení probíhá neustálá souhra mezi modifikovanými očekáváními a transformovanými vzpomínkami...“⁵⁹

Na první pohled by se mohlo zdát, že čtení je dynamický zápas o zpřesnění sdělení textu, potažmo celého literárního díla. Ačkoli je to pravda, je také zapotřebí dodat, že jde pouze o jeden, a nikoli jediný aspekt časovosti textu. Toto s časem narůstající pochopení, anebo v určitých případech naopak rostoucí zmatení, je totiž třeba vidět v sepětí s relativní konstantností imaginace. Bylo by totiž nesprávné tvrdit, že na konci textu poskytuje imaginace spektakulárnější obrazy než během úvodních odstavců či stránek. Není to spektakularita, nýbrž přesnost v signifikaci, která v průběhu četby narůstá. S postupem času a četby tak sice nazíráme konstantně, ale míra pochopení se mění.⁶⁰

⁵⁷ W. Iser, *The Reading Process*, str. 285.

⁵⁸ J. F. Lyotard, *Fenomenologie*, přel. M. Hanáková, Praha 1995, str. 76–78.

⁵⁹ P. Ricœur, *Čas a vyprávění*, III, str. 242.

⁶⁰ P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 93.

Co je ale přesně během četby nazíráno? Spolu s Ingardenem lze to, co je nazíráno, chápat jako znázorněné předmětnosti, resp. intencionální větné koreláty.⁶¹ Tyto předmětnosti v souhrnu tvoří výřez ze světa literárního díla, který se čtenáři postupně vyjevuje (z hlediska přesnosti signifikace) a který je čtenářem zároveň postupně a opětně konkretizován. Velmi příhodné je v tomto případě Mendelsundovo přirovnání k mlze, z níž v průběhu četby vystupují jednotlivé znázorněné předmětnosti.⁶² Obrazné přirovnání k mlze však lze z hlediska zkoumaného problému užít i jinak: je to totiž jakási mlha, která zahluje v posledku nejasné kontury výřezu světa literárního díla, tj. hranice toho, co je ještě znázorněno a co již znázorněno není.⁶³ A konečně můžeme konstatovat i určitou „zamlženost“ samotných znázorněných předmětností, kdy vytváření jasnějších kontur je jedním z klíčových zdrojů potěšení, které může být čtenáři četbou zprostředkováno.⁶⁴

Tato nedourčenost textu, resp. literárního díla, je silně spjata s vrstvou schematických aspektů, či náhledů, které Ingarden výstižně popisuje pomocí následujícího příkladu:

„Vidíme např. ze všech stran uzavřenou a omezenou kouli, která má svůj vnitřek a od nás odvrácenou stranu. V odpovídajícím aspektu však nacházíme, že se nám v odpovídajících barevných kvalitách prezentuje jen ‚bližší‘, nám právě přivrácená strana a jen ‚povrch‘ koule.“⁶⁵

Vrstva schematických aspektů je tak vlastně pouze jakýmsi ukotvením, ohraničením znázorněných předmětností, resp. určitého pohledu na ně. Toto zachycení je ale zároveň velmi křehké. Při vskutku koncentrovaném pohledu na znázorněnou předmětnost se tato předmětnost znenadání může začít rozplývat. Pokud bychom měli příkladem dokreslit tvrzení o pouhém ohraničování znázorněných předmětností schematickými aspekty, mohli bychom si spolu s Mendelsundem vzít za příklad čtenáře

⁶¹ W. Iser, *The Reading Process*, str. 281. Popř. také R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 32: „Předmětnosti znázorněné v literárním díle jsou odvozenými ryze intencionálními, prostřednictvím významových jednotek rozvrženými předmětnostmi.“

⁶² P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 65.

⁶³ R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 32.

⁶⁴ W. Iser, *The Reading Process*, str. 280.

⁶⁵ R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 40.

Tolstého, který je vybídnut, aby si co nejpřesněji představil Annu Kareninu. Poté, co si ji podle svých schopností co nejpřesněji představí, je dotázán, jaký má Anna nos. Může se stát, že nebude vědět. Nebo naopak zcela jasně v představách vidí nos Anny Kareniny, ale jeho imaginace nezahrnuje její uši apod. Znamená to tedy, že si dotyčný čtenář představoval postavu Anny bez nosu nebo bez uší, tj. že Anna v jeho konkretizaci textu nos či uši nemá? Ano i ne. Uši v tomto případě zkrátka představují jedno z aktuálně nedourčených míst. Teprve ve chvíli, kdy se čtenář na uši *zaměří* – přičemž je jedno, zdali si je představuje, anebo si představuje jejich absenci –, konkretizuje ono nedourčené místo. Do té doby však, není-li textem dáno jinak, Anna zkrátka uši má i nemá.

Analytické zaměření na jednu každou konkretizaci zobrazené předmětnosti vede nakonec ke zjištění, že si čtenář představuje něco známého nebo že využívá kompilaci percepce i neperceptivních zkušeností, které během života nabyt.⁶⁶ Tím také četba angažuje čtenáře jakožto lidskou bytost s jedinečným zkušenostním zázemím (konstelací percepce i neperceptivních zkušeností). Tato skutečnost je dána tím, že na rozdíl od reálně existujících jsoucnen nejsou literárním dílem zachycené a zobrazené předmětnosti naprosto konkrétní – reálné předměty neobsahují místa nedourčenosti –, a vyžadují tedy spoluúčast čtenáře. Jsou to pak zároveň tato místa nedourčenosti, která jsou fundamentem literárního díla a jím zobrazovaných předmětností. Jak upozorňuje Ingarden:

„Tato místa nedourčenosti nelze principiálně zcela odstranit žádným konečným obohacením obsahu nominálního výrazu. Řekneme-li místo ‚člověk‘ ‚starý, zkušený člověk‘, odstraňují se sice připojením atributivních výrazů některá místa nedourčenosti, avšak stále ještě jich zůstává nekonečně mnoho nedourčených, a ta by zmizela teprve v nekonečné řadě určení. ... U reálných předmětů taková prázdná místa nejsou možná.“⁶⁷

Fakt, že čtenář při vyplňování míst nedourčenosti používá materiál nashromážděný svým předchozím kontaktem se skutečností, dobře ilustruje příklad, který podává Mendelsund: pokud například čtenář pocházející z Manhattanu čte o bitvě u Stalingradu, kde však nikdy nebyl a ani jej neviděl na fotografii či obraze, má jeho konkretizace textem schematicky znázorněného Stalingradu nádech Manhattanu, popřípadě jiných míst,

⁶⁶ P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 24–30.

⁶⁷ R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, § 38.

kteřá reálný čtenář zná. Děj bitvy se tak podle Mendelsunda v tomto konkrétním případě odehrává v „Manhattangradu“.⁶⁸

Tato esenciální nehotovost textu, která volá po aktivním čtenáři-spolutvůrci, je charakteristická paradoxním sepětím nedostatečnosti a nadbytečnosti projevujících se během četby.⁶⁹ Nedostatečnost je dána místy nedourčenosti, mezerami, které čekají na zaplnění čtenářovou aktivitou. Nadbytek pak nachází svůj základ ve velkém množství potenciálních významů, z nichž musí čtenář v rámci snahy o koherentní uchopení sdělovaného naopak zvolit, pokud možno, jeden.

Pokud bychom nyní obrazně vyjádřili úvahy tohoto oddílu, mohli bychom hovořit o procesu četby jako o pohybu bodu, pohybu „putujícího hlediska“,⁷⁰ ve dvojdimenzionálním prostoru. Horizontální osa x by znázorňovala plynutí času či horizont retence a protence. Vertikální osa y by zachycovala míru dourčenosti textu, resp. míru čtenářovy spolutvůrčí aktivity.⁷¹ Vlastní pohyb čtenáře-hlediska se odehrává na ose x , přičemž se mění jeho pozice na ose y . To je dáno různou mírou dourčenosti konkrétní pasáže textu, která zapříčiňuje specifickou odpověď ve formě čtenářovy spolutvůrčí aktivity. Na pohybu v rámci osy y se pak kromě charakteru textu podepisuje také to, co Paul B. Armstrong označuje jako dialektiku lidské existence. Tu má charakterizovat střet lidské touhy po koherentní harmonii ideálu a faktické lidské potřeby otevřenosti a adaptability vůči čemusi jinému, neznámému.⁷² Prakticky se však jedná

⁶⁸ P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 212. Situace může být ještě komplikovanější, pokud literární dílo referuje o místech reálného světa (kupř. o Praze či o zmíněném Stalingradu) a pokud se popis odchyluje od skutečnosti. Případná odchylka od reálného světa může být v takovém případě podle Searla považována za chybu autora. Viz J. R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge 1979, str. 58–75. Proti tomu ale lze smysluplně argumentovat, že se v takovém případě nejedná o chybu, nýbrž o fikci.

⁶⁹ P. Ricœur, *Čas a vyprávění*, III, str. 243.

⁷⁰ Tamt., str. 242. K tomu také viz W. Iser, *Der Akt des Lesens*, str. 50 nn.

⁷¹ Bližší určení osy y by vyžadovalo hlouběji prozkoumat vztah mezi množstvím potenciálních významů a mírou nedourčenosti znázorněných předmětností. Vzhledem k rozsahu a záměru této práce se však tímto problémem nelze podrobněji zabývat. Omezují se zde proto pouze na konstatování, že tento problém existuje.

⁷² P. B. Armstrong, *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art*, Baltimore 2013, str. ix. Dynamika textu spočívá podle Armstronga notným dílem právě na práci s místy nedourčenosti. Těmi je totiž stimulována jak lidská touha po koherenci, tak i kreativní vyrovnávání se s nekoherencí. Jak také upozorňuje Iser: „Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off

o jeden souvislý pohyb. Četba je v této perspektivě komplikovanou, takřka kaleidoskopickou souhrou navzájem interagujících perspektiv, zahrnujících jednak čtenářské anticipace, jednak retence a vzpomínky.

Každý doušek četby pak s sebou přináší určitý náhled na literární dílo.⁷³ Tímto náhledem je podle Isera formován „hledáček“, který určuje, na co se čtenář během četby zaměří, a to jak z hlediska následujícího textu, tak i vzhledem k již přečtenému. Tato neustálá rekonfigurace zároveň zpětně působí na formování náhledu, neboť čtenářův náhled je ovlivněn tím, na co se během četby zaměřil a zaměřuje. Vztah náhledu a hledáčku je tak vztahem veskrze recipročním.⁷⁴

4.2 Vztah reálného čtenáře a implikovaného čtenáře

Nyní je na čase položit si otázku, jak se k sobě mají úvahy o dvojdimenzionálním pohybu na osách x a y a problematika kooperace implikovaného a reálného čtenáře. Právě rozlišení implikovaného a reálného čtenáře totiž přidává k původně dvojdimenzionálnímu pohybu třetí rozměr, osu z .

Osa z zachycuje vztah reálného čtenáře k implikovanému čtenáři, tj. míru odstupu reálného čtenáře od úlohy, kterou text čtenáři připisuje, a způsob, jakým se této úlohy reálný čtenář ujme. Jinými slovy: jde o způsob a míru naplnění (struktura aktu) původní intence (struktura textu).⁷⁵ Graficky si lze tento vztah implikovaného a reálného čtenáře představit jako úsečku mezi dvěma body. Prvním bodem je textu zcela imanentní implikovaný čtenář. Naopak druhým bodem je čtenář reálný, který se vzdaluje „pouhému“ implikovanému čtenáři, nakolik transcenduje text. Je to tedy aktivní a tvůrčí přínos čtenáře coby spolutvůrce literárního díla, spolu-tvůrčí jednání, jehož míra konstituuje vzdálenost bodů na ose z .⁷⁶

in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections – for filling in the gaps left by the text itself.“
W. Iser, *The Reading Process*, str. 284–285.

⁷³ V souvislosti s vnímáním textu používá Mendelsund příměr k pití vody. Základní jednotkou četby je „doušek“, který odpovídá čtyřem paralelně probíhajícím procesům: (1) přečtení věty, (2) bezděčné přede-čtení následujícího, (3) udržování si vědomí minulého, (4) představování si čteného. P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 104.

⁷⁴ W. Iser, *The Reading Process*, str. 284.

⁷⁵ Týž, *Der Akt des Lesens*, str. 50–67.

⁷⁶ P. Mendelsund, *What We See when We Read*, str. 198–203.

Osa *z* zároveň souvisí s osou *y*. Míra nedourčenosti textu z hlediska kvalitativního i kvantitativního totiž částečně předurčuje možnosti aktivního zásahu čtenáře. Čtenář tak ve snaze vytvořit koherentní vyprávění konkretizuje více či méně nedourčený text. Vzniká tím iluze souvislého, neporušeného světa literárního díla.

Plnohodnotná četba se realizuje zejména tehdy, když čtenář balancuje mezi vytvářením iluze a jejím „zcizováním“, tj. návratem k polysémantické povaze textu. Jde o oscilaci mezi konzistencí a inkonzistencí, mezi iluzivností⁷⁷ a antiiluzivností textu.⁷⁸ Tato oscilace pak úzce souvisí s ochotou suspendovat apriorní nedůvěru vůči pravdivosti sdělovaného, což je požadavek kladený na čtenáře v případě, že se chce dotýčný přiblížit světu textu.⁷⁹

V souvislosti s touto dynamikou lze obrazně, či v širším slova smyslu, hovořit o třech paralelních dialozích, které se během procesu četby odehrávají. Předně jde o textu imanentní dialog implikovaného autora a implikovaného čtenáře, dále o dva vůči textu částečně transcendentní dialogy: dialog reálného a implikovaného čtenáře a dialog reálného autora a reálného čtenáře, který je textem zprostředkován a který utváří literární dílo. V případě dialogu reálného a implikovaného čtenáře jde vlastně o dialog implicitní a transcendentní iluze, tj. o konfrontaci možných koherencí, jež jsou, právě na způsob potencialit, přítomny přímo v textu, a koherence, která je vytvářena reálným čtenářem. Reálný čtenář během tohoto dialogu buď přebírá textem předepsanou úlohu, tedy předznamenanou podobu iluze, anebo konkrétní dílčí úlohu implikovaného čtenáře odmítne uskutečnit. Pak se musí navrátit k původní mnohotvárnosti textu a vybudovat vlastní „pozitivní“ alternativu, alternativní iluzi. V obou případech se ale jedná o možné vztažení se k textu a funkční kooperaci reálného čtenáře se čtenářem implikovaným.

Takováto kooperace reálného a implikovaného čtenáře může být přílišným příklonem k jednomu či druhému čtenáři deformována, či dokonce zcela zrušena. Absolutní příklon k jednomu z extrémů je však pouze teoretickým konstruktem, a v praxi je tak pouze limitou, k níž se může ten který případ čtení pouze více či méně přiblížit.

⁷⁷ Tuto iluzi lze také chápat jako určitý druh virtuální dimenze. Tato dimenze není obsažena ani v samotném textu, ani v imaginaci čtenáře, ale v jejich souhře. Viz W. Iser, *The Reading Process*, str. 284. Právě proto v případě implicitní iluze hovoříme pouze o náznacích, jejichž rozvinutím naplní reálný čtenář úlohu implikovaného čtenáře předznamenanou autorem textu.

⁷⁸ Tamt., str. 290–293.

⁷⁹ Týž, *Der Akt des Lesens*, str. 50 nn.

První z obou teoretických krajností je v tomto případě absolutní příklon k přijetí úlohy předepsané autorem – ztotožnění reálného čtenáře se čtenářem implikovaným, tedy kompletní suspendování sebe sama. Při absolutním ztotožnění s rolí implikovaného čtenáře by reálný čtenář musel suspendovat veškerou svou zkušenost – která je jinak běžně do četby vnášena –, musel by takříkajíc opustit sám sebe.⁸⁰ Reálný čtenář by tak v tomto případě byl do textu natolik ponořen, že by se stal téměř výlučně pasivním konzumentem implicitní iluze, kterou by na základě náznaků mohl dotvářet pouze v hranicích načrtnutých samotným autorem. Čtenář by v takovémto případě prakticky nic nepřidával, byl by pouze objektem působení literárního díla. Jak již ale bylo řečeno výše, takováto zcela pasivní četba není reálně možná, neboť čtení je samo o sobě aktivitou.⁸¹ S ohledem na praxi lze smysluplně hovořit pouze o situacích, kdy je tvůrčí vklad čtenáře, resp. vytváření alternativní iluze, z hlediska celku procesu čtení pouze marginální. Reálný čtenář v této chvíli přijímá roli pozorovatele, který neodpovídá. Literární dílo se tak téměř zcela redukuje pouze na text, resp. na literární dílo s neaktualizovanými potencemi.

Druhým extrémem je absolutní distancování se reálného čtenáře od čtenáře implikovaného, tedy natolik velký odstup od díla, že dílu, potažmo autorovi, „není dáno slovo“. Zde se dostává do popředí otázka, zdali takováto recepce literárního díla vůbec ještě může být považována za recepci díla. Jak bylo zmíněno, oba extrém, i tento, jsou především teoretickým konstruktem. V praxi totiž více či méně určité vztažení se reálného čtenáře k úloze implikovaného čtenáře existuje – pohybujeme se tedy na škále, jejíž hraniční body jsou nedosažitelné. Naprosté ponoření se, utonutí v textu, stejně jako zcizování něčeho, co ani nedostalo možnost být zobrazeno, zůstává určitou hranicí, k níž se realita může v daných případech pouze přiblížit.

Na závěr tohoto oddílu si dovoluji připojit jeden myšlenkový experiment. Lze si představit situaci, kdy autor při tvorbě textu z jakýchkoli důvodů neuspěje a nepodaří se mu vytvořit strukturu implikovaného čtenáře. Na základě absence referenčního bodu pro reálného čtenáře, tj. specifické podoby a souhry čtyř vrstev textu, jež má spoluvytvářet, by se pak proces četby zploštil na dvojrozměrný pohyb značně ochuzené komunikace: pohyb dvojrozměrný, protože postrádající vztah reálného čtenáře ke čtenáři implikovanému; komunikace ochuzená, protože

⁸⁰ Srv. W. Iser, *Der Akt des Lesens*, 50 nn.

⁸¹ Je tedy přesnější hovořit o více či méně aktivní četbě. Viz M. Adler – Ch. Van Doren, *How to Read a Book*, New York 2014, str. 5.

odkázané na čtenářovu tvůrčí iniciativu. Reálný čtenář zde samozřejmě může vytvořit vlastní iluzi, ale nemůže ji vztahovat k implicitní iluzi, resp. k jejím náznakům v textu. Pokud by tedy autor v textu čtenáři nenabízel určitou pozici, neměl by reálný čtenář možnost se k této nabídce vztáhnout a interagovat s literárním dílem také na základě tohoto vztahu.

Závěr aneb Brechtova poznámka ve světle předchozích úvah

Vraťme se nyní k původnímu Brechtovu výroku a položme si otázku, zda je původní teze o redukci psaní někomu na pouhé psaní udržitelná a zda je případným uspokojivým řešením této situace adresnost textu – její zachování, popřípadě znovuvytvoření. Jinými slovy, lze nazvat neadresovaný text textem odcizeným, nekomunikativním? Jednalo by se v tomto případě o text redukováný?

Obecně lze souhlasit s Brechtem v tom, že redukce literárního díla na obchodní komoditu je určitým, z hlediska literárního díla, nežádoucím způsobem redukce, a tudíž jeho deformací. To platí zejména tehdy, když se zákony výroby a spotřeby stanou jedním, či dokonce jediným důvodem vzniku textu, jehož ambicemi je zároveň být literárním dílem. Potud jsou Brechtovy poznámky patřičné.

Problém však nastává ve chvíli, kdy Brecht tuto redukující instrumentalizaci textu nahrazuje jinou instrumentalizací, rovněž redukující. S trochou nadsázky by totiž bylo možné tvrdit, že z pouhého psaní za účelem materiálního zisku se má stát psaní *někomu* za účelem „zisku“ jeho reakce. Jinými slovy, účelem je zde dosažení požadované reakce recipienta. Tradice, v níž je text budící zdání literárnosti ve skutečnosti primárně instrumentem generování zisku, má být podle Brechta transformována v tradici využívající text k sociálně-politickým účelům. S trochou nadsázky by bylo možné hovořit o tendenci k manipulaci s recipientem a potažmo s realitou jako takovou. Tato instrumentalizace textu však notnou dávkou destruktivní síly zasahuje celé literární dílo. To se z komplikované struktury provázaných „dialogů“ a imanentních i transcendentních interakcí, jež reprezentují osy implikovaný autor a implikovaný čtenář a implikovaný a reálný čtenář, zplošťuje na jednosměrný komunikační kanál reálný autor – reálný čtenář.

Tato problematika samozřejmě není černobílá. Komplikovanost celé situace se vyjeví tehdy, když si připomeneme, že Brecht chtěl, jak explicitně píše, svou tvorbou docílit toho, aby recipient nebyl pouhým

pasivním recipientem, tj. aby se aktivizoval a kriticky se postavil *proti* zobrazovanému.⁸² K tomu je ale vybízen obsahem a strukturou samotného textu, který se tak opět stává primárně instrumentem manipulace se sociálně-politickou realitou. Jinými slovy, primární je instrumentalita sdělovaného obsahu, nikoli literární hra s nedourčeností a dourčováním či oscilace mezi iluzivností a antiiluzivností textu. Tím se *de facto* mění celé paradigma určující charakter textu.

John Searle v souvislosti s analýzou fikce uvádí, že fikční dílo skrze sérii nepravých řečových aktů komunikuje relevantní a vážně míněnou ilokuci.⁸³ Jinými slovy, podle Searla platí, že skrze fikční svět je komunikováno reálně platné sdělení. Tato myšlenka může být náležitě transponována a po nutných úpravách následně aplikována na celou množinu literárních děl. Domnívám se, že text, potenciální literární dílo, jak bylo v rámci rozborů výše nastíněno, představuje v rámci komunikace reálného autora a reálného čtenáře především „ilokuci pozvání“: pozvání čtenáře ke společnému budování světa literárního díla, k spoluputování a k poznávání skrze tuto spolutvůrčí činnost. Primární, vážně míněnou ilokuci sdělovaného obsahu, který je výsledkem instrumentálního psaní někomu, je však spíše informování, či dokonce vybídka k akci. V návaznosti na odlišné ilokuční síly lze zmínit i případné účinky řeči (perlokuční efekty), které se rovněž liší. Zatímco v prvním případě jde především o tvorbu v rámci literárního díla – o aktualizaci potenci a zvyšování živosti díla –, v případě druhém jde, v souladu s Marxovými požadavky kladenými na filosofii, zejména o proměnu mimoliterárního světa. Z toho však vyplývá, že dobudování literárního díla není v tomto druhém případě primární záležitostí. Literární dílo i jím konstituovaná subtilní struktura „dialogů“ je z tohoto pohledu podružnou záležitostí.

Ve světle úvah z oblasti fenomenologie čtení tak lze celou úvahu uzavřít poukazem na to, že ačkoli Brecht psal o redukci psaní někomu na pouhé psaní, sám instrumentalizací textu – vhodného nástroje ke sdělování pravdy – redukoval psaní na „pouhé psaní někomu“.⁸⁴

⁸² J. Grossman, *Doslov*, in: B. Brecht, *Myšlenky*, str. 158.

⁸³ J. R. Searle, *Expression and Meaning*, str. 58–75.

⁸⁴ Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Výzkum autorského čtení“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytl MŠMT v roce 2021.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt dieses Artikels steht eine kurze Bemerkung Brechts über die Umwandlung von einem adressierten in ein nicht-adressiertes Schreiben aus der Perspektive einer Phänomenologie des Lesens. Im ersten Teil stelle ich Brechts Text vor dem Hintergrund der Diskussionen über die chirographische Kultur vor. Im zweiten Teil entwerfe ich einen phänomenologischen Aufriss über die Struktur und Architektur des literarischen Werkes. In der Schlussfolgerung hinterfrage ich Brechts Bemerkung vor dem Hintergrund der Ergebnisse der vorhin entfalteten phänomenologischen Untersuchung.

SUMMARY

The article focuses, from the perspective of phenomenology of reading, on Bertolt Brecht's brief remark regarding the transformation of addressed to non-addressed writing. In the first part, I present Brecht's text against the background of discussions about chirographic culture. In the second part, I provide a phenomenological outline of the structure and architecture of the literary work. In the conclusion, I questions Brecht's remark against the background of the results of the previous phenomenological inquiry.