



Existují místa nedourčenosti? Ingardenova koncepce literárního díla, řeč a reálné entity skutečnosti

Vladimír Papoušek

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, Ústav bohemistiky
papousek@ff.jcu.cz

SYNOPSIS

Do Places of Indeterminacy Exist? Ingarden's Concept of Literary Work, Speech and Real Entities

This article poses the crucial question whether 'places of indeterminacy' discussed in the work of Roman Ingarden really exist. The author resolves the problem using the theory of speech acts. His main thesis is based on the belief that language does not represent places in the real world. On various examples of literary texts he tries to show how literature depends only on language and speech acts. The aim of the article is not to call Ingarden's concept into question but to consider new ways we may think about this problem — the relation between signs and real objects.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Místa nedourčenosti; řečové akty; literatura; fikce; realita / places of indeterminacy; speech acts; literature; fiction; reality.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.2.8>

Vždy jsem měl v Ingardenově koncepci uměleckého díla literárního problém se slovem „místa“, „místa nedourčenosti“, ale také s pojmem schematické aspekty objektů. A v neposlední řadě i s pojmem „vyjevujících se metafyzických hodnot“. Jestliže řeknu slovo „místo“, míním obvykle to, co je situováno v reálném prostoru. V prostoru přede mnou, v mé paměti či zkušenosti, nebo v obrazech, které jsou mi nabízeny jako důvěryhodné, například mapy v atlasech, v google maps nebo v navigaci.

Mohou existovat v literárním díle místa, když v nich není nic jiného než slova, věty a metafory, které nám předkládá básník či romanopisec? Je tu něco, co se vyklání ze souboru řečových aktů tvořících dílo k realitě, aby ji to identifikovalo, nacházelo, označovalo — byť schematicky a bez jakékoliv jiné reference než té, kterou předvádí narace nebo básnické gesto? Jde mi o to, zda jsou v literárním díle prostřednictvím vlastních jmen nebo celých vět skutečně znázorňovány entity reálného světa, anebo zda všechna tato případná označování nejsou pouhou hrou v rámci narativní či básnické intence, kde reference k reálným objektům jsou asi tak stejně důležité jako v písni slova, zda milovaná dívka jde kolem potůčku, nebo řeky. Jinými slovy, zda



to, co se děje v literárním díle, není spíše hra řečových aktů — způsobů narace nebo způsobů užití figurativní řeči — metafor, synekdoch a oxymoronů a jejich rytmování než otázka reference k reálným objektům, místům a situacím. A je podstatný rozdíl mezi tím, když nějaký spisovatel například použije v románu slovo „Paříž“ a jiný — konkrétně třeba Tolkien — slovo „Mordor“? Je pro fikční text podstatný rozdíl mezi tím, že jedno slovo označuje existující místo a druhé pak místo zcela vymyšlené? Je potřeba, řekne-li se kupříkladu Praha, představovat si cokoli souvisejícího s tímto reálným místem? Existuje například strašidelná povídka *Podivný pán z Prahy*, kde slovo Praha je jen vlastní jméno, o němž je zřejmá obecná představa, že jde o město, ale v kontextu řečových aktů daného dílka to nehraje jinou roli, než že je „někdo odněkud“, jak říkal už dobrý voják Švejk. Role dané lokality zde nemá žádnou jinou úlohu a recipient si pod vlastním jménem Praha vůbec nemusí představovat nic jiného, než že jde o určité místo, které se vypravěči hodí do příběhu, jež vypráví, a je lhostejné, zda někde takové místo existuje, nebo neexistuje.

Mírím k otázce, zda při četbě literárního textu skutečně dochází k onomu efektu referencí k realitě, anebo zda jde spíše o dynamiku řečeného, respektive přesněji — psaného textu. Je vůbec při čtení textu zapotřebí zdlouhavého procesu referencí k realitě, ke skutečným objektům a událostem, nebo tu vlastní jména objektů a lokalit slouží toliko jako hrací kameny v jistém typu hry, která nakonec je, nebo není dovedena do úspěšného finále, buď funguje, anebo nikoliv? Nicméně toto fungování není nijak závislé na typu referencí, znázorňovaných objektech nebo místech? Jestliže například v anekdotě vystupuje Pepíček, manželka nebo pes, neznamená to nic jiného, než že ony entity jsou jistými žetony nebo chcete-li „tokens“ v určité hře.

V básni *Ulalume* od Edgara Alana Poea se objevují konkretizující názvy určující jistou lokalitu i určitý čas. Jakkoliv jsou tyto reference sugestivní, nikterak se o ně nejedná. Dozvídáme se, že událost se odehrává v sychravý den na konci listopadu:

*Byl sychravý den v deštivém chladu
listí provázelo každý krok —
šustíc provázelo každý krok,
byla noc v pustém listopadu,
už nevím ani který to byl rok —
u ponurých auberských vodopádů,
tam, kde je bařinatý veletok (Poe 1991, s. 143).*

Navíc se dozvídáme, kde to bylo — u jistých ponurých auberských vodopádů, kde je bařinatý veletok. Místo i čas žijí v básníkově imaginaci, ale nereferují k žádnému konkrétnímu místu ani času a tyto reference jsou zbytečné, protože Poe tu nemíří nijak na skutečnost, ale na báseň jako takovou — aby měla rytmus, aby dobře zněla, slova jsou pro něho jen hracími kameny, které při správném nastavení přinesou úspěch. Ostatně sám to geniálně vyjádřil ve své z hlediska ctitelů vysokého umění poněkud dryáčnické eseji *Filozofie básnické skladby*. Nejsou auberské vodopády a není bařinatý veletok jinde než v rámci básně *Ulalume*. Nikdy báseň neopustí a mluvit o nich mimo kontext Poeova textu je nonsens.

Lze ovšem namítnout, že toto je báseň, a tento algoritmus tedy nelze univerzálně vztahovat i na jiné typy uměleckých děl literárních, jako jsou například romány, které



mohou referovat k reálným místům jako Praha, Paříž, anebo k reálné době, například „stalo se to v Praze v roce 1934 ve tři hodiny odpoledne na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí“. Jenže taková reference neslouží zase k ničemu jinému než ke strukturaci nějakého narativu. Nelze si představovat, že čtenář, který nemá zkušenost s danou lokalitou, není z Prahy a ani ji nezná, bude nějak trpět svou neznalostí, protože tato informace má pro něho stejnou hodnotu, jako kdyby se řeklo, že to a to se stalo ve 13.30 roku 3000 na Marsu. Takové typy referencí prostě nemají jinou hodnotu než tu, která jim bude udělena v rámci vyprávění, respektive v rámci básně. Pro čtenáře tudíž není nijak nezbytné, aby svou pozornost obracel k místům a objektům, které se stávají součástí literárního díla, jinak než z hlediska toho, jak slouží danému celku, nikoliv jak jsou sama o sobě, protože v zásadě nejsou ničím jiným než slovem s jistým významem v rámci řečových aktů tvořících dílo. Ingarden píše:

Znázorněný, svým obsahem „reálný“ předmět netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuum, které by bylo původním celkem, nýbrž jenom schematický útvar s různými druhy míst nedourčenosti [...] (Ingarden 1989, s. 252–253).

Otázkou je, zda — jakkoliv lze souhlasit, že v literárním díle nevystupují „ve všech směrech jednotně určená individua“ — se tu vyskytují alespoň ona navrhovaná individua schematická, k nimž náleží místa nedourčenosti.

Zdá se mi, že Ingarden vykládá objekt literárního díla vždy jako poněkud referující ke skutečnosti prostřednictvím určitelných entit, jimiž jsou vrstvy nebo individua schematizovaná a trpící místy nedourčenosti. Tedy že literární dílo je jakoby překládáno do reálného objektového světa, jehož prostřednictvím mohou být určovány schematizované objekty, lokality, schematické aspekty či vrstvy díla samotného. Zdá se, že by tak literární dílo bylo oním ve všech směrech určeným individuem a že s ním lze pracovat jako s objektem, který lze dělit, rozkládat a skládat, vymezovat jeho jednotlivé entity. Literární dílo je ale určováno především svou řečí, tedy souborem řečových aktů, které ho tvoří. Dílo je určováno úspěšností nebo neúspěšností skladby takových prvků, jako jsou řečový akt, metaforika, dynamika, kompozice, rétorická strategie, nikoliv prostřednictvím jakkoliv schematizovaných předmětů, míst a situací odkazujících k reálné skutečnosti. Příkladem takového díla může být kniha Karla Poláčka *Bylo nás pět*, která, jakkoliv může obsahovat vypravěčovy reference k prožitkům z dětství, je postavena na specifickém způsobu vyprávění, které je vlastně jejím smyslem. Když pak byla kniha zpředmětněna a vizualizována v televizním seriálu, tento smysl se zcela vytratil, zbyla jen sekundární chudá ilustrace. Kvalita i specifická chlapeckých hrdinů spočívala v jejich řeči, kterou byli stvořeni, nikoliv v jejich vizualizaci.

Jestliže například hrdina příběhu vysloví větu: „Musel jsem udělat krok stranou,“ může se jednat o skutečné ukročení, přičemž nezkoumáme, zda doleva, nebo doprava a kde se tak stalo, ale zároveň může jít o metaforické vyjádření skutečnosti, že hrdina nemohl přímočaře realizovat nějaký svůj záměr. Jde tedy o to, že čtenář v díle nebude evidovat jednotlivé věty nebo odstavce prostřednictvím jakýchkoliv referencí k realitě, ale prostřednictvím kontextu příběhu, respektive kontextu metaforiky, půjde-li o báseň. John Searle ve své knize *Speech Acts* připomíná — respektive je to jedna

z maxim, k níž v knize dochází — že rozumět jazyku, jednotlivým větám i řečovým aktům lze pouze na základě znalosti celého herního pole, jistého pozadí (*background*) toho, co je vyslovováno (Searle 2011, s. 198).

Zdá se mi, že toto zjištění je aplikovatelné i na existenci literárního díla, pokud se na něj přestaneme dívat jako na objekt s pevně určenými vrstvami, entitami a morfologií. Jestliže uvidíme dílo jako soubor řečových aktů s určitou intencionalitou, pak jej vnímáme jako živou řeč, v níž se prostřednictvím čtenářské aktualizace realizuje určitý výsledek autorovy hry, který je ve vztahu k čtenáři úspěšný nebo neúspěšný. Jinak řečeno — hra označujících se vyjeví recipientům jako zdařilá nebo potřebná, anebo zdrcující, tragická či jakkoliv jinak, ale nikoliv jako soubor objektů s místy nedourčenosti, schematickými aspekty. Referenty k realitě nejsou důležité ve svých objektových platnostech, jakkoliv schematických, jako je Praha, Paříž nebo čtvrtého dubna 1990, ale jen jako symbolická reference onoho celku zvaného literární dílo. Ingarden pracuje s představou znázorňování prostoru či objektů v díle, například:

Jestliže skutečně znázorněný prostor (uvnitř pokoje) nekončí tam, kde se nacházejí stěny pokoje, pak je tomu tak jenom proto, že k povaze prostoru vůbec patří, aby nebyl nikde přerušen. Jenom v důsledku této nemožnosti přerušit prostor se spoluznázorňuje prostor vně pokoje; naproti tomu se prostor uvnitř pokoje stává výřezem z prostoru (Ingarden 1989, s. 226).

Znamená to, že slova nebo věty v díle tematizující nějaké aspekty prostoru cosi znázorňují tomu, kdo dílo čte? Znamená to, že slova a věty v díle tohoto typu nutně někomu něco znázorňují? Pokud by tedy schopnost znázornění náležela samotnému dílu, bylo by logické počítat s tím, že proces znázornění bude vždy probíhat stejně, tedy ve výřezu časoprostorového kontinua bude znovu a znovu realizován stejný obraz. To by znamenalo, že řečový akt v díle funguje podobně jako promítací přístroj, což tak zjevně není. Neexistuje žádná evidence toho, že pět různých čtenářů stejných vět si bude představovat totéž. Pokud tomu tak je, nenáleží schopnost znázornění dílu samotnému, ale schopnostem čtenáře představovat si, přičemž opět může nastat situace, že při aktu čtení si jistí čtenáři zmíněných vět nemusí představovat vůbec nic a budou prostorové koreláty brát jen jako průběžnou informaci nesoucí text vpřed. Nezdá se, že by čtenář byl nucen vytvářet nějaké představové kontinuum, už i z toho důvodu, že proces čtení bývá přerušovaný, s mnoha digresemi.

Ingarden si dobře uvědomuje, že vlastní jména označující skutečně existující místa či prostory se nijak neztotožňují s reálnou existencí těchto míst a prostorů:

Tento znázorněný Mnichov a hlavně prostor, ve kterém uvedené město jako znázorněné „leží“, nelze identifikovat s příslušnou částí prostoru, v níž se skutečně nachází reálné město Mnichov (tamtéž).¹

K podobným identifikacím, jakkoliv nesmyslným, by ovšem mohli přistoupit pouze ti recipienti, kteří vědí, co představuje reálný Mnichov. Může být ale i nezanedbatelná

1 K citované pasáži se vztahuje ještě ironická poznámka adresovaná Käte Hamburgerové, srov. tamtéž, pozn. 2.



množina recipientů, kteří to neví. Jestliže si například evropský čtenář, který není odborníkem na místopis Indie, přečte jméno nějakého málo známého města v jižní Indii, třeba „Mourchdabád“,² nebude si nic s ničím identifikovat a dokonce pro něj jméno nebude nic představovat, respektive nic jiného než určitou spojku v rámci aktu realizace díla, a bude odkázán na to, jakou kvalitu v intenci řeči tomuto jménu přidělí sám autor, přičemž ani pokud je místo obklopeno nějakým bližším popisem, nebude ničím jiným než tak či onak nutnou spojnicí v rétorice básníka či vypravěče a bude čtenářem oceněno jako nezbytné, nebo naopak hodné vynechání.

Ingarden přechází od znázorněných aspektů objektů a míst k uvažování o jejich realizaci v představě recipienta. Opět se tu autoritativně předpokládá jakási zákonitost při utváření představ. Ingarden uvažuje o „prostorovém médiu“ představy a dále pak hovoří o představě jako o určité prostorové konstrukci, která nemá „ostré hranice“ a „vyznačuje se při tom vždy jistou mlžnou temností a rozplývavostí“ (tamtéž, s. 229). Konstruuje tedy představu jako cosi konkrétního vyvstávajícího z mlžného kontinua — bez pevných hranic. Tuto v zásadě spekulativní konstrukci předkládá Ingarden proto, aby odlišil představu od představeného prostoru a prostoru znázorněného v literárním díle (tamtéž).

To znamená, že vedle sebe vyvstávají tři různé entity definované odděleně: psychikou ovládaný prostor představy, poté reprezentovaný transcendentující objekt a znázorňující schematický objekt v díle. Tato konstrukce, blízká Husserlovu fenomenologickému pojetí, je jistě přesná v kontextu fenomenologického diskurzu. Z hlediska pragmatického pohledu na literární dílo se však možná jeví příliš komplikovaná a zavádějící. Existuje vůbec potřeba nějakého metafyzického objektu reprezentace? Trochu to připomíná Platónovy metaxy — čísla vkládaná mezi ideje a reálnou existenci objektů a událostí (Aristoteles 2015, s. 51). Pochybnost budí jak znázorněné aspekty v díle, jak už bylo uvedeno, tak úvaha o reprezentovaných objektech. Zdá se mi, že jsou tyto entity problematické, pokud bychom soudili, že jazyk díla nereprezentuje nic jiného než sám sebe, jako událost hry, jejíž pravidla si lidské společenství ustavilo a dalo jí název literatura. V řečových aktech tvořících literární dílo nemusí být nic přímo znázorněno, slova a věty nereprezentují objekty a události, ačkoliv se jich dotýkají, ale reprezentují sebe sama. Jestliže se v Haškově *Švejkovi* mluví o zavražděném pantátovi z Holic, nejde ani o Holic, ani o pantátu, ale o událost řeči, absurdní situaci, která z řeči vyvstává, a jakkoliv existují možná nějaké Holic, nejsou tu vůbec důležité jinak než jako token v jazykové hře.

Jestliže čteme v textu větu „Zítra budu v Praze“, neznamená to nic jiného, než že budu zítra v Praze, přičemž sdělení je mimořádně abstraktní. Věta neříká nic o lokalitě místa, není řečeno, kde konkrétně se „já“ bude nacházet. V toku řeči není nutné nic konkrétního si představovat — jde zejména o sdělení, že ono „já“ nebude toho dne k dispozici, protože se bude nacházet jinde. Interpretace sdělení pak nesměřuje k tomu, abychom zkoumali místo Praha, ale abychom akceptovali sdělení, že dotyčné „já“ nebude v daném čase zde, ale bude se nacházet jinde. To znamená, že interpret hledá podstatu aktuálního sdělení, nikoliv to, na co je ukazováno, pokud to v dalším textu nenabývá nějakého mimořádného významu. Jistý problém literárních interpretací lze spatřovat ve faktu, že nesledují intenci sdělení, ale zabývají se analýzou entit,

2 Převzato z románu Julesa Verna *Zemí šelem* (Verne 1991).



kteře jsou z hlediska řečového aktu podružné. Asi nemá smysl bádát, jaký význam se skrývá v tom, že románová hrdinka, která je bohatou šlechtičnou, cestuje z Paříže do Benátek, potom do Říma a odtud třeba do Moskvy. Smysl cestování může spočívat prostě ve faktu, že jí to tak vyhovuje, a z hlediska příběhu to nemusí mít jiný význam, než že ráda cestuje, protože si to může dovolit. Pokud nám vypravěč nesdělí, že důvodem těchto přesunů je pátrání po někom nebo po něčem, jde jen o charakteristiku životního stylu, kde nemá smysl mluvit o tom, proč právě tady a co ono místo znamená. Má být řečeno, že rétorika vypravěče nebo básníka je pohyblivou sítí jazyka, v níž interpret pluje, a nemá význam, aby počítal jednotlivé uzlíky sítě s nadějí, že se tak dobere smyslu díla. Zda vůbec něco takového jako zachytitelná stabilita, kterou lze nazvat smyslem díla, existuje, je otázkou.

Ingarden velmi zdůrazňuje nezbytnost oddělení literárního díla od jeho aktuálních konkretizací, protože „[...] ne všechno, co platí vzhledem ke konkretizacím díla, platí i o díle samotném“ (Ingarden 1989, s. 254). To je, domnívám se, pro něho důležité, aby byla udržena jeho představa díla jako jakéhosi stabilního objektu definovaného soubory jednotlivých vrstev, znázorněných objektů, objektu, který je opakovatelný a nepodléhá nárazům vnějších nahodilostí a nestabilit. Jako takový se objekt díla dá zkoumat právě oním chirurgickým způsobem, který předvádí Ingarden, kdy přesnými řezy porcuje jednotlivé orgány díla a určuje jejich bytnost.

Tato přesná práce s nehybným objektem díla přináší vedle efektních zjištění ovšem i nejednu kontradikci a obtíž, které se nejvíce projevují tam, kde se hovoří o „metafyzických kvalitách“ literárního díla a o realizaci ideje díla. V úvaze o metafyzických kvalitách díla dochází Ingarden k přesvědčení, že metafyzickou kvalitou je v zásadě působení díla na recipienta, působení v celku jako takovém, přičemž znázorněné „předmětné situace“ v díle jsou určitým „předznačením“ existence těchto hodnot a k jejich skutečné realizaci dochází až při jeho konkretizaci (tamtéž, s. 299).

Jakkoliv je problematické označení metafyzické kvality přijmout jako synonymum efektu díla — jeho působení na recipienta, je tu ještě jeden vážnější problém. Jestliže se hovoří o předznačení oněch metafyzických kvalit v díle, pak je skutečně jisté, že nositelem jsou znázorněné předmětné situace. Nebo je nositelem těchto předpokládaných kvalit či prostě estetického účinku díla právě pohyb řeči v textu, jeho dynamika, přesvědčivost, vynalézavost metaforiky, tedy vlastně řečový výkon vypravěče nebo básníka. Přitom nemusí, domnívám se, záležet na tom, jaké objekty, situace a lokace jsou významotvorným materiálem řeči, ale spíše bude záležet na tom, jak bude tento materiál využit v aktu tvorby literárního díla, v události jeho vystávání jako úspěšného aktu — a to jak pro autora, tak pro recipienty. Tento akt je neopakovatelný, jak ve svém vzniku, tak ve všech svých následných aktualizacích, neopakovatelný ve smyslu stejnosti, ve smyslu identické podoby, „kopírovatelnosti“, jakkoliv mohou ony Ingardenem popsané a odhalené vrstvy a předmětnosti zůstávat relativně na svém místě, což je samo o sobě problematické například vzhledem k překladům a jazykovým, redakčním či cenzurním zásahům.

Konkrétně třeba u básně nikdy nepůjde o to, jaké objekty či předměty jsou znázorněny, ale jak úspěšná, objevná bude básníková řeč. Jestliže výše zmiňovaný Poe ve *Filozofii básnické skladby* přesvědčuje čtenáře, že *Havran* byl zvolen proto, že je to černý ponurý pták a Poe ho prostě potřeboval k náladě své básně, nijak tímto aktem nezduvodnil úspěch své básně jako takové. *Havran* není úspěšný proto, že je tam



objekt havran, ale pro řeč samu, její naléhavost, opakování refrénu a pro existenci dalších, v zásadě abstraktních obrazů způsobujících tajemnost a naléhavou působivost celku.

Máchův *Máj* také není úspěšný pro situace a postavy figurující v básni, ale pro melodii řeči, pro vynalézavou inovativní metaforiku, které z této básně činí jedno z nejoceňovanějších děl české literatury. Rozložení na vrstvy, na schematické znázorněné objekty a místa nedourčenosti nás k básni jako takové nijak nepřiblíží. A nezdařilý převod *Máje* do angličtiny přiměl autora překladu k názoru, že Mácha je druhořadý Byron, přičemž jeho překlad ztratil všechny zvukové kvality Máchova díla, které tak zůstává oceňováno pouze v původním jazyce a v české literární tradici.³

V kapitole věnované problému pravdivosti a ideji literárního díla Ingarden vymezuje, že otázka pravdivosti není spojena s pravdivostní hodnotou jednotlivých vět ani s koherencí předmětných vrstev díla, ale jak uvádí, „[...] spočívá v názorné sebezpřetaci bytostné souvislosti, existující mezi určitou znázorněnou životní situací jako kulminační fází předchozího vývoje a metafyzickou kvalitou, která se na této situaci sama vyjevuje a z jejího obsahu čerpá jedinečné zabarvení“ (tamtéž, s. 305).

Zdá se, že se tu opět potvrzuje Ingardenova představa literárního díla jako stabilního funkčního mechanismu, kde se na základě znázorněných entit a jejich sukcesivity vyjevují metafyzické kvality a z tohoto procesu se rodí to, co je nazýváno ideou díla. Pokud by takový mechanismus opravdu existoval, pak bychom opět očekávali, že na tom, co je metafyzická kvalita díla, respektive idea díla, bude panovat bezpochybná shoda mezi recipienty. Jestliže znázorněné entity a jejich souslednost nebo vývoj jejich distribuce opravdu definuje ideu díla, pak dílo při rozpoznání ideje a následující zpětné analýzy toho, jak se vyjevila, musí stále vykazovat stejné stabilní hodnoty pro všechny, kdo s ním zacházejí, anebo alespoň pro ty, kdo s ním zacházejí poučeně jako profesionálové. To se ovšem zjevně neděje. Sdílené přesvědčení o umělecké kvalitě díla v jisté komunitě nepřinese při zpětné reflexi a analýze nikdy stejné výsledky. Jakkoliv předpokládáme, že text zůstává stejný a bez zásahů a změn, nikdy nebudou zpětně zjistitelné pozitivní entity, které dohromady složené definují ideje a estetickou hodnotu díla pro komunitu uživatelů, pokud nebudou mít nějaký dopředu známý a naučený program, definovaný například interpretační autoritou učitele, který jim koncipuje jediný algoritmus výkladu. Pokud bude dílo skutečně svobodně čteno bez tohoto předem daného algoritmu, nebudou výsledky čtení nikdy stejné a nebude také definováno identicky to, co je nazýváno ideou díla.

Domnívám se, že problém spočívá v tom, jak s uměleckým dílem nakládali jak fenomenologové, tak strukturalisté a některé další literárněvědné školy, tedy jako s objektem, který je rozložitelný na jednotlivosti a zároveň znovu syntetizovatelný tak, aby se ukázal mechanismus jeho fungování. To, co tu ovšem bylo opomenuto, je problém, jak se chová jazyk v reálných situacích užití, v situacích řeči, kde je nezbytné počítat s intencionalitou promluvy a s jejím celkovým diskurzivním kontextem, který umožňuje tuto intencionalitu rozpoznávat a odhadovat její zacílení. Každá promluva v básni i románu je jistou událostí. Řeč básníka je událostí básně samotné. Řeč románu střídá událost vyprávění náležející intenci vypravěče s udá-

3 Mám na mysli překlad profesora Williama E. Harkinse z Kolumbijské univerzity uveřejněný v časopise *Cross Currents* a jeho úvodní studii (Macha 1987 a Harkins 1987).



lostmi akčních vět, dialogů, hrdinových sebereflexí. V Sienkiewiczově románu *Potopa* například čteme následující větu: „Kmicicovi málem neodlétla duše z těla: zdálo se mu, že stojí před něčím nesmírným, co nemůže pochopit, obsáhnout, před čím všechno ostatní zcela ustupuje“ (Sienkiewicz 1988, s. 395). Tato věta, zachycující hrdinovo metafyzické vytržení, představuje určitou událost, která ovšem je čitelná jen v rámci kontextu dalších akcí, jako je náboženské vytržení okolí obklopujícího hrdinu, a dalších událostí, které tuto atmosféru vyvolaly. To znamená, že dílo je neseno akty řeči, jejich intencemi, které jsou v prostoru díla a v kontextu čtenářovy zkušenosti rektifikovány a odhadovány, konfrontovány a interpretovány, přičemž tento proces nemůže být vždy identický, stejně jako nemůže být zakládán pouze na tom, co je v díle takzvané „znázorňováno“. Každá akce řeči a každá akce znázorňovaná v díle je konfrontována s postoji a přístupy recipienta, s jeho přesvědčeními a vírou. Na těchto aspektech pak záleží, zda bude dílo oceněno jako úspěšný prostor událostí řeči.

Donald Davidson ve studii *The Logical Form of Action Sentences* hovoří o provázanosti exprese určité akce s intencí a s osobou, která je původcem a která má jistá přesvědčení a víru. To znamená, že intence je definována těmito přesvědčeními, která v románu vyvstávají z celého komplexu řečových aktů jednotlivých aktérů od vypravěče po všechny protagonisty (Davidson 2013, s. 105–148). Tyto řečové akty pak nejsou jednoduše lineárně čitelné, ale jsou předmětem interpretace toho, co se děje v řeči, a toho, kam a na koho řeč směřuje. Chci tím říci, že při četbě románu, ale i básně se setkáváme s dynamickým, pohyblivým prostředím, které se jednoduše neskládá do nějakého komplexního rámu obrazu, z něhož něco vyplývá, ale představuje se před námi prostředí živé řeči s veškerou její mnohoznačností, abrupností a také nahodilostí. Každé nové čtení, nová aktualizace díla je živou akcí, při níž rámec aktuální zkušenosti recipienta vstupuje do vztahu s řečovými akty díla právě pro tu chvíli, pro aktuální čas, který míjí a zůstává v čtenáři jako dojem, vzpomínka nebo přesvědčení o hloubce díla a jeho kvalitě, nebo naopak o jeho plytkosti, nudnosti či trapnosti.

Tato dynamika, zjevující se nám vždy jinak v průběhu aktu čtení i v průběhu historických návratů k textu již jednou nebo několikrát aktualizovanému, je nakonec to, co při jediné či opakované recepci považujeme za úspěšné. Donald Davidson ve své teorii triangulace, kterou v souvislosti s literaturou upravuje na trojúhelník mezi tvůrcem, čtenářem a tradicí (Davidson 2009), přičemž není těžké identifikovat jeho původní triádu mluvčí – posluchač – svět, naznačil poměrně přesvědčivě, že v souvislosti s identifikací hodnoty uměleckého díla se vždy pohybujeme v nestabilním, pohyblivém poli, kde probíhá permanentní pohyb vyjednávání, ustavování, kanonizace, subverze přijatých stabilit, kde tradice značí relativní stálost, která je ovšem permanentně narušována příchodem motivických či žánrových inovací, proměnou řeči, metaforiky, ale také prostě způsoby „používání“ literárních textů v daném čase a dané komunitě uživatelů.

Teorie řečových aktů konfrontovaná s Ingardenovými koncepty nabízí nepochybně nové možnosti, jak danou problematiku promýšlet. Jistě ale není žádným definitivním řešením komplikované problematiky, spíše vybízí k dalšímu tázání a diskusi.



LITERATURA

- Aristoteles:** *Metafyzika A*, přel. Filip Karfík. OIKOYMENH, Praha 2015.
- Dasenbrock, Reed W. (ed.):** *Literary Theory after Davidson*. The Pennsylvania State University Press, University Park 1993.
- Davidson, Donald:** *Locating Literary Language*. In týž: *Truth, Language, and History*. Oxford University Press, Oxford 2009, s. 167–181.
- Davidson, Donald:** *Actions and Events*. Oxford University Press, Oxford 2013.
- Harkins, William E.:** Karel Hynek Macha's May. *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 6, 1987, s. 479–481.
- Ingarden, Roman:** *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš. Odeon, Praha 1989.
- Macha, Karel Hynek:** May, přel. William E. Harkins. *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 6, 1987, s. 483–504.
- Poe, Edgar Allan:** Ulalume, přel. Vítězslav Nezval. In týž: *Bludná planeta*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 143–146.
- Searle, John R.:** *Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Searle, John R.:** *Seeing Things As They Are*. Oxford University Press, Oxford 2015.
- Sienkiewicz, Henryk:** *Potopa*, přel. Vendulka Zapletalová. Vyšehrad, Praha 1988.
- Verne, Jules:** *Zemí šelem*, přel. Václav Netušil. Albatros, Praha 1991.