

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav české literatury a literární vědy**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Lucie Kroulíková

Kategorie výběru z hlediska kategorie autora a fáze geneze  
literárního procesu

Category of the Choice in terms of the Category of the Author  
and the Genesis Phase of the Literary Process

Praha 2012

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

## Poděkování

Děkuji vedoucímu své diplomové práce panu Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za důvěru při výběru tématu, odborné vedení, inspirativní a podnětné připomínky a za motivaci při vypracování práce.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 30.7.2012

podpis

## **Anotace**

Cílem práce je poukázat na význam kategorie výběru v literárním procesu, jež dosud není systematicky zpracovaná. Mapuje její výskyt ve všech složkách textové geneze, konkrétně se zaměřuje na autora jako produktora výběru a zkoumá, do jaké míry výběr jeho prostřednictvím ovlivňuje konečnou podobu literárního díla. Práce se z hlediska selekčního principu zabývá výběrem z aktuálního světa a jeho následnou verbální reprezentací realizovanou výběrem konkrétních literárních postupů a jazykových prostředků. Kategorie je zasazena do širokého kontextu své interdisciplinární působnosti a je zdůrazněna i její vědomá a nevědomá povaha a nadindividuální determinanty. V závěru nahlíží práce na autora z druhé strany – jako na produkt výběru – a klade si otázky výběrových kritérií za účelem konstituování literárního kánonu.

**Klíčová slova:** výběr, autor, čtenář, kánon, geneze

## **Abstract**

The aim of the thesis is to demonstrate the importance of the category of choice in the literary process which has not been described systematically yet. The thesis explores the occurrence of the category of choice in all aspects of textual genesis, focusing on the author as the producer of the choice and investigating to what extent his choice influences the final form of the literary work. From the point of view of the principle of selection, the thesis deals with the choice in the actual world and its subsequent verbal representation implemented by the choice of specific literary processes and language means. The category is discussed in the broader context of its interdisciplinarity, with emphasis on both the conscious and unconscious nature of the category and the supra-individual determinants. In the conclusion, the thesis examines the author from the other side – as a product of the choice – and raises questions concerning the selection criteria for the constitution of the literary canon.

**Key words:** choice, author, reader, canon, genesis

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>1. KATEGORIE VÝBĚRU V LITERATUŘE</b> .....	<b>8</b>
<b>2. VÝBĚR JAKO INTERDISCIPLINÁRNÍ KATEGORIE</b> .....	<b>13</b>
<b>3. AUTORŮV VÝBĚR</b> .....	<b>19</b>
3.1 Vymezení autora .....	19
3.2 Výběr z aktuálního světa .....	22
3.3 Výběr výrazových prostředků a jejich uspořádání .....	24
3.4 Kategorie pořadí .....	28
3.5 Reorganizace autorova výběru čtenářem.....	29
3.6 Výběr vědomý.....	35
3.6.1 Vědomý výběr v procesu textové geneze .....	36
3.6.2 Vědomý výběr v překladatelském procesu.....	39
3.7 Výběr nevědomý.....	51
3.8 Prvky nevybrané .....	57
3.9 Nadindividuální determinanty výběru .....	59
<b>4. VÝBĚR AUTORA</b> .....	<b>65</b>
4.1 Institucionálně-subjektivní charakter výběru .....	66
4.2 Kritéria výběru.....	68
4.2.1 Kritérium sociální.....	69
4.2.2 Kritérium časové .....	71
4.2.3 Kritérium estetické hodnoty .....	75
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>78</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>80</b>

## ÚVOD

Cílem diplomové práce bude poukázat na všudypřítomnost kategorie výběru v literárním procesu. Konkrétně se zaměříme na autorskou složku, v rámci níž budeme zkoumat, do jaké míry výběr ovlivňuje průběžnou i konečnou podobu literárního díla a v jakých fázích textové geneze na něj lze poukázat. Jádrem práce bude autorův výběr, tedy to, jakým způsobem autor reflektuje aktuální svět a vybírá z něj relevantní tematické a motivické prvky, které následně prostřednictvím výběru výrazových prostředků realizuje v textu. Neopomineme také výběr autora, kterým myslíme selekci literatury produkující texty reprezentativního charakteru, jež dávají vzniknout literárnímu kánonu. Této tematice je věnována poslední kapitola otevírající další možné nahlížení na autora a text optikou zvolené kategorie.

První kapitola nás seznámí s výskytem kategorie výběru v jednotlivých složkách literárního procesu, kromě autorské složky poukážeme na důležitost selekčních principů u čtenáře, zdůrazníme jejich přítomnost při překladatelské činnosti, naše úvahy se dotknou i oblasti knižní produkce a knižního trhu, stejně jako specifických podob kanonizujícího procesu. Druhá kapitola se zaměří na výběr jako kategorii široce interdisciplinární, jež zasahuje mnohé vědní disciplíny. Dovolíme si přesahy do psychologie, historie i biologie a budeme se snažit poukázat na jejich provázanost s literárními procesy právě prostřednictvím kategorie výběru.

Třetí kapitolu bude tvořit jádro našich úvah – budeme postupně mapovat kategorii výběru ve všech složkách textové produkce i recepce. Na základě vymezení autorského subjektu, s nímž budeme pracovat především, se vydáme na cestu genezí literárního díla a nejdříve se zaměříme na výběr z aktuálního světa. V rámci něj se budeme snažit postihnout proces mentální reprezentace skutečnosti a akcentovat výběr jejích relevantních složek pro vznik budoucího textu. Cílem bude také poukázat na výraznou individualitu výběru. Následně se budeme soustředit na verbální realizaci předchozího výběru, tedy na výběr jazykových a literárních prostředků a jejich uspořádání přímo v textu. Naše úvahy o kombinaci všech doposud zmíněných typů výběru naznačí s odkazem na myšlenky Romana Jakobsona hranice selekčního procesu a v další samostatné kapitole poukážou na kategorii pořadí, jež v souvislosti s uspořádáním textu považujeme za velmi významnou. Co s autorským výběrem provede čtenářská recepce, uvidíme vzápětí. Čtenář se textu zmocňuje rovněž velmi individuálně a při jeho vnímatelské aktivitě mnohdy dochází k reorganizaci původního

autorského výběru. Čtenář může považovat za relevantní zcela jiné hodnoty, než jaké zamýšlel autor, a za základ své interpretace zvolit docela odlišné dominanty.

Dále se zaměříme na dvojí povahu selekční aktivity, na výběr vědomý a výběr nevědomý. Vědomá volba mezi dvěma a více konkurenty jistě doprovází tvorbu každého uměleckého díla, záleží na tom, jak intenzivně a v jakých momentech textové geneze se jí autor věnuje. Vědomý výběr lze velmi názorně sledovat v procesu překládání, kde je možné dokonce srovnávat výběr různých překladatelských řešení v rámci téhož textu, což za účelem názorné demonstrace učiníme v básni *Havran* od Edgara Allana Poa a poukážeme na rozdílné motivace jednotlivých překladatelských řešení. V rámci výběru nevědomého se dotkneme široké problematiky záměrnosti a nezáměrnosti v literatuře, odpovědi na námi vznesené otázky budeme hledat především za pomoci Jana Mukařovského a dvojice amerických teoretiků W. K. Wimsatta a M. C. Beardsleyho. Důležitou součástí selektivního procesu jsou i prvky nevybrané, jimž je věnována další kapitola. Část o autorově výběru uzavřou jeho nadindividuální determinanty, jež se na formování a projevování autorské individuality významně podílí.

Závěrečnou kapitolu bude tvořit pojednání o výběru autora, tedy o volbě děl, jež budou reprezentovat literaturu v jejím kanonickém výčtu. Naším cílem nebude postihnout veškeré aspekty procesu začleňování a vyčleňování děl, předmětem naší pozornosti bude především otázka, kdo je oprávněn kanonický výběr provádět a za jakých podmínek. Proto načrtneme základní povahové rysy kanonického výběru a upozorníme na sociální determinovanost jeho kritérií.

Podnětem sepsání naší práce je skutečnost, že problematika principu výběru v literatuře není systematicky zpracována. Tuto kategorii však považujeme za zásadní, neboť zastává důležitou roli v celém literárním procesu. Chceme proto poukázat na všudypřítomnost vybrané kategorie, nastínit její proměny v různých fázích geneze textu a upozornit na její moc významně determinovat (ne)konečnou podobu literárního díla.

# 1. KATEGORIE VÝBĚRU V LITERATUŘE

Princip výběru determinuje celý literární proces. Zasahuje do něj již ze samého počátku, je přítomen při genezi literárního díla v rámci autorské složky – autor si ze sféry aktuálního světa vybírá témata a motivy, o kterých bude psát, a následně volí mezi literárními postupy a jazykovými prostředky, kterými předchozí výběr realizuje. Jeho volba mezi jednotlivými variantami může být vědomá, motivovaná konkrétním záměrem, ale může se dít i zcela spontánně a nevědomě. Specifický individuální výběr navíc do určité míry podléhá nadindividuálním činitelům, které tvoří autorova příslušnost k době, prostředí, literární tradici a jazyku.

Výběr se týká i čtenáře. Známy výrok Kurta Tucholského „Der Leser hat´s gut: Er kann sich seinen Schriftsteller aussuchen,“<sup>1</sup> vystihuje svobodu čtenářského výběru a současně jeho opozici k výběru autorskému. Autor si svého čtenáře primárně vybrat nemůže, čtenář autora ano. Vybírá si, **co** nebo **koho** bude číst – rozhoduje se podle žánru, doby a prostředí vzniku knihy, vybírá si autora, konkrétní vydání daného textu, někdy volí jen na základě rozsahu a počtu stran či výtvarného zpracování. Následně se rozhoduje, **jak** bude číst. Každý čtenář si na základě své individuality, čtenářské i životní zkušenosti vybírá z díla pro sebe to relevantní, což se bude u každého čtenáře jistě lišit. „Pořád ten tvůj lístkový systém!“ Narážím tím na společná léta v redakci Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, kdy mě šéf Weiskopf svým příkladně systematickým způsobem práce stále znovu uváděl v úžas. Na okraj novin, na obtahy korektur, na účtenky v restauraci – všude si poznamenával tu nějaký výrok, tu rčení nebo neobvyklé označení a tento „slovní materiál“ zařazoval doma do své pověstné lístkové krabice.“<sup>2</sup> Tak vzpomíná Lenka Reinerová na svého kolegu a přítele Franze Carla Weiskopfa. A podobně jako on si všichni čtenáři záměrně či nezáměrně vytváří vlastní pomyslnou lístkovou krabici, do které si na základě svého výběru ukládají nové či zajímavé informace, čtenářské zážitky v různé podobě, různém pořadí, různém dominantním uspořádání. Samozřejmě se většina čtenářské obce na základních rysech interpretace shodne, každý text je ale otevřený, a to díky tomu, že se jej zmocňují individuální čtenáři a přistupují k němu na základě svého subjektivního výběru. „Kniha, kterou čteme, s námi nesmí zacházet jako s otroky, jako svobodné bytosti musíme vládnout

---

<sup>1</sup> Čtenář to má dobré, ten si svého spisovatele může vybrat.

<sup>2</sup> Reinerová, Lenka: *Kavárna nad Prahou*. 2. vyd. Labyrint, Praha 2010, s. 41-43



jejímu obsahu.“<sup>3</sup> Nesouhlasím s výrokem Rolanda Barthesa, že „čtenář je prostorem, do kterého se zapisují – aniž by se nějaká z nich ztratila – všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno,“<sup>4</sup> některé citace se totiž při čtenářské recepci zákonitě ztrácí, jiné nabývají dominantního postavení a odkazují k dalším konotacím vně textu, jež jsou pro čtenáře relevantní. Čtenář s nikým jiným nesdílí ani je ani způsob, jakým je navzájem propojuje a včleňuje do procesu recepce. Nevěřme proto Barthesovu výroku, že „čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie, že je pouze někým, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen,“<sup>5</sup> neboť čtenář drží pohromadě pouze složky některé – ty, které si, ať již vědomě či nevědomě, vybral.

Pokud mezi autora a čtenáře vstupuje překladatel, pak i ten volí text, který bude překládat. Nejdříve se stává jeho velmi důkladným čtenářem a i když k němu přistupuje jako čtenář velmi pokročilý, příp. jako odborník, a zkoumá text z pohledu jeho nejširších souvislostí, eventuálně i jeho interpretační tradice, nikdy se nevyvaruje osobitému výběru pro něj relevantních složek a dominant. Překladatel, stejně jako autor i čtenář, je individuálním subjektem a disponuje jedinečnými vrozenými nebo získanými dispozicemi, které se při četbě a následném překládání nevyhnutelně projeví. Rozdílnost překladů téhož textu se odráží v rozsáhlé množině individuálních překladatelských výběrů, kterou může jen dotvrdit stabilní a jednotný počítačem podporovaný překlad. Zajisté nelze překládat slovo za slovem, v rámci uměleckých textů jde o přenesení jejich dominanty, jejich významů, specifických konotací. Protože překladatelský akt současně zprostředkovává dílo jiné kultury, musí se překladatel rozhodnout, zda text cílové kultury přizpůsobí, zda ho zdomácní, či zda zachová specifickou výchozího textu, a vnese tak do kultury cílové nový prvek, zda překlad exotizuje. Překladatel tedy musí být kromě dokonalé znalosti obou jazyků perfektně obeznámen jak s textem samotným, tak i s výchozí a cílovou kulturou a časovým zařazením textu, měl by také disponovat znalostí psychofyzické osobnosti autora. Má k dispozici různé alternativy, mezi nimiž se rozhoduje a volí. Jak podotýká Jiří Levý, množinu těchto konkurenčních výrazů v cílovém jazyce nelze vnímat jako rovnocenné, překladatel musí vybírat podle relevantních kritérií. „Paradigma si samozřejmě

---

3 Rieger, Stefan: *Funkce autora a knižní trh*. In Pechlivanos, Miltos a kol.: Úvod do literární vědy. Herrmann a synové, Praha 1999, s. 158

4 Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3, s. 3

5 Tamtéž, s. 3

nemůžeme představovat jako soubor ekvivalentních jednotek, ale jako soubor uspořádaný podle různých hledisek (např. tzv. „významové odstíny“, „stylistické roviny“ atd.) – jinak by totiž nebyl možný výběr.<sup>6</sup> Levý se dále domnívá, že každé rozhodnutí navazuje na znalost a situaci vytvořenou rozhodnutími předchozími, proto výběr daného řešení nebude náhodný: „Překládání z hlediska pracovní situace překladatele v každém okamžiku jeho práce (tedy z hlediska pragmatického) je rozhodovací proces, tj. série určitého počtu posloupných situací – tahů jako ve hře –, v nichž se překladatel vždy musí rozhodovat mezi určitým (a zpravidla dosti přesně definovatelným) počtem alternativ. (...) Tím, že překladatel zvolil jednu z alternativ, předurčil zase sám svou volbu v celé řadě dalších „tahů“; od volby gramatických tvarů slovesa až po pojetí postavy (a samozřejmě také celý způsob inscenace). Vytvořil totiž kontext pro celou řadu dalších voleb, neboť překladatelský proces má strukturu tzv. hry s dokonalou informací, tj. hry, při níž každé další rozhodnutí navazuje na znalost a situaci vytvořenou rozhodnutími předchozími (podobně jako u šachu, a na rozdíl od karetních her).“<sup>7</sup> Překladatel tak volí na základě kritérií, jež vyplývají z povahy textu (jazykové, žánrové, estetické, atd.), a své překladatelské subjektivity, která rozhoduje o relevantnosti jednotlivých kritérií a adekvátnosti konkrétních řešení. Jeho subjektivita však podléhá vyššímu celku, který je tvořen literární tradicí výchozího i cílového prostředí, interpretační tradicí daného textu, dobovým a místním kontextem obou děl a samozřejmě také strukturou jazyků, mezi nimiž jsou sdělení a jeho estetické hodnoty převáděny.

K výběru dochází také v rámci knižního trhu. Celá nakladatelská praxe je jedním velkým výběrem, v dnešní době nemůžeme opomenout ani takové pragmatické jevy, za kterými stojí úvaha, zda se bude kniha dobře prodávat, zda její vydání přinese zisk, ať již duchovní či finanční. Omezené finance nutí také knihovny přemýšlet o tom, které knihy do svých fondů nakoupí. Kritik, literární historik i literární teoretik si rovněž vybírají předmět svého bádání a jejich hodnocení opět probíhá na základě výběru pro ně relevantních složek. Nakladatelství, knihovny i knihkupci sledují, jaké knihy se čtou, které knihy si jejich klienti nejčastěji vybírají a podle většinového výběru se také řídí nákupem knih dalších.

---

<sup>6</sup> Levý, Jirí: *Bude literární věda exaktní vědou?*. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 75-76

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 74

Konečně kategorie výběru stojí i za tím, co vše vůbec literaturou nazýváme, které texty za reprezentanty literatury vybereme. Literární kánon, jeho hierarchizace časová, prostorová, žánrová; pojmy jako klasičtí autoři nebo nepříliš oblíbené slovní spojení doporučená, či dokonce povinná literatura. To vše je výběr. Výběr nestojí jen za tím, koho za reprezentanta literatury zvolíme, ale určuje také to, co z jeho souborného díla, a dokonce i života, považujeme za relevantní a hodné uchování v paměti čtenářské, literárně historické i kritické veřejnosti. Obraz autorů a recepce jejich děl se z diachronního pohledu mění, odlišná je také relevance údajů o jejich životě. Již například v literárních dějinách Jana Jakubce z první poloviny 20. století vidíme, že předmětem badatelského zájmu jsou mj. i rozmanité detaily z autorova života, jejichž determinace díla, a tedy i nutnost jejich znalosti při interpretaci textu, je velmi sporná. Pro demonstraci pochybné participace některých biografických skutečností na kvalitě textu jsme vybrali psychofyzickou osobnost Karla Hynka Máchy, protože základní rysy jeho života jsou informovanější čtenářské veřejnosti vesměs známé. „Karel Hynek Mácha se narodil v Praze 16. listopadu 1810 jako syn mlynářského pomocníka, **příčinnivého a rozšafného** muže, a jeho **moudré, vnímavé** manželky. (...) Vznětlivý, živou fantasií nadaný chlapec pilně čítal napínavé rytířské a loupežnické romány, plné dobrodružství, hrůz a tajů, cestopisy a zprávy o vzdálených zemích a národech; jimi si oživoval svou pravidelnou osamělost v své **těsné světničce**.“<sup>8</sup> „I ve škole vystupoval vždy mužně a přímo, proto býval **mluvčím třídy**.“<sup>9</sup> „Na konci září 1836 odešel do Prahy, dostav od rodičů **tři dvacetníky** na cestu.“<sup>10</sup> „Jinak byla Lori nucena vypomáhat při řemesle otcově: **vyráběla krabičky na kapsle** pro nově založenou kapslovnu na Žižkově.“<sup>11</sup> (Zdůraznila L. K.) Informace o tom, že Máchův otec byl příčinnivý a rozšafný, že nadaný chlapec psával v těsné světničce a byl mluvčím třídy, že na cestu do Prahy dostal od rodičů tři dvacetníky a že jeho Lori vyráběla krabičky na kapsle jistě dokresluje obraz umělcova života, ale na samotných rysech tvorby se s největší pravděpodobností nepodílí. Sekundární literatura se v tomto případě dostává na rozhraní literatury primární, nereflektuje biografii s adekvátním odstupem, ale zobrazuje autora jako hlavního hrdinu nelehkého života, my čtenáři jsme navíc při tom, když nadaný

---

<sup>8</sup> Jakubec, Jan: *Dějiny literatury české II.* 2. vyd. Nákladem Jana Laichtera, Praha 1934, s. 765-766

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 772

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 795

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 784

mladík píše, těsnost světničky a úzkost chudoby doléhá i na nás, vzápětí hrdinu obdivujeme, jak neohroženě hasí požár, na jehož zdravotní následky umírá. K tomu všemu přispívá narativní popis událostí s gradačním efektem. „Spatřiv požár, přiběhl skoro po hodinném běhu s kopce Radobýlu, prošel mezi planoucími stodolami a vylezl na hřeben střechy a políval ji s několika lidmi. Před nesnesitelným žárem se políval a hasil nečistou vodou žízeň.“<sup>12</sup> Skutečnost, že navíc víme, jak příběh dopadne, umocňuje obraz romantického hrdiny, jehož smrt „je jako uskutečnění smutných nálad a názorů o lidském životě, jak je básník líčil ve svých dílech.“<sup>13</sup> Citace názorně ukazuje čtenářskou tendenci identifikovat se s životem autora a vnímat dílo na základě jeho života. Jakubec se věnuje například i Máchově četbě jiných autorů či stykům s nimi, což je jistě mnohem produktivnější kategorie pro hledání (inter)textuálních kvalit než zmiňované detaily z autorova života. Na jakýchkoliv literárních dějinách a jejich bibliografickém a biografickém popisu lze výstižně poukázat jednak na úlohu samotných literárních dějin v dané době a prostředí, ale i na preference literární historie a kategorie, které se přímo projevují právě ve výběru zkoumaných a referovaných aspektů.

Kdo je tedy oprávněn výběr textů a jejich autorů a na základě jakých kritérií provádět a následně jej kanonizovat? Z jakých důvodů je na základních a středních školách uzuální zrovna diachronní pohlížení na literaturu? Proč za dílo Němcové nepovažujeme kromě její poezie, prózy a korespondence i dost možná dochovaný seznam potravin, které se jednoho dne roku 1844 chystala v Domažlicích nakoupit? Literatura musí chtět nechtět stále podstupovat proces selekce, ať již jde o její produkci a následnou recepci, o její odborné mapování či jen o orientaci v současném přesyceném knižním trhu. Soubor psaných textů je obrovskou, otevřenou, dynamickou, neustále se rozšiřující a obměňující množinou, z níž jen určitou část považujeme za literaturu. Z této podmnožiny literárních textů dále vybíráme reprezentativní vzorky, které dávají vzniknout literárnímu kánonu. Protože není v silách jednotlivce tuto množinu zcela obsáhnout, je proces selekce, filtrování a redukce na základě kritérií relevantních pro daný výběr nevyhnutelný a nezbytně nutný.

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 796

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 796

## 2. VÝBĚR JAKO INTERDISCIPLINÁRNÍ KATEGORIE

Kategorie výběru prochází napříč mnoha vědními obory, v některých je implicitně zastoupená, v jiných vystupuje do popředí – působí v rámci samotného předmětu vědy nebo se podílí na konstituování badatelské metodologie. K propojení literatury a ostatních věd v rámci kategorie výběru dochází na různých úrovních, s některými má literatura společný způsob reflexe sebe samé, tedy výběr reprezentantů utvářejících její podstatu, s jinými zákonitosti existence a princip výběru určující charakter jejího dalšího bytí. Zaměřme se nyní na přesahy literatury do oblasti, která její fungování determinuje ne-li nejvíce, pak rozhodně v první řadě. Touto vědní disciplínou je psychologie.

Jakým způsobem jedinec vnímá svět? Na základě čeho považuje jeho některé složky za důležité, proč si jiných ani nevšimne? Jakým způsobem aktuální svět a svůj pohled na něj přenáší do literárního díla, co z něj vybere a zpřítomní v textu a co ponechá mimo něj? Rozpozná čtenář všechna autorem zamýšlená sdělení? Nebo je navíc obohatí o své specifické vnímání vnějšího světa a dodá textu nové významy a další možnosti chápání? Všechny tyto otázky pravděpodobně nelze komplexně a s konečnou platností zodpovědět, psychologie se alespoň snaží postihnout principy mentálních procesů, které mohou být různě individuální, jinak motivované, odlišně intenzivní. Tyto mentální procesy se v případě literatury významně podílejí na produkci každého textu a jeho následné recepci, tedy na způsobu zpracování informací přicházejících z aktuálního světa, jejich vyhodnocování a eventuální přijímání na základě individuální konfigurace znalostí i citového založení jedince. „Kognitivní psychologie chápe lidskou psychiku jako **system zpracování informací** (information-processing system). Zkoumá zejména způsoby, kterými si utváříme mentální reprezentace okolního světa, reflektujeme své vlastní prožívání a psychické dění druhých lidí.“<sup>14</sup> Jak skutečnost vnímáme, které podněty z ní vybíráme jako relevantní a následně se s nimi určitým způsobem vyrovnáváme a vyhodnocujeme je, čemu přikládáme váhu, co okamžitě zamítáme, co přitom prožíváme a cítíme, to vše je u každého zcela individuální.

Naše cítění a způsob myšlení pak determinuje proces rozhodování, při němž jedinec opět volí mezi různými možnostmi, svoboda volby navíc umožňuje rozsáhlé

---

<sup>14</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008, s. 24

spektrum výběrů. „Fenomenologická psychologie je nedeterministická, tj. předpokládá u člověka schopnost **svobodné volby**. Každý jedinec si může vybrat mezi různými alternativami a cíli; za svá rozhodnutí tudíž nese osobní zodpovědnost.“<sup>15</sup> Princip výběru implikuje také omezenost a jisté hranice. Jeho podstata je založena na konkurenci minimálně dvou různých prostředků, v případě literatury jde o konkurenci mnoha prostředků, či dokonce o konkurenci jejich množin. Nelze vybrat vše, „rozhodování lze definovat jako proces výběru mezi několika různými možnostmi,“<sup>16</sup> proto se vždy proces selekce musí odehrávat na základě relevantních kritérií. Při poznávání a přemýšlení si vytváříme systém, jehož každý hierarchický bod je zastupován nějakým reprezentantem, jenž je považován za zástupce dané množiny jevů. Reprezentant většinou není vybrán náhodně, jeho vlastnosti či podstata musí projít daným kritériem, splňovat požadavky relevantní pro onu množinu. Proto je výběr nutně vymezující, prvky, které kritéria selekce nesplňují, sítím výběru neprojdou. Můžeme tedy konstatovat, že vybrané prvky v sobě implikují prvky nevybrané, protože byly vybrány na základě jejich neadekvátnosti či nerelevantnosti. „Čtenář, jenž se snaží sledovat linii smyslu, která je konstitutivní pro příběh, je vyzýván k tomu, aby selekci uchopil z obou jejích stran, tedy nejen pozitivně (jako výběr určitých elementů), nýbrž také jako negaci: jako odmítnutí jiných možností volby. Teprve na pozadí těch elementů dění, které nebyly vybrány, získává to, co bylo vybráno, svou identitu a svůj význam.“<sup>17</sup> I tuto opačnou stranu povahy výběru je nutné mít na zřeteli, protože právě absence jistých složek, tedy jejich nevybrání, může mít při uvažování nad literaturou či konkrétním textem produktivní hodnotu.

Proces uvědomování konkurenčních variant a rozhodování mezi nimi se odehrává na základě myšlenkových operací, z nichž ne všechny jsou vždy zcela záměrně zacíleny na zhodnocení veškerých alternativ a zodpovědný výběr nejlepšího řešení. „Správně by se lidé měli rozhodovat na základě pečlivého zvážení výhod a nevýhod každé alternativy, všech „pro“ a „proti“, s cílem maximalizovat zisky a snížit náklady či ztráty.“<sup>18</sup> Tak se ale mnohdy neděje, mnohá rozhodnutí jsou prováděna

---

<sup>15</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008, s. 25

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 280

<sup>17</sup> Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 36

<sup>18</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008, s. 280

spontánně bez předchozí analýzy eventuálních možností na základě automatického přijetí prvního dostačujícího řešení. „Psychologové vcelku přesvědčivě dokázali, že lidé tímto systematickým způsobem obvykle neuvažují. Ve skutečnosti se často rozhodují na základě neúplných, omezených informací.“<sup>19</sup> Některý výběr je tedy výsledkem záměrného rozhodování, jedinec si je konkurenčních možností vědom a cíleně zvažuje nejlepší řešení, jindy se však rozhoduje zcela spontánně, ať již proto, že momentálně není schopen vyhodnotit nabízející se alternativy a vybrat z nich tu relevantní, nebo z toho důvodu, že o možných alternativách ani neví. Kdy se tomu tak děje, za jakých okolností a proč, to ponechme výzkumu psychologie. Naším úkolem bude poukázat na přítomnost kategorie výběru v literárním procesu a zamyslet se nad tím, do jaké míry je výběr záměrný a vědomý, jak dílo determinuje či zda jde jen o hru náhodných kombinací, nad kterými autor nijak nevládne, a záleží až na čtenáři, jakou kombinační strategii zvolí a kterou cestu textem si vybere.

Paralely k literárnímu výběru můžeme vysledovat i v biologii. Přírodovědné termíny jako produkce a reprodukce nebo boj o přežití lze aplikovat i na literaturu. Produkce textů a snaha autora vybavit je co nejvhodnějšími vlastnostmi, které jim umožní obstát v tvrdém boji o pozornost čtenářské recepce a literární kritiky a zajistí jim další život, případně i zařazení do literární tradice, odpovídají určitému typu zvířecího či rostlinného ustrojení v daném prostředí. Čtenář spolu s literární tradicí, danou dobou a prostředím vytváří podmínky další existence literárního díla a autor se jen může snažit dílo těmto podmínkám přizpůsobit. Pokud budeme *bytostí* rozumět text, můžeme na literaturu a boj textu o přežití aplikovat výrok Charlese Darwina: „Tuto zásadu záchovy jsem nazval pro stručnost přírodním výběrem. Vede ke zdokonalení každé bytosti ve vztahu k jeho ústrojným i neústrojným podmínkám života.“<sup>20</sup> Čtenářský výběr děl a výběr textů do literárního kánonů je konfrontací a měřením textových kvalit, vítězstvím silnějšího nad slabším. A silnějším jedincem nemusí být z pohledu literární kritiky dílo nesoucí nejvyšší jazykové a literární kvality, sítím čtenářského výběru může projít i dílo pro literární kritiky nepřijatelné, záleží na hodnotách požadovaných a vyhledávaných čtenářem, stejně tak jako v přírodě na podmínkách daného prostředí.

---

<sup>19</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008, s. 280

<sup>20</sup> Darwin, Charles: *O vzniku druhů přírodním výběrem*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1953, s. 89

Texty mezi sebou utváří hustou síť vzájemně propletených vztahů a vazeb; odvolávání se na jiné texty a reakci na ně nazýváme intertextualitou. A stejně jako v přírodě, kde jsou živočichové i jejich nejrůznější druhy na sobě závislé, jsou na sobě závislé i texty. Pokud násilně nějaký živočišný druh vyhubíme, narušíme celý přírodní koloběh. Podobně tomu bude i v literatuře, pokud ze souboru kanonických děl vyřadíme dílo, o jehož kanoničnosti není spory a jehož vlivy prostřednictvím citací či aluzí zasahují velké množství jiných děl. Zpřetrhání vazeb by tak zničilo sekundární (v některých případech i primární) významy děl, která z daného textu více či méně vycházejí či na něj odkazují. Vztahy mezi texty jsou z hlediska přežití ambivalentní – texty spolu soupeří, do kánonu a literární tradice budou vybrány jen některé, zároveň jsou ale na sobě závislé, jejich existence je podmíněna existencí ostatních. Na literaturu tedy opět sedí Darwinův výrok týkající se vzájemné závislosti jedinců a boje o přežití: „Užívám termínu boj o život v širokém a přeneseném smyslu a zahrnuji do tohoto pojmu závislost jednoho tvora na druhém, a (což je důležitější) nejen život jedince, nýbrž i úspěch v zanechání potomstva.“<sup>21</sup> Je tedy nelehké a rovněž velmi závazné určit, který text do kánonu patří a který ne, protože jejich vzájemná závislost a propojenost je opravdu silná a výběrem nezasáhneme jediný text, ale všechny texty ostatní, které jsou na něj určitým způsobem navázány.

Zajímavé je také přirovnání boje o přežití jedinců v rámci téhož druhu s textovým bojem na úrovni literatury domácí či z pohledu stejného žánru. Můžeme se ptát, zda je náročnější projít sítí výběru v konkurenci kanonických děl světové literatury nebo literatury domácí. Na nadnárodní úrovni je jistě konkurence mnohem vyšší, díla se však do ní dostávají z různorodých prostředí, a tedy i rozmanitých podmínek (čtenářské očekávání se napříč kulturami může lišit; ze žánrového hlediska také nejdříve dochází k souboji jednotlivých textových forem mezi sebou, až poté nastupuje kritérium nadžánrového výběru). A je rovněž očividné, že výchozí podmínky budou mít některé texty mnohem jednodušší a snáze se do domácího kánonu dostanou než texty z jiných prostředí. Z toho důvodu se domnívám, že boj o zařazení do kánonu může být mnohem náročnější a těžší na úrovni literatury národní. K této myšlence mne inspiroval Darwinův názor, že „boj bude určitě tužší mezi jedinci téhož druhu, protože žijí v témž území, požadují touž stravu a jsou vystaveni témuž nebezpečí. (...) Protože

---

<sup>21</sup> Darwin, Charles: *O vzniku druhů přírodním výběrem*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1953, s. 48



se druhy téhož rodu zpravidla, ne však vždycky, poněkud shodují ve zvycích a tělesné soustavě a vždycky ve stavbě, bude boj mezi druhy téhož rodu zpravidla ostřejší, začnou-li soutěžit mezi sebou, než mezi druhy různých rodů.“<sup>22</sup> Nadále už záleží jen na tom, do jakých kontextů se text v rámci kánonu světové literatury dostane, do jaké doby a literární tradice bude přesazen, jaké čtenářské očekávání se jej zhostí. „A tak vidíme, že umístíme-li rostlinu nebo živočicha do nové oblasti mezi nové protivníky, změní se dokonale jeho životní podmínky, i kdyby bylo podnebí přesně totéž jako v dřívějším domově.“<sup>23</sup> Text tak přirozeně může nabývat nových a autorem či původním čtenářem neočekávaných významů.

Dalším z vědních odvětví, ve kterém je kategorie výběru zastoupena, je historie, v rámci níž princip výběru reflektuje samotnou vědní disciplínu. Události, osobnosti či společenské tendence, které vybereme jako reprezentanty daných epoch či území, se podílejí na veřejném obrazu minulých dob podobně jako literární kánon vytváří představu o literatuře. Ani v historii se nevyhneme interpretaci, specifickému výkladu dějinných událostí. Mnohost dějin, jejich vrstevnatost a vzájemné prolínání nutně po vědcích vyžaduje přesné vymezení předmětu jejich bádání, selekci kritérií výzkumu, a také předznamenává pluralitu zcela odlišných výkladů, názorů, pohledů, vysvětlení. Ty známe i z četných příkladů (dez)interpretace různých dějinných skutečností např. totalitními režimy a jejich následné reprezentace přizpůsobené demagogii a mocenským účelům. I bez ohledu na využívání dějin ve prospěch moci je pro historii příznačná interpretace závislá na subjektu, a tedy i rozdílnost individuálních badatelských výstupů ovlivněná specifickým výběrem pro každého jiných relevantních složek, na což upozorňuje Jan Horský ve své knize *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*: „Vzhledem k tomu, že do dějepisného poznávání/rozumění vstupují nutně – jak svrchu řečeno – naše selektivní a konstruktivní kroky, nezbyvá než připustit, že na jednu badatelskou otázku lze získat třeba i více (určitých „m“) rovnocenných, adekvátních odpovědí.“<sup>24</sup> Dějiny, stejně jako literaturu (ať již z diachronního či synchronního hlediska) je třeba zkoumat z různých pohledů, na základě různých kritérií a vybranou událost promítat do husté sítě příčinných a konsekventních kontextových vztahů. „Definování takového

---

<sup>22</sup> Darwin, Charles: *O vzniku druhů přírodním výběrem*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1953, s. 56-57

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 58

<sup>24</sup> Horský, Jan: *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Argo, Praha 2009, s. 30

předmětu je výběrem, výsekem skutečnosti nejen v čase, prostoru, ale i co do její vrstvy.<sup>25</sup> O výběru určitého výseku dějinných událostí, výběru z jeho relevantních (relativně relevantních) složek, které jsou dle svého významu následně začleněny do hierarchické struktury důležitosti a opatřeny nadřazeným názvem, hovoří i Wolf Schmid, který akcentuje paralelu mezi narativním děním a literárním příběhem: „Tak jako historik píše své vlastní dějiny o určitém dění tím, že jednotlivé elementy jistého výseku z nepřetržitě se dějící skutečnosti shrne pod jeden obecný pojem („sedmiletá válka“), tak také vypravěč vytváří svůj vlastní, individuální příběh<sup>26</sup> (Geschichte) na podkladě dění, o němž se má vyprávět.“<sup>27</sup>

Výběr je primárně kategorií psychologickou, jeho konečná podoba se formuje na základě rozličných mentálních procesů, jež budou v každém jednotlivém případě individuálně ovlivněny. Je tedy logické, že kategorie výběru není jen záležitostí literatury, ale že je přítomna i v jiných vědních disciplínách a podílí se na jejich konstituování a metodologii. V případě zmiňované vědy historické, biologické a literární se výběr dokonce stává předmětem bádání a determinuje charakter nebo i existenci vědeckého objektu.

---

<sup>25</sup> Horský, Jan: *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Argo, Praha 2009, s. 29-30

<sup>26</sup> Wolf Schmid ve své studii *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění* věnuje narativním modelům, v rámci nichž kategorie výběru také nabývá zvláštního významu, především při odlišení roviny dění od roviny příběhu: „Příběh je výsledkem výběru z dění. Je založen na dvou selektivních operacích, které redukuje nadbytek materiálové komplexnosti i možnosti smyslu a neomezenost dění převádějí v ohraničený, smysluplný tvar: 1. výběr určitých *elementů dění* (situací, postav a dějů); 2. výběr určitých *kvalit* z nekonečného množství vlastností, jež náleží vybraným elementům dění.“ In Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 20

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 25-26.

## 3. AUTORŮV VÝBĚR

### 3.1 Vymezení autora

„Byla to žena s chvílemi náhlého strachu, bezdůvodných rozmarů, pudových zmatků, bezdůvodné smělosti, vzdorovitosti a líbezné citové jemnosti,“<sup>28</sup> cituje Roland Barthes ve své studii *Smrt autora* Honoré de Balzaca, který tuto větu použil v jedné ze svých novel. Barthes se ptá, kým je ten, kdo pronáší tuto větu. Je to hrdina novely, pan Balzac osobně, je to autor Balzac, nebo je to v případě mé diplomové práce Roland Barthes, který jen Balzaca cituje? Kdo takto mluví?

Je velmi pohodlné vidět za textem nějakou konkrétní osobnost, či ji dokonce znát nebo se alespoň domnívat, že ji „známe“. Zamyšlený pohled Boženy Němcové, jak jej na svém portrétu vystihl Josef Vojtěch Hellich roku 1845, nám jistě napoví mnohé o tom, jaká tato žena byla, vždyť známe její podobiznu. Také víme, jakými životními zvraty procházela, máme k dispozici dokonce i její osobní korespondenci, tak proč bychom se nemohli pasovat do role jejích znalců. Skutečnou podobou Karla Hynka Máchy si sice bohužel jisti nejsme, zato ale přesně víme, jakými místy při svých cestách procházel, a u dnešního Máchova jezera můžeme navštívit Jarmilinu skálu, na které se počíná děj Máchova ústředního díla. Mohlo by se zdát, že už o nich víme vše a nic nás nepřekvapí, jsme přece vyzbrojeni obrovským arzenálem faktů o jejich životech. Rozervaný Máchá a krásná, nešťastná Němcová. Ale jsou tyto osobnosti skutečně těmi hlasy, těmi subjekty, které diktují text literárního díla? Do jaké míry můžeme při interpretaci textu vycházet z krásných, hlubokých očí Němcové?

Je jasné, že se spojitosti textu s autorem nevyhneme, ale je otázkou, do jaké míry bychom při interpretaci měli vycházet z osobnosti autora. Roland Barthes by autorskou složku z literárního procesu nejráději vyloučil úplně, vždyť je to sama řeč, která mluví, nikoliv autor. „Autor není ničím víc než tím, kdo píše, stejně jako já není nikým jiným než tím, kdo říká já. Řeč zná "subjekt", ne "osobu", a tento subjekt je mimo výpověď samu prázdný.“<sup>29</sup> Barthes odmítá autora, který stojí před vznikem knihy, jež je na něm závislá, a užívá pojmu „moderní skriptor“, který se rodí ve stejné chvíli jako jeho text. Podle Barthese tedy nejde o žádnou operaci autorova zaznamenávání, „existuje pouze

---

28 Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3, s. 1

29 Tamtéž, s. 1

čas výpovědi a celý text je navěky psán tady a teď.“<sup>30</sup> Barthes za textem nevidí „naši“ Boženu Němcovou s uhrančivýma očima, jejími strastmi, city a vášněmi, za textem shledává obrovský slovník, ze kterého skriptor čerpá své psaní. Podle Barthese je tedy zcela nepotřebné hledat za textem autora, který za text zodpovídá a svou osobností ho uzavírá, prostřednictvím svého jména mu dává razítko, které nám poskytuje informace o tom, z jaké doby, země nebo prostředí text pochází, čí ruka ho psala a s kým má čtenář tu čest vstupovat do dialogu. Navíc takové informace mohou předurčovat čtenářskou interpretaci a významně ji ovlivňovat. Čtenář se však nedostává do dialogu s autorem, ale s textem.

Předpokládejme, že texty jsou určeny někomu dalšímu. V tom případě je tedy čtenář pravděpodobně tou nejdůležitější složkou. Ale máme autora z recepce textu zcela vyloučit? Podle mého názoru ne. Nemyslím si, že bychom se při interpretaci měli vždy opírat o osobnost autora, interpretace by skutečně měla být založena na textu samotném, ale autorskou složku z textu absolutně vyloučit nelze. Je mi blízké pojetí Jana Mukařovského, který od sebe odlišuje psychofyzickou osobnost umělce a hypotetický tvůrčí subjekt. S Barthesem se shoduje v tom, že autor by se neměl stát pohodlnou záminkou k obcházení obtížných problémů a dílo by se nemělo vysvětlovat na jeho základě, autor není garantem textu. Ovšem uznává, že osobnost tvůrce je za textem pociťována vždy: „Důkazem toho je vnímání dramatu jako uměleckého díla: dokud pociťujeme za dramatickým dílem někoho, kdo dává osobám jednat (tj. dokud nepřičítáme odpovědnost za činy a slova osob jim samým), hodnotíme dění, které před sebou vidíme, jako drama; ve chvíli, kdy bychom byli vyplněni pocitem, že každá z osob jedná z vlastního podnětu a na vlastní odpovědnost, počali bychom drama vnímat jako skutečné dění, nikoli jako umělecké dílo. Osobnost tvůrce je tedy pociťována za dílem vždy, i kdybychom o konkrétním tvůrci a jeho skutečném duševním životě neměli nejmenších zpráv. (...) Umělecké dílo je znak prostředkující mezi dvěma individui jakožto členy téhož kolektiva a jako každý znak potřebuje k vykonání své sémiologické funkce dvou subjektů: onoho, který znak dává, a onoho, který jej přijímá.“<sup>31</sup>

Pohlížejme tedy na text jako komunikát, který byl někým určitým vytvořen a s největší pravděpodobností je i někomu dalšímu určen. Při samotné interpretaci

---

30 Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3, s. 1

31 Mukařovský, Jan: *Individuum a literární vývoj*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 338

bychom rozhodně měli primárně vycházet ze samotného textu, sekundárně je ale možno dílo k autorovi vztáhnout. Ovšem jen do určité míry – mezi produktivní měřítka interpretace lze zahrnout časovou a prostorovou lokalizaci autora. Pokud dílo vychází z okolností jeho života intenzivněji, může nám tato znalost mnohé napovědět například o (bez)příznakovosti pro nás cizorodých prvků a jejich eventuální záměrnosti. Dobová či územní literární tradice, ve které je autor ukotven, nám může také mnohé objasnit, byť se jedná o přesahy díla do jeho literárního kontextu, který bude relevantní spíše pro literárního kritika či historika než pro běžného čtenáře. Míra vztahování se k autorovi nelze vymezit zcela, jde především o to, s jakým cílem se text ke čtenáři obrací (rozdílný záměr má autor autobiografie či memoáru, jinou intenci nese například historický román, ve kterém bude spojitost s autorovým životem jistě redukována ve prospěch jiných textových dominant než v předchozích případech) a s jakým cílem čtenář k textu přistupuje (zda se chystá „číst autora“, nikoliv dané dílo, zda chce prostřednictvím textu autora poznat, seznámit se s jeho stylem, případně i životem, či zda mu jde pouze o hodnoty obsažené v textu nezávisle na jeho původci).

Protože předmětem našeho zájmu bude autorský výběr během procesu vzniku literárního textu, pracujme s autorem jako jedinečnou psychofyzickou osobností, která se dostává do konfrontace s aktuálním světem, specifickým způsobem jej vnímá a vytváří si jeho vlastní mentální reprezentaci. Z té pak čerpá hypotetický tvůrčí subjekt, v tomto momentu se do něj psychofyzická osobnost přelévá a svými individuálními rysy determinuje jeho psaní.

### 3.2 Výběr z aktuálního světa<sup>32</sup>

„Každý člověk vnímá svět jedinečným, osobitým způsobem, což je způsobeno především rozdíly v sociálních zkušenostech a v individuální psychické organizaci, tedy v osobnosti daného jedince. V tomto smyslu si každý člověk vytváří svou vlastní „percepční realitu“, která se vyznačuje určitou kontinuitou a stabilitou.“<sup>33</sup> Autor je individuálním subjektem, jenž disponuje určitým souborem zkušeností, životních i čtenářských, možná již literárně tvůrčích, ale také jistým souborem citů a názorů. Je to individuální člověk, který specifickým způsobem vnímá aktuální svět a na základě svých vlastností, zkušeností, schopností a dovedností se jej snaží pochopit, vyznat se v něm, v podstatě jej interpretuje. Pluralitu možného pojmání světa na základě individuálních charakteristik vystihuje Nelson Goodman, když tvrdí, že „mnohem pozoruhodnější je bohatá mnohotvárnost verzí a náhledů v řadě vědních oborů, v dílech různých malířů a spisovatelů a v našem vnímání, dojmech a představách, které jsou formovány právě uvedenými faktory, okolnostmi a našimi vlastními postřehy, vhledy, zájmy a minulou zkušeností.“<sup>34</sup>

Do mentálního rámce vnímání vnější skutečnosti ale nelze pojmout celý svět, předmětem interpretace je vždy jen jeho část. Její výběr se u každého opět liší, nejde jen o to, jakým způsobem je aktuální svět vnímán, rozhodující je také to, co je z něj vnímáno, jakou jeho složku jedinec považuje za hodnou objektu pozornosti, co je pro něj zásadní, relevantní nebo nad čím se naopak ani nepozastaví. Celý proces individuálního vnímání vybraných částí vnějšího světa výstižně popisuje Iva Nebeská ve své studii *Produktor vs. recipient: specifika jejich interpretačních činností*.

---

<sup>32</sup> Výběr z aktuálního světa souvisí v literárním zpracování se vztahem reality a fikce, tedy se složitě konstruovanými a komplexními teoriemi fikčních světů, s konceptem mimesis, různými podobami reference o aktuálním světě a jeho textovou reprezentací. Kategorii výběru se zabývá i Nelson Goodman v díle *Způsoby světatvorby*, v němž rovněž směřuje ke složitým teoriím fikčních světů. „Neexistuje žádný jedinečný a privilegovaný svět mezi všemi světy, o nic víc, nežli existuje jeden jedinečný svět. (...) Pravdu nelze definovat či testovat podle kritéria shody se „světem“ (určitým, konkrétním), neboť nejenže pro různé světy platí různé pravdy, ale povaha shody mezi verzí a světem, z něhož byla vydělena, je také pravidelně mlhavá.“ In Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Archa, Bratislava 1996, s. 28. Rozbor těchto témat by si vyžádal samostatný výklad minimálně v rozsahu celé diplomové práce, proto se problematice výběru z aktuálního světa budeme věnovat pouze stručně a obrysovitě.

<sup>33</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008, s. 152

<sup>34</sup> Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Archa, Bratislava 1996, s. 15

„Interpretační činností produktora rozumíme mentální reprezentaci daného výseku skutečnosti, proces vytváření jeho vnitřního modelu. Na interpretaci daného výseku skutečnosti se tedy podílejí dvě základní složky: produktorem percipovaná skutečnost, resp. jeho vlastní prožitek z této skutečnosti a verbálně kognitivní zkušenost produktora zakotvená v jeho předpokladových strukturách.“<sup>35</sup> Právě tyto individuální dispozice, subjektivní přístup ke skutečnosti a jeho přenášení do jazykových struktur nakonec rozhodnou o tom, co je pro autora relevantní, co si ze sféry aktuálního světa sám pro sebe a následně pro své dílo vybírá, co má pro něj produktivní hodnotu.

Následuje verbální realizace předchozího výběru v textu, autor se rozhoduje, o čem a jak bude psát, vybírá témata, motivy a následně jazykové prostředky, kterými je v textu ukotví. „Komunikační záměr produktora vychází zpravidla z modelu obsáhlého výseku skutečnosti, ovšem ve verbálním komunikátu (i v celé KU<sup>36</sup>) je exteriorizována jen nepatrná část. (...) Součástí verbálně kognitivní aktivity produktora je zapojení selekčního mechanismu. V součinnosti s modifikací (upřesňováním) komunikativního záměru se postupně zužuje výsek skutečnosti, který bude exteriorizován, produktor se rozhoduje, které jeho složky zvnějšní.“<sup>37</sup> Jak již bylo řečeno, každý vnímá z aktuálního světa pouze jednotlivé části (v různém propojení a hierarchickém uspořádání), v silách jedince není komplexně obsáhnout ani jeho fungování ani jeho podobu v myslích ostatních individuů. K výběru tedy nejdříve dochází na úrovni interpretace aktuálního světa ze strany každého lidského subjektu, při literární tvorbě následuje výběr tematických a motivických jednotek z aktuálního světa, které se autor rozhodne verbalizovat – o čem bude psát, jaký námět zvolí jako stěžejní, které tematické linie zaujmou postavení sekundární, jaké motivy tematický plán rozvinou. Záleží tedy i na tom, jakou dominantní hodnotu autor vybraným prvkům přisoudí a jak veškeré nositele významů propojí. Literatura nezobrazuje skutečnost, neklade si nárok na pravdu, neboť „každý slovní projev v jistém smyslu stylizuje a přetvořuje událost, kterou líčí.“<sup>38</sup> A o míře a podobě tohoto literárního přetvoření rozhoduje právě výběr z aktuálního světa a způsob jeho zobrazení určovaný autorským subjektem. Obrovská pluralita a odlišnost

---

<sup>35</sup> Nebeská, Iva: *Produktor vs. recipient: specifika jejich interpretačních činností*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2, s. 140

<sup>36</sup> komunikační událost

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 141

<sup>38</sup> Jakobson, Roman: *Co je poezie*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995, s. 28

výběrů se odráží například v tematické stratifikaci jednotlivých typů románů (román bukolický, rytířský, historický, vývojový, pikareskní, realistický, psychologický atd.), viditelná je i v případě lyriky (lyrika milostná, přírodní, náboženská, vlastenecká, reflexivní atd.)<sup>39</sup> nebo jen v pouhé skutečnosti, že literatura bere v úvahu reálné i fikční světy, všemožné oblasti lidského i mimolidského působení, vybírá z nich nejrozmanitější náměty a látky a reflektuje je v jejich nejrozmanitějších podobách.

### 3.3 Výběr výrazových prostředků a jejich uspořádání

Výběr témat a motivů z aktuálního světa je následně realizován výběrem literárních a jazykových prostředků: „Současně probíhá výběr možností, jakými výrazovými prostředky bude exteriorizace provedena. K verbálně kognitivním činnostem produktora patří stanovení optimálního vztahu mezi tím, co bude z daného výseku skutečnosti zvnějšněno (se zřetelem k podmínkám KU) a jak to bude provedeno (vyhledání optimálních výrazových prostředků jazykových i nejazykových).“<sup>40</sup> Autor tedy volí literární druh a žánr, rozhoduje se mezi literárními postupy a vybírá konkrétní řešení na stylistické, syntaktické, lexikální, morfologické, zvukové či grafické úrovni. Nejde již o sémantický plán díla, ale o jeho formu. Intencí literárního textu nebývá v první řadě pravdivá reflexe aktuálního světa, ale estetické působení, které v různých literárních žánrech dosahuje různé míry. Jan Mukařovský přítomnost estetické funkce nevyklučuje z žádné podoby mluveného či psaného textu: „Vidíme však i při letmém pohledu, že – kromě ovšem jazyka básnického – žádný útvar řeči není závazně doprovázen estetickou funkcí a že naopak, což je ještě důležitější, žádný – ani nejvšednější řeč hovorová – není funkce estetické zbaven zásadně.“<sup>41</sup> Nejvyšší intenzity nabývá estetické působení samozřejmě v poezii, kde slovo přestává odkazovat ke svému denotátu a samo se stává nositelem estetických hodnot. Tento přechod výstižně definuje Roman Jakobson ve své studii *Co je poezie*: „Ale v čem se projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant

---

<sup>39</sup> Zmíněné rozdělení je zajisté založeno i na rysech formálních, tematická stránka však hraje významnou roli. K tematické stratifikaci dále dochází i v rámci jednotlivých literárních typů a žánrů a nakonec i mezi díly samotnými, neboť i když mají texty společné téma, způsob, jakým na něj nahlíží a jak témata a motivy pojí, je vždy individuální.

<sup>40</sup> Nebeská, Iva: *Produktor vs. recipient: specifika jejich interpretačních činností*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2, s. 141

<sup>41</sup> Mukařovský, Jan: *Místo estetické funkce mezi ostatními*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 172-173



pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty. Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A<sub>1</sub>) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A<sub>1</sub>); tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimluvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.<sup>42</sup> Nositeli estetické hodnoty mohou být jednotlivé lexémy (jejich formální i sémantická povaha, nociónální i pragmatické rysy) či jejich specifická kombinace vytvářející vyšší lexikální, syntaktické a stylistické kontexty. Jde tedy o výběr prostředků ze všech jazykových rovin, který přímo utváří nejen sémantickou, ale i estetickou podobu literárního díla.

Způsob provedení velmi úzce souvisí s uspořádáním vyhledaných a vybraných výrazových prostředků, s jejich kombinací. Tu může ovlivnit i situační zakotvení textu, pokud na vztah autor – text – čtenář pohlížíme jako na komunikační událost, v rámci níž se autor snaží o dosažení jistého komunikačního cíle. Vztah produktora a recipienta psaného textu je samozřejmě odlišný od běžného mluveného dialogu, při němž oba účastníci vystupují ve stejném čase, nehledě na to, zda je jejich komunikace přímá nebo zprostředkovaná technickými přístroji. Jejich komunikační akt se odehrává tady a teď a oba mluvčí v něm zákonitě fungují jako psychofyzické bytosti, které komunikují přímo, nikoliv prostřednictvím psaného textu. I kdybychom v případě vztahu autora psaného textu a jeho čtenáře přijali názor Rolanda Barthese, že „je to řeč, která mluví, ne autor. Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost – kterou bychom nikdy neměli zaměňovat s oklešťující objektivitou realistického romanopisce – onoho bodu, ve kterém jedná, „performuje“ pouze řeč, a ne „já“,“<sup>43</sup> nemůžeme jej aplikovat na mluvenou komunikaci, ve které si psychofyzickou existenci mluvících subjektů odmyslet nelze. Přesto lze mezi oběma typy komunikace, mluvenou a psanou, nalézt mnoho společných funkčních principů. I na literární dílo tak lze vztáhnout kognitivní proces, který bude jak u autora psaného díla, tak u produktora mluveného textu stejný. „Produktor si vytváří hierarchicky uspořádanou soustavu komunikačních cílů. Které cíle si klade, jak je uspořádá a jakou taktiku volí k jejich splnění, je dáno zhodnocením

---

<sup>42</sup> Jakobson, Roman: *Co je poezie*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995, s. 31-32

<sup>43</sup> Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3, s. 1

situačního zakotvení KU se zřetelem k jeho vlastním verbálně kognitivním zkušenostem.“<sup>44</sup> Každý autor svým textem o něco usiluje, snaží se informovat, zprostředkovat estetický zážitek, klade si za cíl pobavit nebo šokovat, chce svou literárně tvůrčí potřebu sdílet. Většina autorů jistě očekává splnění komunikačního cíle, kterým je čtenářská recepce<sup>45</sup> provázená pozitivní (či autorem očekávanou) reakcí.

Vliv na uspořádání vybraných výrazových prostředků nemusí mít jen situační zakotvení textu, ale i situace sdělovaného příběhu. Wolf Schmid se v rámci narativního textu zabývá výběrem motivů a jejich atributivní povahy a zdůrazňuje význam vyprávěcího subjektu, jenž vybrané složky určitým způsobem řadí za sebe, a slučuje je tak v sémantickou jednotu. Výsledný výběr a způsob kombinace jeho jednotlivých složek udává konkrétní podobu významového i formálního celku (ať již jde o rovinu tematickou, o způsob výstavby narativní gradace či o volbu různých typů promluv). „Výběr elementů dění a jejich vlastností konstituuje nejen příběh, nýbrž také jemu vlastní perceptivní, prostorovou, časovou, ideologickou a jazykovou perspektivu.“<sup>46</sup> Schmid ve své studii cituje začátek Čechovovy povídky Rotšildovy housle a jejím prostřednictvím demonstruje výběr a kombinaci motivických elementů podílejících se na konstituování ideologických, prostorových i časových hodnot textu. „Městečko bylo malinké, horší než vesnice, a žili v něm takřka jen starci, kteří umírali tak zřídka, že to bylo až k zlosti. Rovněž v nemocnici a v káznici potřebovali rakví velmi málo. Zkrátka nestálo to za nic. Úryvek představuje výchozí situaci příběhu. Výběr elementů (*městečko, starci, nemocnice, káznice, rakve*) a jejich hodnocení (*městečko je malinké, horší než vesnice; starci umírali tak zřídka, že to bylo až k zlosti; rakví je potřeba jen velmi málo*) a také spojení těchto heterogenních složek v jednu situaci, vyjadřující určitou náladu, tedy selekce a kombinace těchto elementů sleduje prostorové a ideologické hledisko hrdiny. (...) Tím, že vypravěč volí právě tyto a ne jiné elementy, klade vlastní linii smyslu skrze bezpočetná fakta vědomí, která se nacházejí v dění. Tak

---

<sup>44</sup> Nebeská, Iva: *Produktor vs. recipient: specifika jejich interpretačních činností*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2, s. 140

<sup>45</sup> Jedná-li se o dílo, které není určeno dalším recipientům, např. deníkové záznamy, domnívám se, že komunikačním cílem a autorovým záměrem může být v tomto případě prostá verbální reprezentace mentálního přijímání aktuálního světa, vyrovnávání se s ním prostřednictvím psaného slova, referování o subjektivně viděné skutečnosti, produktořem i recipientem může být tedy tatáž osoba.

<sup>46</sup> Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 28

se v úryvku textu prezentuje i vypravěčovo vlastní ideologické hledisko, a sice ve smyslu, který vybrané elementy získají v jeho příběhu. (...) Před osobní perspektivizací a předtím, než vypravěč jednotlivé elementy obdaří významem, žádný příběh neexistuje. Ten se konstituuje z těch elementů, které vypravěč při sledování hrdinovy perspektivy vybral a spojil, aby vyjádřil nějaký smysl. Přirozeně by autor mohl také nechat vypravěče, aby vyprávěl čistě autorsky nebo aby se řídil hlediskem jiné postavy, mohl by také z Rotšilda udělat reflektora nebo dokonce vypravěče. V každém z těchto případů by však bylo dění filtrováno a uspořádáno jinak. Fakta představená v citovaných větách by se pak neobjevila vůbec nebo by se ukázala ve zcela odlišných významových souvislostech. V každém případě bychom dostali jiný příběh.<sup>47</sup>

Kombinací zvolených výrazových prostředků se ve své studii *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch* zabývá i Roman Jakobson. Na jazykový znak pohlíží ze strany jeho kombinovatelnosti s ostatními znaky, se kterými vytváří vyšší kontextové jednotky, a z pohledu selekce, jíž jsou jazykové jednotky získávány z jazykového kódu. Produktor jako mluvčí daného jazyka nejdříve vybírá z příslušného jazykového kódu jednotky, které pro svůj účel považuje za produktivní, následně je na různých úrovních kombinuje, a vytváří tak jedinečnou výpověď. „Daná promluva (sdělení) je kombinací složek (vět, slov, fonémů atd.) získaných selekcí z inventáře všech možných složek (z kódu).“<sup>48</sup> Pokud produktor textu nevytváří cíleně neologismy, nemůže zcela libovolně vybírat a kombinovat jednotky na fonetické úrovni, jejich užití a uspořádání je závazně dané kódem. Zato na větné úrovni má mnohem svobodnější volbu, jediným omezením kombinovatelnosti lexémů do vět jsou syntaktická pravidla daného jazyka. Nejvolněji se produktor může pohybovat v nadvětné rovině při kombinaci vět vytvářejících výpovědi a nové kontexty.

Pro dosažení kýženého komunikačního cíle musí produktor i vnímatel vycházet ze stejného jazykové kódu, jinak by porozumění nebylo možné. „Řeč předpokládá výběr jistých jazykových jednotek a jejich kombinací v jazykových jednotkách vyššího stupně složitosti. Na lexikální úrovni je to zcela zřejmé: mluvčí vybírá slova a kombinuje je ve shodě se syntaktickým systémem příslušného jazyka do vět; věty se

---

<sup>47</sup> Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 28-31

<sup>48</sup> Jakobson, Roman: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995, s. 59

zase spojují v promluvy. Mluvčí však naprosto není při výběru slov úplně svobodným činitelem: musí volit (s výjimkou řídkých případů skutečného novotvoření) z lexikální zásoby společné jemu a jeho partnerovi. Podstatě řečové události je velmi blízký komunikační inženýr, když předpokládá, že při optimální výměně informace disponují mluvčí a posluchač zhruba totožnou „kartotékou prefabrikovaných reprezentací“; původce sdělení vybírá z těchto „předjatých možností“ a od vnímatele se očekává, že z téhož souboru „možností předem předpokládaných“ provede identický výběr. Účinnost řečové události tudíž vyžaduje, aby její účastníci užívali společného kódu.“<sup>49</sup>

Za sporný bod Jakobsonova tvrzení považuji v případě umělecké literatury výrok o vnímatelově identickém výběru z předpokládaných možností jazykového kódu. Jistě, pro splnění účelu komunikace musí oba její účastníci ovládat stejný jazykový kód a jeho způsob reflektování skutečnosti. Protože ale do procesu porozumění vstupuje subjektivita vnímatele, jeho výběr pravděpodobně bude identický na úrovni jazykového kódu, ale bude se lišit z hlediska totožného výběru z „předjatých možností“. Skutečný čtenář se totiž mnohdy velmi liší od čtenáře původně očekávaného či alespoň tušeného. I když je na obou stranách komunikačního aktu stejný jazykový kód, může u každého individuálního recipienta dojít k odlišné realizaci konotativních či asociačních lexikálních složek, které úzce souvisí s vnímatelovými vlastnostmi nebo zkušenostmi. Na základě těchto odlišných dispozic může docházet k pluralitě interpretací a z pohledu autora k neočekávanému a nezáměrnému účinku.

### **3.4 Kategorie pořadí**

Uspořádání textu se projevuje na obsahové i formální rovině. O čem autor napíše nejdříve, na čem vystaví své dílo, co bude obsahovým či formálním základem textu, to vše určuje kategorie pořadí. Pořadí je přítomno jak ve struktuře jedince (jeho vlastnostech, zkušenostech, zážitcích a projevech, jeho reflexi vnějšího světa), tak při samotném aktu tvorby, odráží se jak při výběru z aktuálního světa, tak během vybírání výrazových prostředků. „Již pořadí, v kterém tyto složky – jednotlivé vlivy – do osobnosti vcházely, stalo se faktem její výstavby: není lhostejné, zda vliv x zastihl strukturu osobnosti ještě bez vlivu y, či až tehdy, když tímto vlivem byla jako celek

---

<sup>49</sup> Jakobson, Roman: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995, s. 57

přetvořena.<sup>50</sup> Jan Mukařovský myslí strukturou osobnost, subjekt, za strukturu považujeme ale i text, ve kterém pořadí vystupuje poněkud skrytě, zato má na konečnou podobu textu významný vliv. Pořadí, ve kterém na nás působí určité podněty z okolní reality, může determinovat naše další myšlenkové zrání, další individuální výběr, a tedy i pořadí našich dalších výběrů. Například u osobnosti Boženy Němcové můžeme spekulovat o tom, zda by její dílo *Babička* mělo stejnou podobu, kdyby ji autorka psala v dřívějším období svého života, které ještě nebylo poznamenáno tolika osobními zvraty či silnými prožitky. Na textové rovině můžeme být přímými svědky postupného zrodu i po stránce jazykové. „Text však má i vlastnosti, které jsou projevem jeho postupného vznikání. Ukazují na ně některé jazykové prostředky, např. tzv. členicí signály, zejména ty, které signalizují způsob uvažování autora, jeho snahu o přehledné tematické uspořádání výkladu, postupnost tematických složek.“<sup>51</sup>

Pokud do tvůrčí autorské tvorby zahrneme i překladatelskou aktivitu, můžeme opětovně zmínit názor Jiřího Levého, který překladatelský postup přirovnává k šachové hře, při níž záleží na pořadí tahů – daný tah je ovlivněn tahem předchozím a předurčuje i tah následující. Podobně je i text tvořen ze specifického pořadí nesčíslných kroků, které předznamenávají výběr kroků dalších. Autor se prostřednictvím své čtenářské i literárnětvůrčí aktivity vyvíjí, procesu zdokonalování a myšlenkového růstu je ale vystaven i během vytváření vlastního textu. Autor se dokonce může stát i jeho čtenářem, neustále dílo podrobuje autorské kontrole a často dochází k tomu, že se při zpětné reflexi díla k jednotlivým krokům a řešením vrací, přepracovává je, svůj předchozí výběr substituuje jiným řešením. Může se tak dít z důvodu nespokojenosti s předchozí variantou nebo uvědomění si další možné interpretace, která původně nebyla zamýšlena a není pro autora produktivní. Tak se v podstatě autor sekundárně dostává do role čtenáře a vlastní dílo interpretuje.

### **3.5 Reorganizace autorova výběru čtenářem**

K rozličnému uspořádání textu nedochází jen na rovině autorské, přeskupení dominantních nebo původně sekundárních složek může nastat prostřednictvím aktivity čtenářské. V souvislosti s ní je nutno zdůraznit vztah celku a částí. Dílo musí vzbuzovat

---

<sup>50</sup> Mukařovský, Jan: *Individuum a literární vývoj*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 352

<sup>51</sup> Müllerová, Olga: *Komunikační proces a text jako objekt teoretické interpretace*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2, s. 142

dojem jednoty uchopitelné pro čtenáře, která propojuje a završuje všechny jednotlivé textové složky. Jejich rozbití a reorganizace během recepce je však také produktivní, protože dává vzniknout nové jednotě, více či méně podobné té výchozí, záleží na tom, jaké části z původního celku čtenář vybere a jaké hierarchické hodnoty jim přisoudí. Tak při produkci a recepci textu dochází k opětovnému rozkládání a pojení celku a částí – existence celku je bez jednotlivých částí nemyslitelná a části bez zastřešující jednoty smysl rovněž nedávají.

Podívejme se nyní na celý proces autorské produkce a čtenářské reorganizace podrobněji. Umělecké dílo není praktický výrobek přímo vztažený ke skutečnosti, proto by jednotlivé vrstvy díla neměly připomínat navzájem izolované prvky. Autorovi má naopak jít o to, aby jednotlivé prvky propojil, záměrně z nich utvořil ucelenou strukturu (nikoliv uzavřenou, dílo by mělo být jakousi propustnou membránou umožňující čtenářům pluralitu jejich vnímání), která by vnímateli poskytovala dojem jednoty. „Jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve *jako celek* může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových. (...) Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl.“<sup>52</sup> Čtenář pak dílo reflektuje jako celek, který syntézou svých částí vytváří smysl. Ten bývá autorem zamýšlený a čtenářem považovaný za autorsky záměrný, jde tedy o všeobecně přijímanou interpretaci díla, na které se čtenářská obec většinou shodne.

Interpretačně zajímavější však mohou být jednotlivé části textu – ne všechny vycházejí z autorovy intence a jeho vědomého výběru a jsou právě tím prostorem, jenž je ponechán pouze čtenářům. Ti se v něm zabydlují velmi různě, někteří se nesměle zdrží pouze v jedné místnosti, jiní využijí mnoho z jeho plochy i pater. Jde o místa, která jsou čtenářům v různé míře známá, důvěrná nebo přitažlivá, čtenáři se v nich nebojí usadit, svou vlastní individualitou se jich zmocnit, vybrat si z nich pro sebe ty účelné či produktivní a následně je interpretovat, vztahovat ke svému specifickému vnímání aktuálního světa, souhlasit s nimi nebo se jimi s požitkem nechat třeba šokovat. Každý čtenář si vybírá jinou místnost, usedá na jinou židli, líbí se mu v jiném poschodí, mnoho míst zamítne, některých si ani nevšimne. Záleží na tom, jak je prostor

---

<sup>52</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 359-360

uspořádán, jak se v něm čtenář zorientuje a uspořádání podle svého upraví. V části prostoru, kterou si vybere, se zabydlí také po svém. Text je mozaikou těchto jednotlivých částí, ze kterých si čtenář vybírá „ty své“ (může jít o kombinaci fonémů, která má pro čtenáře estetickou hodnotu, o konotační složku lexému, která je vlastní pouze jednomu čtenářovi, o asociace spojené s danými reáliemi, intertextualitou nebo z tematického hlediska o podobné zkušenosti či prožitky, jakými disponuje postava či lyrický subjekt textu, o propojení fikčního světa s aktuálním). Z textu nelze vybrat vše a nelze dosáhnout ani absolutně identických výběrů u všech čtenářů. A pokud k určitému počtu shodných výběrů dojde, pak se způsob, jakým bude výběr čtenářem zpracován, uskuteční opět zcela jedinečným způsobem. Text je tedy charakterizován souhrnem jeho částí, z nichž některé jsou při vnímatelově aktu propojovány nebo kombinovány, a vytváří tak čtenářsky jedinečný zážitek a interpretaci, ostatní složky zůstávají mimo vnímatelův výběr. Jednotlivé a specificky vnímané části se hierarchicky pojí ve vyšší strukturu a vytváří dojem jednoty. V textu tedy neustále dochází k ambivalentnímu pnutí mezi jeho víceméně konstantním celkem (předpokládejme malý časový i prostorový odstup autora a čtenáře) a individuálně proměnlivými částmi.

Specifickou oblastí recepce je jevištní konkretizace dramatu, při níž dochází k několikanásobné recepci určující recepci další. Do interpretace zasahuje dramaturg, režisér, scénograf nebo herec a nakonec samozřejmě i divák, v případě divadelní inscenace celá skupina diváků najednou. Zvláštním subjektem v procesu produkce a recepce jevištní inscenace dramatu je herec. Je čtenářem dramatické koncepce, kterou interpretuje, následně ji musí adekvátně předat divákovi, který je jejím primárním, nikoliv prvním, recipientem a jehož interpretaci tak svým individuálním vnímáním koncepce předurčuje. Herec tak tvoří jakýsi zprostředkovatelský článek, podobně jako překladatel recipuje a interpretuje výchozí text a následně jej převádí do jiného kódu. V případě herce nikoliv jen do kódu jazykového.

„Je to trošičku horor, ta hra. Mně to tak připadá. A dá se kupodivu hrát pozpátku i popředu, zprostředka, ten lidskej chaos a zoufalství tý lidský psychiky, kdy se lidi chtějí dotýkat a nemůžou, kdy chtějí najít kontakt, kus lásky, kus minulosti, která je spojuje, a přesto jsou sami. Tak možná proto Tanec smrti, jo. Možná proto Play Strindberg. Je to jinak hra nadčasová, že je to modelová situace, že ta hra funguje a pro posluchače myslím bude fungovat o to víc, že maj možnost si za to dosadit svoji fantazii

(...) a mají možnost rozložit ten příběh nebo použít ten příběh ve vlastních souvislostech a ve vlastních zážitcích a v jistým podobenství.“<sup>53</sup>

Tak se herec Viktor Preiss zamýšlí v nahrávce Českého rozhlasu při příležitosti české rozhlasové premiéry hry *Tanec smrti* od Augusta Strindberga nad univerzálností díla, které umožňuje přeskupování dominant a jejich původního řazení, dovoluje možnost hrát v jiném pořadí, než jaké zamýšlel autor, a přesto zachovávat jeho zamýšlené sdělení (anebo jej otevírat novým diváckým interpretacím a tím jej produktivně měnit). Inscenace nabízí vnímátele svobodu individuálního uchopování, posluchač má ve hře opět volnost zabydlovat se v ní po svém.

Výběr a reorganizace textových složek na straně vnímatele může být pro autora velkým překvapením. Například na autorských čteních se leckdy ukazuje, že se předpokládaný čtenář absolutně nekryje se čtenářem skutečným, že si autora vybral čtenář původně neočekávaný. K takovému momentu překvapení dochází také v tom, co autor považoval při své tvorbě za dominantu díla a co si z díla vybral jako podstatné či zajímavé sám čtenář. Autorský výběr se tedy nikdy zcela nekryje s výběrem čtenáře. „Výsledek sjednocujícího úsilí je ovšem do jisté, někdy i značné míry předurčen utvářením díla, vždy však závisí zčásti i na vnímátele, jenž rozhoduje (nezáleží na tom, zda vědomě či podvědomě) o tom, kterou složku díla pojme jako základ významového sjednocení a jak usměrní vzájemné vztahy složek všech. Ve vnímatelově iniciativě, která ovšem zpravidla je jen do nevelké míry individuální, jsou ze značnější části určena činiteli obecnými, jako dobou, generací, sociálním prostředím atd., je dána možnost, aby různí vnímatelé (nebo spíše: různé skupiny vnímatelů) vkládali do téhož díla záměrnost různou, někdy i značně odchylnou od oné, jakou do díla vkládal a jaké je přizpůsoboval jeho původce: v pojetí vnímatelově může nastat nejen výměna dominanty a přeskupení složek, které byly původními nositeli záměrnosti, ale mohou se v něm dokonce stát nositeli záměrnosti i složky takové, které původně byly mimo záměr – to se přihází např. tehdy, když na čtenáře starého básnického díla zapůsobí odumřelé, kdysi však prostě nutné způsoby jazykového vyjádření jako básnický účinné archaismy.“<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Český rozhlas [online]: Přepis nahrávky rozhovoru s Viktorem Preissem o hře *Tanec smrti* [cit. 6.7.2012] [http://media.rozhlas.cz/\\_audio/00670888.mp3](http://media.rozhlas.cz/_audio/00670888.mp3)

<sup>54</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 361-362



K výroku Jana Mukařovského je potřeba dodat, že na vnímatelově uspořádání textu a výběru dominantních složek má velký vliv prostředí a doba, ve které je čtenář ukotven. Rovněž Jiří Levý zdůrazňuje omezení svobodného výběru jedince, který je do velké míry determinován kontextem momentu tvorby nebo čtení. To se týká například lexikálních prostředků, které v době vnímatelově působí příznakově a stávají se nositeli estetické hodnoty, která produktorem nebyla zamýšlena, ani nemohla být, vytvořila ji až časová (někdy i prostorová) distance. Roman Jakobson zdůrazňuje význam totožného jazykového kódu produktora i vnímatele – pokud je mezi oběma subjekty zmiňovaný odstup, nemusí být autorův předpoklad konkrétního způsobu přijetí díla splněn. „Složky každého sdělení jsou nezbytně spjaty s kódem, to je vnitřní vztah; a se sdělením samým, to je vztah vnější. (...) Prostorová a často i časová distance mezi dvěma jedinci, mluvčím i vnímatelem, se překonává pomocí vnitřního vztahu: musí existovat jistá ekvivalence mezi symboly užívanými mluvčím a symboly, jež zná a interpretuje vnímatel.“<sup>55</sup> Na základě časové nebo prostorové propasti mezi autorem a čtenářem či jen prostřednictvím odlišné individuality vnímatele se otázka záměrnosti mnohdy stává velmi relativní. „Nezvyklé umělecké výtvořby byly leckdy posuzovány jako projevy duševní abnormality, přičemž záměrnost, ze subjektivního stanoviska autorů mnohdy vědomá, byla interpretována jako nezáměrnost. A zas naopak mohou díla vzešlá z dokonale nevědomé nezáměrnosti působit jako záměrná.“<sup>56</sup> Dominanty zamýšlené autorem mohou tedy při recepci nabývat sekundární povahy či se dostat zcela mimo recipientovu pozornost, naopak původně nezáměrným složkám může být přisouzena autorská intence a produktivní hodnota, kterou autor nepředpokládal. Tak dochází na obou stranách, autorské i čtenářské, k očekávání určité podoby výběru, které ani na jedné straně nebývá nikdy zcela naplněno.

Na závěr kapitoly o čtenářské recepci, její reorganizaci původní významové i formální hierarchie a o rozdílných autorských a čtenářských předpokladech si dovolueme ocitovat výstižný příklad konfrontace vnímatelova očekávání s autorským záměrem či spíše absencí autorova ohledu na čtenáře. Úryvek pochází z románu Johna Irvinga *Svět podle Garpa*, ve kterém se se subjektem autora setkáváme v rámci samotné hlavní postavy.

---

<sup>55</sup> Jakobson, Roman: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995, s. 59-60

<sup>56</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 367

„On by člověka kousl,“ řekl Walt.

„No, tím si právě nikdo nebyl jist,“ upřesňoval Garp. „Nikdy nikoho nepokousal anebo já jsem aspoň nikdy neslyšel, že by to udělal.“

„Tys tam byl?“ zeptal se Walt.

„Ano,“ přikývl Garp. Věděl, že vypravěč je vždycky všude přítomen.

(...)

Walt Garpa pobízela: „Tak povídej dál. Co se stalo s tím psem?“

V takové chvíli před Garpem pokaždé výrazně vystoupila odpovědnost. Jaký instinkt v lidech vyvolává to očekávání, že se něco stane? Když někdo začne vyprávět nějakou historku o člověku a psu, něco se jim určitě musí stát.

„Tak dělej!“ pobízela ho Walt netrpělivě. Garp, zaujatý svým uměním, na své posluchače většinou zapomněl.<sup>57</sup>

V úryvku je výrazné sdělení o vypravěčské (a v tomto případě orálního vyprávění i autorské) všudypřítomnosti a jeho záruce za pravdivost vyprávěného příběhu. Pravdivost je však závazná jen potud, co vypravěč slyšel, tematizace relativnosti sdělení tak otevírá prostor pro vnímatele a jeho představivost. Ukázka současně vystihuje očekávání příjemce, které vyvolává každé dílo, protože jeho vznik byl určitým způsobem motivován. V případě úryvku vnímatel hádá, co za pohnutkou vyprávění stojí, jakou pointu příběhu může očekávat, či dokonce předpokládat. Autor si však očekávání ze strany vnímatele nebo alespoň většiny jeho možných podob nemusí být vědom.

V souvislosti s tím se nabízí otázka, zda je autor za naplnění čtenářského očekávání zodpovědný, zda by měl být považován za záruku textu. Domnívám se, že do určité míry ano, pokud užíváme termínu *produktor*, pak bude text jistě jeho vlastním produktem. Také současná autorská práva nám nárok na vlastnictví potvrzují. U tezí publikovaných v rámci vědecké literatury autorskou zodpovědnost za pravdivost nevyhnutelně pocítujeme. Umělecká literatura si však neklade nárok na pravdu, jak již bylo sděleno slovy Romana Jakobsona, a proto čtenář nemusí vždy pátrat po nějaké konečné textem sdělované pravdě. Myslím si, že za textem správně pocítujeme autora jako jeho původce a současně garanta některých významů. Text je však tvořen z nekonečně mnoho možných interpretací, momentem předání textu čtenářské recepci se veškeré významy rozehrávané textem stávají vlastnictvím čtenáře, protože jen na

---

<sup>57</sup> Irving, John: *Svět podle Garpa*. 2. vyd. Odeon, Praha 1990, s. 242

něm záleží, jakým způsobem se jich zhostí a jaké další významy jim přiřadí. Autor tak čtenáři nabízí významy možné, jen čtenář poté určuje, které z nich a které další budou realizované. Z toho důvodu autor ani nemůže vědět, jakých významů dílo nabyde po střetu s rozmanitým čtenářským přijetím, nemluvě o recepcích v časovém i prostorovém odstupu od momentu vzniku textu. Autor tedy do určité míry nese zodpovědnost za své dílo, nikoliv již však za jeho neustále vznikající nové recepcce.

Umění je pevně zabydleno ve své autonomii, vnímatelova recepcce je však pro něj životně důležitá. A protože je čtenář stejně jako autor individuálním lidským subjektem, jenž textové významy vnímá na pozadí svého vlastního života, neubrání se očekávání, kterým disponuje již před čtením nebo si jej vytváří až během něj. Očekávání tak může vyústit v uspokojení, překonání nebo nenaplnění a zklamání. Poslední dvě možnosti ale ještě nemusí svědčit o nekvalitě díla, záleží na očekávání jednotlivých čtenářů, která jsou samozřejmě opět velmi odlišná.

### 3.6 Výběr vědomý

Ne každý výběr z nabízených možností bývá vědomý. Pokud si však autor proces rozhodování uvědomuje, jestliže vnímá skutečnost, že váhá mezi dvěma nebo více možnostmi a následovně jednu z nich zvolí, jde o výběr vědomý. S ním úzce souvisí kategorie motivace, tedy to, co autora k danému výběru vede. Autor je při svém rozhodování bezpochyby ovlivňován svými znalostmi a zkušenostmi, ať již životními, čtenářskými či literárně tvůrčími. V případě vědomého výběru autor ví o všech či některých konkurenčních prostředcích, zvažuje jejich kvality a na jejich základě s ohledem na svou motivaci se pro danou kvalitu rozhodne.

Je otázkou, zda lze u vědomého rozhodování hovořit o výběru nemotivovaném. Jak pojmenovat situaci, v rámci níž autor váhá mezi několika prostředky, své rozhodování tedy reflektuje, ale nakonec se pro danou variantu rozhodne nikoliv na základě faktických údajů či estetické hodnoty daného prvku, ale na základě své intuice. Pro svůj výběr tedy nemá racionální odůvodnění. Je však ve vědě pro intuici místo? Kognitivní procesy pomocí ní ale vysvětlit lze. Intuice sice není založena na pečlivém zvažování, zato ale bývá podmíněna zkušeností<sup>58</sup>, z čehož plyne, že i ona může být motivačním prvkem, který nakonec o volbě rozhodne. Ne vždy si je dotýčný

---

<sup>58</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Praha, Academia 2008

přítomnosti své intuice vědom, proto je tento kognitivní proces na hranici výběru vědomého a nevědomého.

### 3.6.1 Vědomý výběr v procesu textové geneze

Jistě by bylo zajímavé srovnávat počátek tvůrčího aktu u jednotlivých děl, stát u samotné geneze textu a zaměřit se na to, jakým způsobem vůbec autoři začínají psát. Výchozí podmínky, jež vysílají text vstříc jeho existenci, představují další, resp. prvotní, článek literárního procesu. Tvoří je soubor sociálních a dobových aspektů (podobně jako u čtenářské recepce), komplexní osobnost a dispozice písčícího subjektu, jeho příslušnost k jazyku, specifické vnímání aktuálního světa a výběr prvků z něj. Tyto výchozí podmínky genezi díla předchází, současně jej ale natolik determinují, že by bylo vhodné tuto fázi považovat za prvotní úsek celého literárního procesu. Genezi každého textu nepochybně předchází motivace autora psát, jeho potřeba vypořádávat se prostřednictvím textu s vlastním mentálním obrazem vnějšího světa, překračovat limity jazyka, hrát si s významy a formami. Následující rozhovor dramatiků Václava Havla a Toma Stopparda vedený Ronaldem Harwoodem výstižně vykresluje pohnutky, které oba autory motivovaly či podnítily k psaní jejich dramát:

**„R. Harwood:** Každý dramatik je jiný a sám proces psaní má u každého jinou podobu. Můžete nám prozradit, jak je tomu u vás?

**T. Stoppard:** Pro mne to začíná u zcela abstraktní myšlenky nebo nápadu, který sám o sobě neimplikuje žádnou představu o postavách nebo struktuře. Obvykle shledávám, že nejdlejší a v určitém smyslu nejtěžší etapou je dostat se na začátek první strany. Nevím, jak začít hru, když nemám solidní představu o tom, co se stane, a nevím, co se stane, dokud nezačnu, takže obvykle strašně dlouho přešlapuji na startu, a to tak dlouho, než naleznu nějaké mechanické řešení problému. A pak jednoho dne začnu a život je najednou báječný.

**V. Havel:** Já osobně mám takový pocit nebo takovou zkušenost, že hra začíná od situace. Mně se nejednou stalo, že jsem prožil nějakou velmi banální, triviální situaci, která v sobě měla zvláštní radiaci, cosi inspirativního, a kolem té situace se začal vytvářet jakýsi příběh a posléze drama. Já nevím, jestli jsem si to vymyslel nebo jestli jsem to někde četl, ale slavné hře *Šťastné dny* muselo předcházet to, že pan Beckett

někde na pláži viděl v písku zahrabanou paní. Možná to tak bylo, možná ne, ale osobně věřím na situaci jako na jakési východiště k dramatu.“<sup>59</sup>

Oba autory podněcuje k zahájení tvůrčí aktivity odlišný stimul. U Václava Havla je to především situace, zdánlivě obyčejná, která má v sobě určitý náboj, dráždí a nutí k opětovné reflexi. Situací může být autorův prožitek nebo jen vnější obraz situace odehrávající se mimo něj, k níž se určitým způsobem opětovně vztahuje. Vzniku díla tedy předchází stimul, konkrétní pohnutka, jež vyvolá potřebu se s ní literárně vyrovnat. Od ní se pak odvíjí celý text, může kolem ní stále kroužit nebo ji využít jen při aktu geneze, následně se od ní odpoutat a směřovat zcela jinam. Impulsem pro tvůrčí aktivitu Toma Stopparda je nejasná myšlenka (přímo či nepřímo vyplývající jistě z nějaké situace či její reflexe), která ještě před vznikem textu nemá přesné kontury. Ty se vykreslují až v průběhu geneze samotného textu, čímž se dostáváme k otázce autora jako čtenáře vlastního díla. Autor se částečně může textem nechat unášet a překvapovat, protože dopředu neví, jaká bude konečná podoba díla. Volba daného řešení ovlivní teprve řešení následující, jak jsme již ukázali výše. O zcela přesné podobě finálního textu nemá s největší pravděpodobností představu žádný autor, oba tvůrčí postupy se nevyklučují, naopak se mnohdy mohou prolínat. Chceme jen poukázat na to, že na počátku geneze literárního díla může stát jak představa zcela nekonkrétní, jež se bude konstituovat až v průběhu tvůrčího procesu, tak i zcela konkrétní prožitek nějaké situace, s níž má autorský subjekt potřebu se tvůrčím způsobem vyrovnat.

Představy autorů o podobě jejich budoucího díla jsou před aktem geneze různě odlišná, stejně jako jejich motivace psát. Edgar Allan Poe se ve své studii *Filozofie básnické skladby* doznává k tomu, že nejdříve složil závěrečnou sloku básně, a to po všech významotvorných úvahách, která mu pak pomáhala určovat zbylé verše a jejich gradaci. „Možno tedy říci, že báseň má počátek zde, na konci, kdež se má začínat každé umělecké dílo, neboť teprve po těchto předběžných úvahách jsem sáhl k peru a složil tuto [závěrečnou] sloku. (...) Tuhle sloku jsem tedy složil, předně abych si postavil vrchol a tak mohl lépe střídat a stupňovat vážnost a důležitost předcházejících otázek milencových, a za druhé, abych se ustálil na rytmu, metru, délce a celkovém uspořádání

---

<sup>59</sup> *Nejen o divadle*. Svět a divadlo: o světě divadla a divadle světa 6. Divadelní obec, Praha 1995, č. 1, s.

sloky, a také abych stupňoval sloky, které měly předcházet, tak, aby ji žádná nepřevyšovala rytmickým účinkem.“<sup>60</sup>

Od míry konkrétnosti původního záměru a motivovanosti tvůrčího cíle se pak odvíjí podoba a intenzita jednotlivých výběrů, čehož jsme mohli být svědky při genezi básně Havran. Důležité je zde i pořadí výběrů, posloupnost jednotlivých tvůrčích tahů, jak o nich hovořil Jiří Levý. Pro Toma Stopparda je nejtěžší prvotní tah, jeho realizace pak již předznamenává tahy následující, jež text posouvají určitým směrem dál. Extrémním příkladem nezvratné determinace postupu literárním textem jsou knihy, na konci jejichž kapitol si čtenář může vybrat z několika možností textového pokračování. Každá z variant ho pak odkáže na jinou stranu či kapitolu, v jejímž čtení má čtenář pokračovat. Kniha tak disponuje několika možnými vyústěními, k nimž se čtenáři dopracovávají na základě výběrů z nabízených eventualit textového pokračování, odlišnými cestami danými různým pořadím kapitol, nebo dokonce i jejich absencí.

O zcela vědomém výběru během tvorby uměleckého díla hovoří i Edgar Allan Poe ve své studii *Filozofie básnické skladby*. Poe v ní odmítá všeobecně rozšířený názor, že autor píše z nějakého vnitřního vytržení, že čas od času nastane chvíle, kdy tvůrce políbí Múza a vede jeho ruku zaznamenávající onu výjimečnou a inspirativní chvíli. Autor pak padne vyčerpáním a převratné literární dílo je na světě. Tak tomu podle Poa není, on sám ve své studii líčí, jak postupoval při psaní známé básně Havran. Rekonstruuje celý tvůrčí proces a poodhaluje nám, jak se k dílčím částem básně neustále vracel, jak je přepracovával, nesčetněkrát váhal, přehodnocoval, neustále vybíral. „Kterýpak z nescíslných účinků nebo dojmů, jimž podléhá srdce, rozum, čili obecněji duše, si mám vybrati v tuto chvíli? Když jsem se rozhodl předně pro nový a pak živý účinek, uvažuji, bude-li lépe vzbudit jej událostí, či tónem – zdali obyčejnými událostmi a zvláštním tónem, či naopak, nebo snad zvláštností události i tónu – a pak hledám kolem sebe (nebo spíše v sobě), jaká sestava události i tónu mi nejvíce dopomůže vytvořiti účinek. (...) Hodlám prokázati, že jeho [myšlena báseň Havran] skladba nevděčí na žádném místě náhodě ani intuici – že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu.“<sup>61</sup> Poe odmítá náhodu, vylučuje intuici, potvrzuje kategorii cíleného výběru. Stopuje každý svůj krok

---

<sup>60</sup> Poe, Edgar Allan: *Filozofie básnické skladby*. Bludná planeta. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 128-129

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 122

při tvorbě, odhaluje nám vlastní výběr od univerzálních myšlenkových úvah až po jednotlivá konkrétní jazyková řešení a seznamuje nás také s pořadím jednotlivých výběrů.

Pořadí hraje pro Poa významnou roli, souvisí také s tím, čím se tvůrce zabývá nejdříve, zda v popředí jeho zájmu či inspirace stojí například rytmická stránka básně, či jde o sdělení určitých myšlenkových procesů, u nichž tvůrci až tolik nezáleží na jejich zvukovém provedení. V souvislosti s tím je velmi zajímavé, že Poe se při vytváření refrénu nejdříve zabýval jeho zvukovou výstavbou, chtěl dosáhnout jeho zvučnosti a možnosti prodloužení, proto zvolil hlásky *o* a *r*. Ty ho dovedly až ke kakofonickému výrazu *nevermore*. Následně přemýšlel, komu jej v textu vloží do úst, aby se tento lexém mohl refrénovitě opakovat. Uvědomoval si, že by nebylo adekvátní, kdyby tento výraz stále dokola užívala rozumová lidská bytost, proto pro ni zvolil zástupce ze zvířecí říše, a to havrana. Nakonec i celá báseň nese jméno tohoto ptačího tvora, právě on se stává jedním z hlavních motivů básně. Přitom na úplném začátku tvůrčího procesu havran nebyl, na počátku byl vokál *o* a konsonant *r*.

Poe nám podává rekonstrukci celé své básně a odhaluje výběry jednotlivých textových složek. Roland Barthes má na tvůrčí akt odlišný názor, pro něj „ruka, zbavena veškerého hlasu a nesena pouhým gestem zápisu, vyznačuje prostor bez původu – nebo alespoň prostor, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ.“<sup>62</sup> Vylučuje z textu složku autora a jeho svázání s psychofyzickou osobností umělce, která je textu jeho původem. Poe to vidí jinak, Barthesovo gesto zápisu odmítá a detailně ukazuje, které jednotky při své tvorbě podrobil kritériím výběru, co záměrně použil, pro jaké řešení se úmyslně nerozhodl. Dle Poa autor často ani neví, jaký motiv, jaká zvuková či lexikální podoba bude následovat, jaký výběr ovlivní výběr následující.

### 3.6.2 Vědomý výběr v překladatelském procesu

Na vědomý výběr lze poukázat i v překladatelském procesu, při němž překladatel volí mezi jednotlivými jazykovými či literárními variantami a jeho úkolem je pro výchozí prostředek nalézt jeho ekvivalentní vyjádření v cílovém jazyce. Kategorie výběru je tedy opět přítomna, její význam zdůrazňuje i Jiří Levý: „Druhý princip je ještě důležitější. Výběr. Jeden každý verš činí nárok na to, abychom v něm se rozhodli pro to důležité a abychom to, co se nám zdá podřadné, podřídili. Tedy: vybírat.

---

62 Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze, roč. 10, č. 3, 2006, s. 2

Ale to je duše překládání. Překlad děje se za neustálé kontroly bdělého vědomí. Daleko víc, než jak tomu je při tvoření originálním. Pro postup překladatelský platí tudíž přemnoho z onoho Poeova *Essay of Composition*. Běží o to neustále vážit, hledat, vybírat. Neustále dávat hodnotě jedné přednost před druhou. Ale nejen jednomu výrazu před druhým, jednomu odstínu před druhým, nýbrž – a proto je nemožno určovat dogmata a dávat regule – na jednom místě je důležité rozhodnout se pro přesné dodržení slov, na jiném běží o to zachytit náladu, vůni, zpěv, na třetím je nejdůležitější pointa, hříčka, šprým, na čtvrtém je nutno nějakou důvěrnou narážku zpřítomnit címsi z okruhu představ nám blízkých apod.<sup>63</sup> Výběr probíhá na všech úrovních textu, překladatel si především musí být vědom textových dominant a správně rozpoznat a převést prostředky, v nichž se zrcadlí autorský záměr. Také musí zohlednit čtenáře překladu a míru exotizace či přizpůsobení výchozích prostředků cílovému prostředí. V uměleckém textu, natož v básni, bude mít z hlediska typologie textů proces rozhodování a výběru nejintenzivnější charakter.

Levý s *Poem* však částečně polemizuje, podle něj nejde jen o autorské vědomí a záměr, ze kterého volba vychází. Zdůrazňuje sociální determinaci autora, která se i přes jedinečnou autorskou individualitu prostřednictvím společnosti, kultury a doby do velké míry na konečném výběru spolupodílí a které autorův individuální výběr podléhá. Autor vybrané složky svého textu považuje za dominantní, jak jsme však již zmínili, vnímání jejich nadřazené pozice se při čtenářské recepci může měnit. K odlišné reorganizaci textových dominant dochází i u specifického čtenáře, kterým je překladatel. Děje se tak nejen prostřednictvím vnímatelovy individuality, ale i na základě vyššího kontextu – doby a prostředí, jimž subjekt podléhá a je jimi determinován. Různá časová období a rozdílné kulturní kontexty mohou v témže díle spatřovat jiné dominanty.

Záleží tak na jednotlivých konkretizacích literárního díla dané doby a daného cílového prostředí, na základě nichž se text do domácí či světové literatury včleňuje. Felix Vodička k tomu podotýká: „Každé dílo literární však plní v literatuře jistou společenskou funkci; způsob, jímž onu funkci plní, nemůžeme však poznat rozborem struktury díla, ale jedině tím, sledujeme-li, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty jsou mu přisuzovány, v jaké podobě se zjevuje těm, kdož esteticky dílo prožívají, jaké významové spojitosti vyvolává, v jakém společenském okruhu dílo žije a v jakém

---

<sup>63</sup> Levý, Jiří: *České teorie překladu 2*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996, s. 139-140



hierarchickém zařazení.“<sup>64</sup> Je zajímavé na pozadí diachronického vývoje sledovat jednotlivá překladatelská řešení, jak se vyvíjela v souvislosti s měnícími se konkretizacemi, jak každá generace nacházela ve výchozím textu jiné dominanty, vybírala si pro sebe to relevantní a měla potřebu se s dosavadní podobou překladatelských řešení vyrovnávat, reagovat na ně, adekvátně je vzhledem k aktuálně platné konkretizaci převádět, vybírat pro ně novou podobu vyjádření. „Je přirozené, že dílo může být několikerým způsobem konkretizováno. Konkretizována však nejsou jen místa schematická, ale struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru. (...) Literární dílo se totiž nevřadí do literární tradice, tj. do souboru platných estetických norem a hodnot tím, že prostě existuje, ale tím, že jeho konkretizace byla v hlavních rysech ustálena. Prakticky to znamená, že po jistém váhání, způsobeném novostí díla, je toto v jisté konkretizační podobě přijato do literatury. Tato ustálená konkretizace má přirozeně platnost jenom časově omezenou. Dané dílo existuje v literatuře v nové podobě teprve tehdy, když nová konkretizace je zaznamenána a zveřejněna a za jistého souhlasu uvedena do soustavy dobových literárních hodnot. Může se přirozeně stát, že vedle sebe existují dvě i tři fixace konkretizací, ale to vyplývá z toho, že v dané chvíli vedle sebe literaturou probíhají dvě nebo tři normy, rozrůzněné například generační příslušností.“<sup>65</sup>

Využijme tedy výhody, že máme k dispozici Poeovu studii dokumentující genezi jeho nejznámější básně a podívejme se, jakým způsobem se s ní vyrovnali čeští překladatelé, zda autorem zamýšlené dominanty rozpoznali a vybrali pro ně adekvátní řešení, zda konkretizace jednotlivých složek prošly určitým vývojem či zda překladatelská individualita podlehla sociální a dobové determinaci. Jednou z prvních dominant je rozsah básně, který by měl být pro překladatele v každém případě závazný. Protože všech šestnáct českých překladů básně *Havran* rozsah textu dodržuje zcela důsledně a každá překladatelská verze je rozčleněna do osmnácti strof, což odpovídá originálu, nebude rozsah překladu pro náš výzkum relevantní. Mimo pozornost zůstane

---

<sup>64</sup> Vodička, Felix: *Problematika ohlasu Nerudova díla*. Struktura vývoje. Dauphin, Praha 1998. Studie, sv. 6, s. 286

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 3-4

také námět, protože od překladatele se automaticky očekává, že obsahové rysy převede zcela důsledně; a také metrum, neboť rozdíly v rytmické stránce obou jazyků jsou nevyhnutelné a jejich rozbor by vystačil na samostatnou studii. Účinek a tón, kterým se konkrétního dojmu dosahuje, je záležitostí poněkud subjektivní. Na základě komparace všech českých překladů básně *Havran* se domnívám, že zamýšleného dojmu a účinku bylo dosaženo. Protože jsou dojem a účinek výsledkem celé struktury a komplexní podoby básnického díla, na kterém se podílí všechny jazykové složky textu, nebudou z tohoto důvodu dojem a účinek předmětem našeho zkoumání. Pro naše důvody demonstrace různorodých výběrů při překladatelském procesu proto postačí výběr z morfologické a lexikologické roviny, jenž se podílí na autorem požadovaných dominantách – na principu gradace a refrénovité funkce. Pro doložení diachronního pohledu na jednotlivé společenské kontexty, do kterých překlady postupně vstupovaly, uvádím u každého překladatelského řešení rok jeho vzniku, resp. vydání daného překladu.

Zaměříme nejdříve pozornost na již zmiňovaný refrén básně. Když Edgar Allan Poe došel na základě svých úvah ke zjištění, že dominantním rysem celé skladby bude refrén, zabýval se tím, jaký výraz pro neustálé opakování a efektní gradaci použít. Dospěl k závěru, že výraz by měl být **jednoslovný** z důvodu neustálého opakování, jednoslovný lexém bude navíc snáze zapojitelný do různých syntaktických konstrukcí. Hledané slovo musí vyvolávat **pocity smutku**, co do formální stránky má být dostatečně **zvučné** a z hlediska kvantity vokálů by mělo být možné ho za účelem zdůraznění **prodloužit**. Tyto požadavky nejlépe splňuje **dlouhý vokál o** a **konsonant r**. Překladatel by se měl snažit o zachování všech těchto sémantických a zvukových vlastností i v jazyce cílovém. Podívejme se proto na jednotlivá překladatelská řešení a pokusme se zodpovědět otázku, zda je výběr dané slovní jednotky adekvátní.

<b>Překladatel</b>	<b>Překladatelské řešení</b>
1869 Vratislav Kazimír Šembera	Nikdy víc
1881 Jaroslav Vrchlický	Nikdy víc
1885 Augustin Eugen Mužík	Nadarmo
1918 Karel Dostál Lutínov	Nevermore
1928 Vítězslav Nezval	Už víckrát ne
1930 Otto František Babler	Marný blud

1938 Jiří Taufer	Nikdy již
1939 Eugen Stoklas	Nikterak
1945 Dagmar Wagnerová	Vrať mi čas / spíš bys vrátil čas / vrátit, vrátit čas / vrátit čas? / Marno vrátit čas / zvrátit čas? / žádný nenavrátil čas
1946 Rudolf Havel	Ni jedenkrát
1947 Jan Blahoslav Čapek	Stokrát ztraceno
1948 Kamill Resler	Marnost – zmar
1952 Rudolf Černý	Nikdá ne / už nikdá ne
1964 Svatopluk Kadlec	Nikdykrát / nikdy – nikdykrát
1984 Alois Bejblík	Marno vše
1985 Ivan Slavík	Víckrát ne / nikdy víc

Začneme-li ověřovat adekvátnost převodu po obsahové stránce, zjistíme, že pocity smutku vyvolávají všechny užití výrazy jak v rámci kontextu, do něž jsou zapojeny, tak jako samostatné sémantické jednotky, což dokládají časté záporné prefixy *ne-*, *ni-* či lexémy *marno*, *ztraceno*. Co se ovšem týče Poeova požadavku jednoslovnosti, nacházíme v překladech diference. Do češtiny byl anglický lexém *nevermore* většinou přeložen víceslovným lexikálním spojením, jednoslovnost zachovali pouze Mužík, Stoklas a Dostál Lutinová, který ovšem výchozí výraz ponechal v jeho originální anglické podobě a nepřeložil jej. Co se stane, když je anglický jednoslovný výraz převeden nejen slovním spojením, ale dokonce samostatnou větou, vidíme na příkladu Dagmar Wagnerové. Své překladatelské řešení musí kvůli začlenění do větného kontextu neustále syntakticky obměňovat, čímž dochází k zeslabení dynamičnosti refrénovitěho účinku, před čímž sám Poe explicitně varoval. Kromě toho se slovní spojení *navrátit čas* významově odchyluje od sémantiky originálu a ostatních překladatelských variant. Sama Wagnerová má potřebu své řešení zdůvodňovat, protože si je odchýlení od textu originálu vědoma. Nesnaží se výraz převádět na úrovni jazykové, ale na úrovni kulturní, hledá v domácí kultuře příznačný lexém či slovní spojení, které by bylo adekvátní vůči originálu i svými konotacemi a asociacemi, které ve výchozí kultuře rozehrává. Protože Poe byl vrstevníkem Karla Hynka Máchy a oba vycházeli z romantismu, volí Wagnerová lexém *čas*, který v české literární tradici odkazuje k Máchovým motivům časovosti, konečnosti, nenávratnosti. Podobně se u

Wagnerové děje i při výběru ekvivalentu pro dívčí jméno *Lenora*, o kterém ještě pojednáme. Otázkou je, zda se jedná o překlad díla Edgara Allana Poea, k jehož převodu nám podává návod sám autor, nebo zda jde o přizpůsobování časově a částečně i tematicky příbuzného cizího díla domácí literatury.

Kontroverzní je také převod lexikální jednotky *nevermore* Karlem Dostálem Lutinovem, jenž daný výraz ponechal v jazyce originálu. Zde názorně vidíme opačný přístup, než který zvolila Dagmar Wagnerová, a to postup exotizační, nepřizpůsobující originál domácí kultury a naopak ponechávající cizorodé prvky výchozí kultury a jejího jazyka. Alois Bejblík toto rozhodnutí komentuje následovně: „Použití anglického *nevermore* je v českém kontextu samozřejmě scestné, vedlo však Lutinova k mnoha rýmům na -or (vzdor, chor, z hor atd.).“<sup>66</sup> Vidíme tedy, že soudy o adekvátnosti a správnosti překladatelských řešení nejsou zcela jednoduché, překladatelský výběr může být vždy jinak motivovaný.

Také řešení Jana Blahoslava Čapka a Kamilla Reslera se od ostatních zásadně liší, sice se sémanticky a stylisticky poněkud odchyľují od znění originálu, ale na jejich variantách lze pozitivně hodnotit zvukovou složku výrazu a vícenásobné užití vokálu *o* a konsonantu *r*. Tři překladatelé užíli slovního spojení *nikdy víc, nikdy již*, které ovšem foneticky výchozím požadavkům neodpovídá. Vrchlického řešení bylo navíc v 80. letech 19. století napadeno Jiřím Karáskem a celou skupinou mladých lidí sdružených kolem časopisů *Čas a Moderní revue*. Podle Karáska Jaroslav Vrchlický Poea jen parafrázuje a jeho překlad z originálu důsledně nevychází. Vyčítá mu, že nedodržel Poeův požadavek jednoslovnosti a především že nezachoval charakter slova, tedy jeho zvukovou podobu. Vrchlického řešení *nikdy víc* považuje za bezvýrazné. „Velmi škaredá kakofonie tří pištivých í, jež ne méně a ne více než asi dvacetkrát zazní právě na nejvýznačnějších místech básně! A tomu se říká zachovati „celistvý dojem originálu!“ Zde měl p. Vrchlický méně „otrocky věrně“ držeti se originálu, zde měl hledati a zkoumati, čím by nahradil slovo originálu, aby znělo stejně nebo podobně jako anglické „*nevermore*“, zde měl ukázati, jak mu záleží méně na doslovném překladu jako spíše na zachování „celistvého dojmu“.“<sup>67</sup> Dle Karáska výchozímu *nevermore* nejvíce odpovídá český výraz *nadarmo*, a to právě díky přítomnosti hlásek *o* a *r*, a dodává, že nestačí jen

---

<sup>66</sup> Poe, Edgar Allan: *Havran, šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1990, s. 36

<sup>67</sup> Levý, Jiří: *České teorie překladu 2*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996, s. 81

významová totožnost s výrazem originálu. Kritizuje Vrchlického za to, že jeho překlad nezachovává autorskou expresi a styl. „Překladatel, chce-li býti co nejbližší původnímu básníku, v první řadě at' se snaží napodobiti rytmus nebo zachycovati ozvuky rýmů, – ale při tom vždy zásadou: nepoškozovati myšlenky kvůli vrtochu – nehýbati formou.“<sup>68</sup> Podle Jiřího Levého jde však o silně zaujatý postoj a osobní zášť. I když přehlédneme údajnou subjektivní motivaci negativního hodnocení, můžeme na příkladu této mladé generace sledovat recepci v určitém období literární a kulturní tradice, která požadavky na překlad a hodnocení díla i překladů silně determinuje.

Dostáváme se k překladu Vítězslava Nezvala, který rovněž dokládá silnou determinaci básnického jazyka příslušnou literární tradicí a společensko-kulturním kontextem. Básnický jazyk v Nezvalově době směřoval k jazyku hovorovému a od Vrchlického vznešeného vyjádření se zásadně lišil. „Poeovská modernost znamenala tedy pro Nezvala především sugestivnost významu i výrazu, modernost řeči znamenala jazyk „složitě verbálně vázaný“, avšak vyvolávající dojem prostoty, hovorovosti. Tím se Nezval ocitl ve výhodném vztahu k originálu v tom smyslu, že i Poe, jak víme, usiloval o řeč blízkou „obyčejné mluvě obyčejných lidí“ a o „konverzační rytmus“.<sup>69</sup> Na Nezvalově příkladu lze opět názorně ukázat, že literárně-společenský kontext cílového prostředí má zásadní vliv na výslednou podobu překladu a také na jeho recepci a že výběr jednotlivých jazykových jednotek podléhá kategorii literárního kontextu dané doby a daného kulturního prostředí. Pokud se podíváme na převod lexému *nevermore*, zjistíme, že ho Nezval překládal víceslovným spojením *už víckrát ne*. To sice nesplňuje Poeův požadavek údernosti a dynamičnosti, ale na rozdíl od řešení Vrchlického je kakofoničtější a z hlediska zvukové stránky více odpovídá podobě originálu. Navíc kromě zmiňovaných hlásek odkazujících k melancholii a smutku mělo Poeovo *nevermore* působit všedně a obyčejně, tento lexém se vyskytl i v mnoha jiných autorových básních. Podle Aloise Bejblíka je i z tohoto důvodu Nezvalovo řešení zdařilé, protože „slovo „víckrát“ mělo dvě slabiky dlouhé, zvukově silně sugerovalo havraní krákání, a ještě to bylo slovo „všední“ a smyslově blízké originálu.“<sup>70</sup> Zda je výraz *už víckrát ne* běžnější než *nikdy víc* ponechme individuálnímu úsudku, jisté je, že

---

<sup>68</sup> Levý, Jiří: *České teorie překladu 2*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996, s. 84

<sup>69</sup> Poe, Edgar Allan: *Havran, šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1990, s. 38

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 42

se zde opět projevuje kategorie výběru jako zásadní činitel ovlivňující výslednou podobu cílového díla.

Výběr se odehrává na rovině fonologické, rytmické, lexikální, stylistické, prostupuje jednotlivé jazykové úrovně jazyka a rovněž celkovou diachronii výchozí i cílové literární tradice a společensko-kulturního kontextu, do kterého originál i překlad postupně vstupují. Výběr podléhá i jednotlivým konkretizacím obou textů. „Pražský strukturalismus chápe strukturu díla jako součást vyšší struktury vývoje literárního. Nadřazená struktura umělecké literární tradice je tu vždy přítomna jako činitel organizující estetickou působnost díla, stává-li se toto estetickým objektem. Proto je dílo chápáno jako znak, jehož význam a estetická hodnota je pochopitelná jen na podkladě literární konvence určité doby.“<sup>71</sup>

Dalším výstižným příkladem odlišných překladatelských výběrů je antroponymum *Lenora*. Poe jej sice mezi dominanty básně nezačleňuje, v kontextu českých překladů však toto ženské jméno nabývá nových významů a konotací.

<b>Překladatel</b>	<b>Překladatelské řešení</b>
1869 Vratislav Kazimír Šembera	Leonora
1881 Jaroslav Vrchlický	Lenora, Leonora
1885 Augustin Eugen Mužík	Lenora, Leonora
1918 Karel Dostál Lutínov	Lenor
1928 Vítězslav Nezval	Lenora
1930 Otto František Babler	Lenora
1938 Jiří Taufer	Lenora
1939 Eugen Stoklas	Lora
1945 Dagmar Wagnerová	Jarmila
1946 Rudolf Havel	Leonóra
1947 Jan Blahoslav Čapek	Elena
1948 Kamill Resler	Lenora, Leonora
1952 Rudolf Černý	Lenora
1964 Svatopluk Kadlec	Lenora

<sup>71</sup> Vodička, Felix: *Problematika ohlasu Nerudova díla*. Struktura vývoje. Dauphin, Praha 1998. Studie, sv. 6, s. 291

1984 Alois Bejblík	Tereza
1985 Ivan Slavík	Leonora

Jak lze vypožorovat z přehledu, většina překladatelů zvolila exotizační funkci překladu a ponechala vlastní jméno *Lenora* v jeho originální podobě či v jeho variantě *Leonora*, příp. *Leonóra*. V některých případech se v rámci jednoho textu setkáváme s oběma variantami, což lze vysvětlit lexikální podřízeností rytmické struktury. Tři překlady se však v tomto místě od originálu odchylojí, jako první je to v roce 1939 překladatel Eugen Stoklas. Mrtvé milence vybral jméno *Lora*, variantu *Lenory*, která v českém prostředí odkazuje k Máchově Lori. Je možné, že jde o adaptační snahu a odkazy k domácí literatuře, které se v souvislosti s rokem 1939 přímo nabízí.

K zeslabení exotizační funkce překladu dochází explicitně u překladatelky Dagmar Wagnerové (rok vydání 1945), o její adaptační snaze a přizpůsobování výchozího textu domácí kultuře a cílovému kontextu jsme se zmínili již výše. Protože ženské jméno *Lenora* v českém kulturním kontextu nerozvíjí stejně rozsáhlý rejstřík odkazů jako v literárně-společenském kontextu výchozího textu, Wagnerová volí ženské jméno *Jarmila*. To přirozeně vede opět k Máchovi, ale dle Wagnerové „nešlo ani tak o bezprostřední navázání na Máchu – to je dáno už slovem čas; ale zvolila jsem to jméno pro jeho obsah zvukový a představový; má zvukovou lahodnost, budí představy líbezné a spanilé, představy jara, jasu a milosti, ale zazní v něm názvukem i zmar a marno.“<sup>72</sup> Skutečnost, že antroponymum *Jarmila* obsahuje hlásky lexému zmar a marno, lze hodnotit pozitivně, ovšem jde o značný kulturní posun, dochází k explicitnímu přizpůsobování, adaptaci překladu cílové kultuře, Wagnerová pracuje se substitučním postupem, v rámci nějž zvláštní prvek výchozího textu nahrazuje domácím analogem, a báseň tak lokalizuje do českého literárně-společenského kontextu. I když je substituce jedním z právoplatných překladatelských postupů, převedení jména *Lenora* na *Jarmilu* ztrácí na exotické vznešenosti originálu, a tedy i poněkud oslabuje tragičnost básnického účinku. Jan Blahoslav Čapek vybírá *Lenoře* jméno *Elena*, variantu anglické Eleonory nebo ruské Jeleny. Toto jméno si v českém prostředí zachovává svou cizost, ale osobně si myslím, že pokud Čapkovi nešlo o zdomácňování, mohl ve svém překladu ponechat originální podobu vlastního jména. Snad nejvíce se od výchozího textu odklonil Alois Bejblík, který pojmenovává mrtvou milenkou hlavní postavy básně jako

<sup>72</sup> Poe, Edgar Allan: *Havran, šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1990, s. 136

*Terezu*, čímž překlad v propriální rovině absolutně zbavuje jeho exotizační funkce a zcela text přizpůsobuje domácímu prostředí. V bezprostředním spojení s motivy andělů toto dívčí jméno navíc odkazuje ke Svatým Tereziím či k blahořečené Matce Tereze, v českém kontextu může upomínat i na Marii Terezii. Asociace se tedy pojí spíše se symbolem matky než žádané milenky, což v případě této básně není nijak žádoucí.

Právě na výběru překladatelských ekvivalentů vlastních jmen můžeme velmi názorně sledovat přizpůsobování překladu cílové kultuře, nebo naopak snahu ponechat textu jeho exotický nádech a respektovat cizost výchozího textu v jeho původní podobě. Záleží samozřejmě na dobové překladatelské a literární normě, do které jsou jednotlivé překlady vsazeny, a jak můžeme sledovat na příkladu Stoklase a Wagnerové z let 1939 a 1945 také na historickém kontextu domácího prostředí.

Ze sémantického hlediska se na gradačním účinku podílí věta *This some visitor, I muttered, tapping at my chamber door*, jejíž lexém *visitor*, který vnáší do básně motiv havrana, je do češtiny převeden také odlišně, v některých případech dokonce dějovou gradaci spíše narušuje.

<b>Překladatel</b>	<b>Překladatelské řešení</b>
1869 Vratislav Kazimír Šembera	Přítel
1881 Jaroslav Vrchlický	Návštěva
1885 Augustin Eugen Mužík	Poutník
1918 Karel Dostál Lutínov	Návštěva
1928 Vítězslav Nezval	Návštěva
1930 Otto František Babler	Návštěva
1938 Jiří Taufer	Jak by někdo klepal
1939 Eugen Stoklas	Návštěva
1945 Dagmar Wagnerová	Návštěva
1946 Rudolf Havel	Návštěva
1947 Jan Blahoslav Čapek	Zaklepání
1948 Kamill Resler	Návštěva
1952 Rudolf Černý	Návštěva
1964 Svatopluk Kadlec	Host
1984 Alois Bejblík	Někdo
1985 Ivan Slavík	Host



Výraz *visitor* nám v jednotlivých překladech pravděpodobně nebude rozehrávat žádné historické aluze, výběr ekvivalentu pro tento lexém bude mít ovšem dopad na motivickou a stylistickou rovinu textu, především na dojem a účinek, o kterém autor originálu ve své studii hovoří. V tomto místě dochází v básni poprvé k příchodu nezvaného hosta, byť havran fyzicky vlétá do pokoje až o několik strof později. V tomto verši z hlediska výstavby celé básně dochází k významnému gradačnímu posunu a překlad tohoto lexému bude zásadní, byť samozřejmě velmi záleží na celém kontextu dané strofy a výběru prostředků všech jazykových vrstev. Většina našich překladů převedla lexém *visitor* doslovně, několik verzí se shodlo na *návštěvě*, dva překladatelé užili výrazu *host*. U Šembery však dochází ke konkretizaci, lexém *visitor* nahrazuje českým výrazem přítel, který už ale v myslích čtenářů rozehrává pozitivní asociace na rozdíl od neutrálního lexému *host*, který se tematicky do kontextu básně a dané strofy hodí mnohem lépe. Mužík jako jediný pracuje s výrazem *poutník*, který sice není doslovný, ale na rozdíl od *přítele* jde o substituci adekvátní. Taufer se nedrží syntaktické povahy originálu, nerozděluje strofu do vnitřního monologu hlavní postavy a její konkrétní promluvy, lexém *visitor* vyjadřuje rozvitým slovním spojením *jak by někdo klepal spíš*. Ze syntaktického hlediska jde o zeslabení gradačního účinku, navíc vzhledem k předchozímu verši (*náhle pronikl mým sněním úder – či jen klepot spíš / na dveře mé do pokoje jak by někdo klepal spíš*) jde o zbytečné zdvojení stejné lexikální a syntaktické struktury. Jak se dočteme ve *Filozofii básnické skladby*, má refrén v této básni zásadní funkci, v tomto případě však k jejímu dosažení nedochází, opakování gradaci spíše zeslabuje. Podobně Jan Blahoslav Čapek nahrazuje anglické *visitor* českým výrazem *zaklepání*, za kterým se implicitně samozřejmě skrývá nějaká živá bytost, ale z hlediska explicitního vyjádření zde nedochází k nástupu dialogického prvku celé básně.

Zaměříme pozornost i na morfologickou stránku a na převedení slovesného rodu ve větě *Open here I flung the shutter*, kde je slovesa užito v aktivní podobě.

<b>Překladatel</b>	<b>Překladatelské řešení</b>
1869 Vratislav Kazimír Šembera	Rázem okno otevírám
1881 Jaroslav Vrchlický	Otevru své okno rázem
1885 Augustin Eugen Mužík	Prudce okno otevře se

1918 Karel Dostál Lutínov	Prudce zdvih jsem okenice
1928 Vítězslav Nezval	Vyrazil jsem okenici
1930 Otto František Babler	Rozevřel jsem okenice
1938 Jiří Taufer	Odsunul jsem žaluzie
1939 Eugen Stoklas	Dokořán je okenice
1945 Dagmar Wagnerová	Šel jsem, rozmáv okenici
1946 Rudolf Havel	Otevřel jsem okno spěšně
1947 Jan Blahoslav Čapek	Zatáhl jsem za roletu
1948 Kamill Resler	Rozevřel jsem okenice
1952 Rudolf Černý	Otevřel jsem okenici
1964 Svatopluk Kadlec	Otevřel jsem okno tiše
1984 Alois Bejblík	Rozrazil jsem okno
1985 Ivan Slavík	Okno dokořán

V originálu je výpověď pronášena činným rodem *I flung the shutter*. Je nutno poznamenat, že aktivní či pasivní podoba výpovědi silně ovlivňuje gradaci textu a také přispívá k jeho celkové binaritě, která se projevuje především dialogičností hlavní postavy a havrana. A právě aktivní užití slovesa v tomto verši zdůrazňuje činnost hlavní postavy a staví ji do kontrastu s následujícím dějem, kdy se poprvé fyzicky objevuje havran. Většina českých překladatelů aktivní formu adekvátně převedla, o tom, jak je gradace textu oslabena a báseň ztrácí svou dynamičnost, svědčí varianty Mužíka (*prudce okno otevře se*), Stoklase (*dokořán je okenice*) a Slavíka (*Okno dokořán*). Jednak se pasivním vyjádřením vytrácí dynamický dějový prvek, který je v tomto místě básně velmi významný a nosný, a zároveň se zeslabuje již zmíněná binarita celého textu. Nemluvě o zachování prudkého pohybu při otevírání okna, ke kterému vůbec nedochází u celé poloviny překladů – u Bablera (*Rozevřel jsem okenice*), Taufera (*Odsunul jsem žaluzie*), Stoklase (*Dokořán je okenice*), Čapka (*Zatáhl jsem za roletu*), Reslera (*Rozevřel jsem okenice*), Černého (*Otevřel jsem okenici*) nebo Slavíka (*Okno dokořán*). K totální absenci prudkého a spěšného pohybu dochází u Kadlece, jehož varianta zní *Otevřel jsem okno tiše*, což ve výchozím textu nemá absolutně žádnou oporu.

Protože v souvislosti s překladem nelze hovořit o jednom správném řešení, nabízí se předpoklad, že překládáním básně *Havran* od Edgara Allana Poea se budou

kriticky zabývat další a další literární a překladatelské generace, množina konkurenčních variant je tedy jako u všech textů neustále otevřená. Dosavadní překladatelské varianty nám demonstrují mnohost možných řešení, z nichž je nutno kriticky vybírat. Každý výběr by se měl dít záměrně a měl by být motivovaný, ať již z hlediska literární tradice, dobového a místního kontextu a sociální determinace, z hlediska dominant stanovených samotným autorem či jen na základě překladatelova rozhodování, které vychází z perfektní znalosti obou jazyků a jejich strukturálních vlastností. Z uvedených příkladů lze rovněž na základě časového určení vypožorovat determinaci výběru dobovým literárně-společenským kontextem, který je v některých případech jen implicitně naznačen, v jiných explicitně zpřítomněn. Také skutečnost, že překladatelé pociťovali potřebu se ke svým překladatelským řešením vyjadřovat a obhajovat je, svědčí o tom, že jejich výběr se děl uvědoměle, záměrně a cíleně, někteří ve svých poznámkách k překladu nabízejí také další řešení nebo čtenáře seznamují s tím, nad jakou variantou váhali, jakou množinu překladatelských řešení si vytvořili a jaký výsledný výběr z ní nakonec učinili. Příklady nám také názorně demonstrují, jak má daný výběr zásadní vliv na celkovou podobu díla, jak i výběr na té nejnižší jazykové úrovni může změnit komplexní charakter textové výstavby a jak se autorský i překladatelský výběr od sebe může lišit, a texty tak od sebe ještě více časově, místně, obsahově nebo formálně vzdalovat. Kategorie výběru je tedy skutečně zásadní při tvorbě autorské i překladatelské činnosti a mělo by se s ní vědomě a odpovědně zacházet.

### **3.7 Výběr nevědomý**

Výběr není kategorií absolutní. Tvorba textu se řídí konvencemi daného jazykového kódu, vychází z jeho víceméně stálého lexika, podléhá syntaktickým pravidlům a vždy odkazuje k aktuálnímu světu, který je pro autora i vnímatele ve svých základních rysech totožný. Není tomu tak, že by autor pro každou kombinaci fonémů, každý lexém nebo větné uspořádání disponoval rozsáhlou množinou konkurenčních variant, z každé by vybíral jedinou, a pomalu tak skládal fonémy za fonémy, slova za slova. Psaní je lineární proces, vychází jak z autorovy gramatické, lexikologické a stylistické kompetence, tak z pravidel daného jazyka. Některé kombinace se tedy dějí nevědomě, automaticky a konvenčně. K výběru dochází až tehdy, kdy si je autor vědom konkurenční množiny nějakého prvku, z nichž jsou dvě či více variant pro text relevantní, je zapotřebí mezi nimi rozhodnout a vybrat tu nejproduktivnější hodnotu.

K nevědomému výběru dochází tehdy, když si autor relevantních konkurenčních prostředků vědom není, a nemá tudíž možnost volby. Tento princip lze dobře postihnout při procesu překládání, v rámci nějž překladatel pro daný prostředek výchozího jazyka hledá ekvivalent, případně množinu ekvivalentů, v jazyce cílovém. Záleží tak na překladatelově jazykové kompetenci, (odborné) znalosti překládaného tématu i na obeznámenosti s autorským stylem, výchozí i cílovou kulturou a jejich literárními a překladatelskými tradicemi. Překladatel by měl správně rozpoznat autorovy záměrné složky textu a následovně je adekvátně převést do cílového jazyka. Pokud překladatel tyto prostředky neodhalí, nedisponuje znalostí odpovídajícího lexému ve druhém jazyce nebo podcení funkci daného řešení, text tak nivelizuje, či dokonce dezinterpretuje.

Nevědomě vybranými složkami disponuje literární dílo v těch místech, jichž se chopí čtenář a individuálním způsobem je vnímá. Jak jsme ukázali v kapitole 3.5., složky, které autor považoval za nositele relevantní hodnoty, ať již sémantické či estetické, nemusely být čtenářem rozpoznány nebo jim nemusela být přisouzena původně zamýšlená hodnota. Naopak složky, které pro autora nebyly dominantní nebo byly produktem nevědomého výběru, mohly při recepci nabývat produktivních hodnot a mohla jim být připsána autorská intence. Na kategorii záměru je nutno pohlížet jak ze strany produktora, tak ze strany vnímatele, protože při recepci nejde o opakování stejného prožitku jako při autorském aktu tvorby, produkce a recepce jsou dvěma rozdílnými aktivitami. Jak tvrdí Jan Mukařovský, „původce, jsa výrobcem díla, má nutně k němu i vztah čistě praktický, jeho cílem je dohotovení díla a na cestě k tomuto cíli střetává se s obtížemi rázu technického, někdy i ve vlastním slova smyslu řemeslného, které s vlastní uměleckou záměrností nemají nic společného; je sdostatek známo, že umělci sami, posuzující díla jiných, kladou leckdy značnou váhu na obratnost, s níž technické potíže byly v těchto dílech zdolány – stanovisko to, které je zpravidla zcela cizí pouhému vnímateli esteticky zaujatému.“<sup>73</sup> Nevědomý výběr tak velmi úzce souvisí s otázkou autorského záměru, jeho (ne)rozpoznání čtenářem, stejně jako se složkami původně nezamýšlenými, nezáměrnými, které autor do díla nevědomě vnesl a kterých se čtenář zmocnil a považoval je za buď za složky záměrné nebo jim v rámci recepce bez ohledu na autorkou intenci přisoudil produktivní hodnotu. Podívejme se nyní na pojetí intence, záměrnosti a nezáměrnosti, jak se jimi zabývají někteří literární teoretici.

---

<sup>73</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 360

Problematikou záměru<sup>74</sup> se ve studii *Intencionální klam* zabývají William K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley. Uvádějí, že „coby měřítko pro posuzování úspěšnosti literárního uměleckého díla není úmysl či záměr autora ani platný, ani žádoucí,“<sup>75</sup> neměli bychom se jím při interpretaci textu či kritickém nahlížení na něj řídit, a tedy ani tím, zda byl záměr úspěšně realizován, či nikoliv. Často slýchaná otázka *Co tím chtěl básník říci?* se pak stává zbytečnou a bezpředmětnou, protože i kdybychom pátrali po odpovědi na tuto otázku, narazili bychom na problém, jakým způsobem odhalení záměru dosáhnout. „Jak vlastně [kritik] zjistí, oč se básník snažil? Pokud totiž básník ve svém úsilí uspěl, pak to, oč se snažil, ukazuje báseň sama. A pokud neuspěl, pak báseň jeho záměr adekvátně nedokládá, a kritik se tudíž musí vydat za hranice básně,“<sup>76</sup> které jsou již poněkud spornou součástí interpretace, jak jsme naznačili v kapitole 3.1. I když Wimsatt a Beardsley zdůrazňují význam autorova cíleného výběru, kritériem pro posuzování básně by se přesto autorova intence stát neměla: „Báseň nevzniká náhodou. Slova básně, jak poznamenal profesor Stoll, se rodí v hlavě, netahají se z klobouku. Přesto však z tvrzení, že zamýšlející intelekt je *příčinou* básně, nutně nevyplývá, že by se měl úmysl či záměr stát *měřítkem*, podle něhož bude kritik posuzovat hodnotu básnickova výkonu.“<sup>77</sup> S tou by měl manipulovat na základě vlastní interpretace, jež se bude odvíjet především z textu samotného. Měřítkem by měl být vnímatelův zážitek, efekty spojené s naplněním, překonáním nebo i zklamáním čtenářského očekávání, z pohledu literárního kritika pak půjde o posuzování textotvorných činitelů a jejich estetické hodnoty. Dle mého názoru nemusíme autorský záměr z textové recepce vylučovat úplně, domnívám se, že v některých případech může jít o zajímavý doplněk individuálního prožitku z četby, naše práce se navíc o rozdílném uchopování vědomě a nevědomě vybraných složek několikrát zmiňuje. Pouze si nemyslím, že odhalování autorského záměru by mělo být primárním, nebo dokonce jediným cílem čtenářské recepce.

---

<sup>74</sup> Do diskuze o autorském záměru, o intencionalismu a antiintencionalismu zasáhlo mnoho literárních teoretiků, naším cílem nebude mapovat veškeré jejich výroky a reakce na ně, pouze poukážeme na vybrané statě, na základě nichž se budeme snažit demonstrovat kategorii nevědomého výběru.

<sup>75</sup> Wimsatt, William K., Beardsley, Monroe C.: *Intencionální klam*. Revolver Revue 55, Praha 2004, s. 151

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 152

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 151

Produktivnost autorova nevědomého výběru a jeho uchopování a zpředměťování čtenářem vystihují Wimsatt a Beardsley následujícími slovy: „Báseň může *být* jen skrze svůj význam – jelikož jejím médiem jsou slova –, avšak přesto *je*, prostě *je*, v tom smyslu, že nás nic neopravňuje k tázání, jaká její část je zamýšlení či plánovaná. Poezie je totiž výkonem stylu, jímž se v okamžení shromáždí celý komplex významů. Poezie slaví úspěch proto, že všechno či většina z toho, co je v ní řečeno či naznačeno, je relevantní.“<sup>78</sup> A to proto, že i té nejmenší složky z onoho celého komplexu významů se mohou zmocnit různé čtenářské recepce a dodat jim rozmanité významové a estetické hodnoty. „Ve své významové nesouměrnosti může dílo vejít ve styk i s tím, co je vlastní jen vnímateli samému.“<sup>79</sup> Tyto složky či elementy nemusejí být vůbec produktem autorského záměru, a tedy ani jeho vědomého výběru, přesto mohou v interakci se čtenářskou recepcí působit nejen produktivně, ale i textotvorně. Participují na jednotlivých sémantických hodnotách nejen v rámci textu, ale i ve významu textu samotného, podílejí se na konstituování jeho podstaty, jeho komplexní textové existence. Čtenářské zmocňování se autorem nezamýšlených a nevědomých výběrů je z toho důvodu při jakékoliv interpretaci literárního díla produktivní a žádané. „Ne proto působí tedy umělecké dílo tak mohutně na člověka, že by mu – jak zní běžná formulka – podávalo otisk osobnosti autorovy, jeho zážitků atd., ale proto, že vykonává vliv na osobnost vnímatelovu, na jeho zážitky atd. To vše ovšem, jak jsme právě zjistili, zásluhou toho, že v něm je obsažen a pocíťován prvek nezáměrnosti.“<sup>80</sup>

Další nezáměrná složka se v literárním díle může projevit na základě vazeb tvůrčího aktu na subjekt autora. Podle Rolanda Barthesa je každá literární forma i každý jazykový projev determinován ideologií doby a autorem, jímž je vytvářen. „Místo aby ideálně svobodná řeč nemohla nikdy prozradit mou osobu a zamlčela vše z mé historie a mé svobody, rukopis, jemuž se svěřuji, je už dočista institucí; odhaluje mou minulost a mou volbu, dává mi historii, zveřejňuje mou situaci, angažuje mě, aniž to potřebuji.“<sup>81</sup> Autor, a tedy i jeho intence, současně podléhá konvencím daného jazyka, době i jeho sociálnímu začlenění, neboť „řád je intencionální vrah“<sup>82</sup> a „tento speciální jazyk, jehož

---

<sup>78</sup> Wimsatt, William K., Beardsley, Monroe C.: *Intencionální klam*. Revolver Revue 55, Praha 2004, s. 152

<sup>79</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 538

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 369

<sup>81</sup> Barthes, R.: *Nulový stupeň rukopisu*. Kritika a pravda. Dauphin, Praha – Liberec 1997, s. 29

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 38

užívání dává spisovateli hrdou, ale střeženou funkci, odhaluje po prvních krocích jakési neviditelné otroctví, které je vlastním jádrem každé odpovědnosti: rukopis, ve svých počátcích svobodný, je nakonec poutem svazujícím spisovatele s historií, rovněž spoutanou: společnost ho označuje velice jasnými znaky umění, aby ho mohla jistěji odvléci do jeho vlastního odcizení.“<sup>83</sup> Autorovi se tedy jeho vlastní dílo částečně odcizuje v tom smyslu, že není schopen jeho veškeré složky opatřit svou autorskou individualitou a svým záměrem, protože obojí podléhá nadindividuální struktuře, kterou je buď ideologie či dobová norma vyplývající z historie nebo jazykové konvence dané doby. Text tak nikdy nemůže být neutrální a nepoznamenaný ideologií či historickými aspekty, tyto hodnoty pronikají do jeho díla nezávisle na autorově záměru, mnohdy i bez jeho vědomí.

U Jana Mukařovského<sup>84</sup> nalezneme další způsob pohlížení na intenci v umění. Mukařovský v autorské aktivitě spatřuje záměr ve smyslu činitele udržujícího umělecké dílo v jeho fikčním prostředí, mimo skutečnost. Nezáměrnost nastává tehdy, kdy vnímatel díla zapomene na jeho exkluzi ze sféry reality a nechává dílo přerůst do svého vnímání reálného světa. Tak dochází k nezáměrné skutečnosti, která pravděpodobně autorem zamýšlená nebyla. „Toto „stržení“ bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součástí divákovy života (jsou známé případy, kdy divák se dává strhnout i k fyzické reakci – don Quijote v loutkovém divadle), je mimo záměrnost – umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který by byl nesen jednotícím záměrem, ba přestává býti znakem vůbec a stává se „nezáměrnou“ skutečností.“<sup>85</sup>

Na odkrývání záměrných či nezáměrných složek se dle Mukařovského podílí především vnímatel, protože „okolnost, že pro autora některé složky mohly stát mimo záměr, není, jak již ukázáno, nikterak závazná pro vnímatele,“<sup>86</sup> který s původně záměrnými i nezáměrnými složkami, jak jsme již mnohokrát uvedli, nakládá po svém. Také sama nezáměrnost se postupem času mění, norma každé epochy spatřuje v díle odlišné nositele nezáměrnosti, kterým přičítá jiné nebo nové estetické hodnoty. Mnohdy

---

<sup>83</sup> Barthes, R.: *Nulový stupeň rukopisu*. Kritika a pravda. Dauphin, Praha – Liberec 1997, s. 39

<sup>84</sup> Mukařovský se ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* dotýká celé řady skutečností souvisejících s nezáměrností a záměrností. Naším cílem není studii krok za krokem rozebrat a okomentovat, pro naše účely nám postačí kategorii nevědomého výběru podložit pouze vybranými myšlenkami Mukařovského.

<sup>85</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 366

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 373

se pak stane, že epocha novou nezáměrnost natolik přijme a považuje ji za nedílnou součást díla, že nezáměrnost může postupně přejít v hodnoty díla, které jsou považovány za záměrné. Mukařovský tuto skutečnost demonstruje na příkladu Karla Hynka Máchy, jehož dílo a především jeho nejrozmanitější složky byly v různých časových intervalech přijímány odlišným způsobem a nositelé (ne)záměrnosti se neustále měnili. Nezáměrnost se tak může přelévat v záměrnost a naopak, záleží na vnímatelově recepci, jež je navíc determinována dobovým zakotvením. „Záměrnost a nezáměrnost, třebaže jsou ve stálém dialektickém napětí, jsou v podstatě jedno.“<sup>87</sup> Nezáměrnými mohou být i zásahy do díla po jeho autorském dokončení (například torzo zbylé po poškození sochy fungující od daného okamžiku namísto její původní podoby, nefunkčnost divadelní scény při jevištní inscenaci dramatu apod.).<sup>88</sup>

Záměrnost spatřuje Mukařovský především ve významovém sjednocení díla, nezáměrnost pak podle něj tuto jednotu narušuje a posouvá dílo z jeho znakové povahy do povahy věcné, která je ukotvena ve skutečnosti. Toto narušení sjednoceného významu vnímá Mukařovský jako velmi produktivní, protože právě tyto trhliny, jak je nazývá, útočí na vnímatele a stimulují jeho percepční aktivitu. „Podkladem znakového působení uměleckého díla je jeho významové sjednocení, podkladem pak jeho „reálnosti“, bezprostřednosti to, co se v uměleckém díle tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy to, co je v něm pocitováno jako nezáměrné. Jen nezáměrnost je s to učinit dílo v očích vnímatelových tak záhadným, jako je záhadný předmět, jehož určení neznáme; jen nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neusměrňeností otvírá cestu k nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti. A tím vším zapojuje nezáměrnost umělecké dílo do okruhu životních zájmů vnímatelových, dodává dílu pro vnímatele naléhavosti, jaké by nemohl dosíci pouhý

---

<sup>87</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 385

<sup>88</sup> Jan Mukařovský v citované studii předkládá celou klasifikaci nezáměrnosti, vyčleňuje nezáměrnost podvědomou, polovědomou, nevědomou, neosobní, nezáměrnost jako shodu nahodilých zevních okolností nebo i nezáměrnost záměrnou. Protože ale vzápětí dodává, že „pro poměr mezi záměrností a nezáměrností v umění samém nepřinášejí [tyto druhy a odstíny autorské nezáměrnosti] nižádné pevné opory: vše, co je ze stanoviska původu díla skutečně nezáměrným, může se v díle jevit jako záměrné a zas naopak, co v díle působí jako nezáměrné, mohlo být do něho záměrně vneseno,“ nebudeme se jednotlivými typy nezáměrnosti zabývat podrobněji. Tamtéž, s. 368



znak, za jehož každým rysem by vnímatel pociťoval záměr někoho jiného než on sám. Jeví-li se umění člověku vždy znovu novým a nebyvalým, je toho hlavním původcem nezáměrnost v díle pociťovaná.“<sup>89</sup>

### 3.8 Prvky nevybrané

Jak jsme již zmínili ve druhé kapitole, vybrané prvky jsou charakterizovány i těmi elementy, které byly ponechány mimo kritéria výběru a jeho sítím neprošly. Vybrané prvky v sobě proto implikují i prvky nevybrané. Wolf Schmid se v rámci svých úvah o narativním textu nad touto dichotomickou povahou výběru zamýšlí, zabývá se jeho pozitivním pojmáním z pohledu realizovaného výběru jistých elementů a klade důraz i na jeho negační povahu, kterou definuje jako „odmítnutí jiných možností volby“<sup>90</sup> a rozlišuje tři různé mody negace. „Pochopit příběh jako významový celek znamená odkrýt *logiku* jeho *selektivity*. Ale znamená to ještě něco dalšího. Čtenář si musí uvědomit, jaké povahy je negace, jež se týká selekce v díle, tzn. v jakém *modu* se odmítá to, co nebylo vybráno. Při selekci lze totiž rozlišit tři mody negace, které ji doprovázejí.“<sup>91</sup> V naší práci se kategorií výběru věnujeme z komplexního pohledu celého literárního procesu, naším cílem není postihnout jen narativní texty. Protože je však Schmidova kategorie negační povahy výběru dle našeho názoru produktivní, dovolíme si ji aplikovat, příp. částečně přizpůsobit, kategorii výběru, jak se jí v naší práci souhrnně věnujeme.

„První modus negace představuje *ne-výběr těch elementů dění a vlastností, které jsou pro příběh irelevantní*. (...) Tento první modus negace za sebou zanechává irelevantní „místa nedourčenosti“ (Ingarden 1931), jejichž konkretizace pro příběh není potřebná a ani mu nijak nenapomáhá. Čtenář, jenž tyto irelevantní nevybrané elementy dění přesto konkretizuje, provádí recepci, která je nejen zbytečná, nýbrž odvádí od sledování linie smyslu a překáží při rekonstrukci aktů výběru.“<sup>92</sup> Schmid však neuvažuje o svobodě a volnosti čtenářské recepce, jak jsme se jí zabývali v kapitole 3.5. V narativním textu je potřeba vědomého sledování dějové linie silnější než v textech ostatních, přesto osa příběhu nemusí být vždy dominantní složkou díla, a pokud jí je,

---

<sup>89</sup> Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 382

<sup>90</sup> Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 36

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 36

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 36-37

pak jí nemusí být nutně pro čtenáře. Čtenář by narativní řetězení jistě sledovat měl, aby z většinové části došlo k autorskému záměru, a konkretizace nevybraných elementů by zřejmě neměla přesáhnout dominantní hodnotu prvků vybraných; čtenáři by však měla být ponechána volnost, aby dílo v jeho mysli mohlo rozehrávat další významy (které se samozřejmě mohou odvíjet i od samotného příběhu). A právě pro ně je ponechán prostor v rámci elementů, jež Schmid považuje za irelevantní pro příběh. Ano, pro primárně zamýšlený příběh s velkou pravděpodobností irelevantní jsou, v rámci nově konstruované mentální reprezentace textu či daného příběhu čtenářem však mohou hrát významnou roli. Vyprávění se navíc neskládá jen z narativu, nositeli estetické hodnoty mohou být mnohé další prvky stojící mimo příběhovou následnost. Význam tzv. nedořečených míst je v jednotlivých textech individuální a jeho konkretizaci nelze ani podceňovat ani nadhodnocovat. V žádném případě ale není v rámci textového celku zbytečná, mnohdy může být naopak produktivní. Domnívám se, že ani rekonstrukce aktů výběru není pro čtenáře závazná a definitivní, jejich rozvíjení je spíše žádoucí.

„Druhý modus negace se objevuje, když příběh obsahuje jistá východiska pro rozvíjení tradičních linií smyslu, jež se však dál nesledují, neboť smysl příběhu v těchto naznačených liniích nespočívá.“<sup>93</sup> Tento modus je z hlediska nenarativního pohlížení na text velmi podobný modu prvnímu. Pokud příběh naznačenými východisky disponuje, pak i jejich rozvinutí může být produktivní. Zde ale opět hraje roli daná sémantická či estetická závažnost v konkrétních textech, proto se nechceme uchýlovat k zobecňujícím spekulacím. Stojí však za úvahu se nad produktivitou absence některých prvků zamyslet. Schmidův výraz „past na čtenáře“<sup>94</sup> tak může být v mnohých případech scestný.

„Třetí modus bychom mohli nazvat negací, jež má být zrušena (aufzuhebende Negation). Týká se těch elementů dění, které sice nebyly vybrány, ale paradoxně – in absentia – k příběhu patří, a to v té míře, v jaké k linii smyslu příběhu patří i jeho mezery. Čtenář přitom musí zrušit negaci provedenou autorem a na základě pokynů v textu více či méně latentně obsažených „reaktivovat“ pro příběh ty elementy dění, jež nebyly vybrány. V procesu čtení to provádíme velmi často, většinou bezděčně a v automatismu implikování. Vědomě vyplňujeme mezery zpravidla až tehdy, když je

---

<sup>93</sup> Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004, s. 37

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 37

vynecháno něco, co se dotýká podstatných momentů nebo co zcela určuje směr linie smyslu. Takovým klíčovým momentem bývá často motivace hrdinova jednání. Čtenář pak musí onen akt ne-výběru takříkajíc zvrátit, a to tím, že rekonstruuje ty elementy, které nebyly vybrány, ale k příběhu náležejí. Tento ne-výběr, jenž je třeba zrušit, se stal jedním z charakteristických rysů novější prózy.<sup>95</sup> Čtenář doplňuje mezery dvojí. Prvním typem je absence informací, které vyplývají z textového zobrazení aktuálního světa a odvíjí se z předpokladů vycházejících ze čtenářovy zkušenosti s životem v něm, jsou pro jeho fungování logické a přirozené. Pokud bude postava opatřena jménem Jarmila, budeme automaticky předpokládat, že se jedná o ženu, upřesňující informace o jejím pohlaví by tedy působila nadbytečně. I když text nemusí přímo reflektovat aktuální svět, čtenář na něj bez bližšího autorského upozornění oprávněně očekává jisté vazby. Druhým typem prázdných míst jsou textové mezery, jak se o nich zmiňuje Schmid. Literární dílo není přesný návod na dosažení konečného významu, od čtenáře se jeho aktivita překlenování mezer přímo očekává. A záleží opět na tom, jak velkými mezerami v jaké množstevní intenzitě autor text opatří. Pokud jsme v případě explicitně vyjádřených elementů hovořili o jejich odlišné interpretaci a reorganizaci vnímatelem, pak bude množina různorodých i nových řešení v případě nevybraných složek ještě větší. Čtenář si mezery nemusí povšimnout vůbec, nebo ji naopak může vyplnit pro autora neočekávaným významem. Po vyplnění mezery významem pak záleží na interakci s dalším textem, čtenář sám pozná, zda jeho významová náplň byla produktivní, či ne. Kombinace příliš velkých mezer a nezkušeného vnímatele může vést k čtenářskému neuspokojení, pokročilého a náročného čtenáře může nedořečenost a možnost vlastních výběrů naopak těšit. Zde se opět vracíme k problematice (ne)očekávaného čtenáře a autorského záměru.

### **3.9 Nadindividuální determinanty výběru**

Jak již předdeslal Jiří Levý, nemusí veškerý autorův výběr vycházet z jeho vlastní jedinečné vůle, do jisté míry jej ho mohou ovlivňovat i další vnější faktory. Autor je součástí vyššího celku, společnosti, doby a prostoru, literárního kontextu, do něž je dílo zakotveno. Nový text tak není pouze projevem autorské individuality, ale pokaždé nese i stopy svých předchůdců a současníků, jsou v něm otisknuty rysy vyšší struktury, literárního vývoje, který svou setrvačností a bez ohledu na individualitu autorského

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 37

subjektu podobu díla podmiňuje a předurčuje. Text není nikdy oddělen od stávající literární tradice, a i když ji překonává, příp. svou nekonvenčností narušuje, zůstává její součástí, poněvadž ji tak prohlubuje a na pomyslné diachronní ose literárního vývoje posouvá dál.

Jan Mukařovský ve své studii *Individuum a literární vývoj* hovoří o souboru autorových dispozic, které jsou jak vrozené, tak získané. Podílí se na nich rodina a prostředí, ze které umělec pochází, výchova, ale i doba, do které jeho život spadá, a to i včetně jeho společenského statusu. „Psychofyzická osobnost umělcova je svazek dispozic, jednak vrozených, jednak získaných (výchovou, prostředím, sociálním zařazením atd.). Ježto každá z dispozic může být současně i vrozená, i obměněná vnějšími vlivy, je nesnadno odlišit přesně obojí vrstvu.“<sup>96</sup> Všechny tyto dispozice, znalosti a zkušenosti nabyté různým způsobem motivují při procesu tvůrčího rozhodování konečnou podobu výběru. Podle Mukařovského je dílo neodlučitelnou součástí vyššího literárního celku, jednak jeho vývoji podléhá, současně jej ale zároveň utváří. „Ze stanoviska vyvíjející se řady jeví se zásah osobnosti jednak jako porušení její souvislosti v čase, jednak však – a zároveň, týmž aktem – jako síla uvádějící tuto řadu v pohyb. Čím silněji se projeví osobnost tím, co je na ní opravdu jedinečné (vrozené dispozice a zejména jejich hierarchie), tím viditelnější pro pozorovatele bude její zásah. (...) Osobnost tvoří průsečík, v kterém se všechny vnější vlivy, jež mohou literaturu zasáhnout, setkávají, a zároveň i ohnisko, odkud do vývoje literárního vnikají. Vše, co se s literaturou děje, přihází se prostřednictvím osobnosti. Osobnost je jediný z vnějších vývojových činitelů, který vchází s literaturou do bezprostředního styku; ostatní se do tohoto styku dostávají toliko nepřímou, jejím prostřednictvím. (...) Osobnost, má-li přihlížení k jejímu působení na vývoj básnictví být vědecky plodné, musí být pojímána jako trvalá síla, působící nepřetržitě jako protitlak proti imanentní setrvačnosti literárního vývoje.“<sup>97</sup> Osobnost nezasahuje pouze diachronní literární vývoj, ovlivňují ji faktory i na rovině synchronní. Dle Mukařovského jde o působení dalších autorů v témže časovém období, s nimiž se individuum střetává a bez ohledu na svou individualitu podléhá jejich vlivu. „Tak např. Mácha – Erben se projevují po mnohých stránkách, vybíhající v přímý protiklad; avšak tento protiklad není pouhou záležitostí osobních dispozic obou básníků, nýbrž může být také formulován objektivně

---

<sup>96</sup> Mukařovský, Jan: *Individuum a literární vývoj*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 339

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 340-343

jako protiklad dvou vývojových tendencí, které se právě pro svou protichůdnost vzájemně doplňují, takže osobitost jednoho z obou básníků nemůže být náležitě pochopena bez konfrontace s druhým.<sup>98</sup> Text tedy není jen originálním výsledkem jedinečných literárně tvůrčích schopností autorského subjektu, na podobě textu má zásluhu i dosavadní literární vývoj a současné působení více autorů.

„Nahodilost a nepodmíněnost osobnosti je silně omezena tím, že individuum je členem společenského celku, jehož vývoj sdílí, a že básnictví stejně jako jiná kulturní řada je pro individuum toliko součástí obecného kulturního majetku, jehož vývoj a působení daleko přesahuje oblast vlivu a rozhodování jedince.“<sup>99</sup> Mezi synchronní faktory lze kromě dobové estetické normy či čtenářského očekávání od textu zařadit i společensko-politické podmínky. Autor si většinou dobového očekávání od literatury, či dokonce očekávání společnosti od něj samotného vědom je, proto se může čtenářské přízni přizpůsobovat a nadbíhat jí. Pokud se navíc jedná o požadavky formulované (oficiálně nebo i skrytě) vyšší institucí, jež vykazují určitou moc (nejen státní, ale i kanonickou, nakladatelskou apod.), může být touha po mnohočetné čtenářské recepci vyšší než věrnost estetické hodnotě. V případě explicitní mocenské ideologie, či dokonce cenzury se jedná o přesnou preskripci požadovaných textových „kvalit“, která autorův individuální výběr nejen ovlivňuje, ale přímo deformuje.

Dalším determinujícím faktorem je jazyk, jehož prostřednictvím autor aktuální svět vnímá a jímž následně text tvoří. Závislost myšlení na jazyce je zdůrazňována již velmi dlouho, zmiňme například již německou literárně-filozofickou tradici. Wilhelm von Humboldt hovoří o sepětí mateřského či osvojeného jazyka s určitým způsobem pojmání reality. Lidé podle jeho názoru vnímají a chápou okolní svět právě prostřednictvím jazyka. Z toho Humboldt následně vyvozuje teorii o nepřeložitelnosti, protože překlad děl se neodehrává na úrovni jazykových jednotek, ale na úrovni různých způsobů chápání světa. „Humboldt sieht das Denken in Abhängigkeit von der Muttersprache: „Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache, man kann sich beide nicht identisch genug denken.“ Sich eine Sprache aneignen, in eine Kultur hineinwachsen heißt, die Wirklichkeitsauffassungen und die Sprache, in der diese Kultur tradiert wird, zu übernehmen. Die Sprache ist kein beliebig austauschbares Anhängsel der Identität,

---

<sup>98</sup> Mukařovský, Jan: *Individuum a literární vývoj*. Studie I. Host, Brno 2000, s. 345

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 342

sondern grundlegend für die je besondere Erfassung von Welt, für ihre Beschreibung und ihr Verstehen durch den Einzelnen.“<sup>100</sup> Autor tedy není pouze součástí své doby a dané územní příslušnosti, ale nemůže se vytrhnout ani z vazeb jazyka, ve kterém přemýšlí a píše.

Na těsnou propojenost individuálního uvažování jedince a struktury mateřského jazyka poukazuje také Friedrich Schleiermacher. Podobně jako Humboldt upozorňuje na specifický charakter jazyka ovlivňující to, jak mluvčí skutečnost vnímá, a také na proměnlivost jazyka v čase. „Er [Schleiermacher] unterscheidet zwischen Ausdrücken, die sich in verschiedenen Sprachen genau entsprechen, da sie sich auf genau eingrenzbare Gegenstände und Sachverhalte beziehen, und anderen Wörtern, welche Begriffe, Gefühle, Einstellungen erfassen und sich im Lauf der Geschichte verändern. In solchen Wörtern äußert sich der Geist der Sprache und das Denken des Einzelnen.“<sup>101</sup> O skutečnosti, že poznáváme okolní svět právě prostřednictvím jazyka, který jeho vnímání silně ovlivňuje, referuje také velmi diskutovaná hypotéza jazykové relativity Edwarda Sapira a Benjamina L. Whorfa. „Podle této teorie je u příslušníků dané skupiny „reálný svět“ do značné míry nevědomě vestavěn do jejích jazykových návyků. Lidé vidí, slyší a zakoušejí to, co ostatní, zejména proto, že jazykové zvyky dané kultury předurčují výběr určitých interpretací.“<sup>102</sup>

Příslušnost k jazyku se v textu odráží jak ve způsobu chápání a pojmání světa, tak prostřednictvím samotné struktury daného jazyka. Jsou známy případy různorodých odlišností jak po stránce lexikální, tak gramatické. Z hlediska komparace slovní zásoby dvou různých jazyků vychází najevo, že jazykové ekvivalenty nejsou totožné. Příkladů rozdílných poměrů lexémů ve dvou jazycích je mnoho, například německé adjektivum

---

<sup>100</sup> Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2005, s. 25. Humboldt shledává myšlení v závislosti na mateřském jazyce: „Jazyk je takřka vnějším jevem myslí národů; jejich jazyk je jejich myslí a jejich mysl jejich jazykem, nelze je od sebe oddělit.“ Osvojit si nějaký jazyk a začlenit se do příslušné kultury znamená přijmout určitý způsob pojmání skutečnosti a také jazyk, kterým je daná kultura tradována. Jazyk není libovolný, vyměnitelný přívěsek identity, ale je stěžejním pro dané chápání světa, pro jeho popis a to, jak mu jednotlivci rozumí. (Přeložila L. K.)

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 26-27. [Schleiermacher] rozlišuje mezi výrazy, které si v různých jazycích přesně odpovídají, neboť se vztahují ke zcela vymezeným předmětům a okolnostem, a ostatními slovy, které vystihují představy, pocity, naladění a mění se v průběhu dějin. V takových slovech je vyjádřen duch jazyka a myšlení jednotlivce. (Přeložila L. K.)

<sup>102</sup> Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Praha, Academia 2008, s. 316

*verheiratet* lze do češtiny přeložit buď přídavným jménem ženatý, nebo adjektivem vdaná, pro jeden německý lexém tedy v češtině existují dva sémanticky odlišné výrazy (poměr jednoho výrazu ku dvěma jeho ekvivalentům). Podobně je tomu u švédského slova *morfar*, které označuje dědečka, ovšem jen z matčiny strany, čeština by tedy při překladu musela výraz specifikovat, příp. opsat. Protože český jazyk pro označení dědečka tuto diverzifikaci nepotřebuje, nenapadne ani české mluvčí bez znalosti švédštiny oba dědečky po lexikální stránce rozlišovat. V některých jazycích může dojít i k absenci daného ekvivalentu. Tak se děje například v jazycích, jako je hebrejšтина nebo ruština, které nemají sloveso být. Ani po stránce gramatické tomu není jinak, kvantita českých deminutiv má zřídka v ostatních jazycích oporu, výrazně odlišné chápání reality se projevuje rovněž ve slovesných časech, na jejichž základě je časová posloupnost či návaznost velmi různorodě vnímána. Se slovní zásobou jde ruku v ruce i časové zařazení textu, příp. autorova snaha o stylizaci či přizpůsobení díla staršímu období, v překladu se tato problematika týká především převodu historismů či slov zastaralých, pro které v současném jazyce existují lexémy bez dobového příznaku.

S lexikem daného jazyka samozřejmě velmi úzce souvisí i prostředí, v němž je jazyk užíván. Geografická poloha či kulturní odlišnosti mají na slovní zásobu veliký vliv, jazyk přirozeně nedisponuje výrazy označujícími skutečnosti, s nimiž se jeho mluvčí ve svém domácím prostředí primárně nesetkají. V souvislosti s tím vzniká nemálo problémů při překládání děl do cílového jazyka zcela odlišného svou kulturní i územní příslušností. Pro německý pokrm *Eintopf* čeština žádný domácí ekvivalent nemá, proto byla nucena přijmout doslovný název tohoto jídla. Překladatelé z území českému prostředí vzdálenějších se musí vyrovnávat s mnoha sémantickými propastmi. Trefně své rozhodování při překládání povídek Oty Pavla do hebrejštiny popisuje Ruth Bondyová: „Akademie hebrejšského jazyka sice vydala slovník názvů sladkovodních ryb, ale jen těch, které se vyskytují v Izraeli. Po konzultacích s předními izraelskými ichtology jsem byla nucena vymyslet jméno tloušťkovi a další rybě.“<sup>103</sup> Nejde však jen o přírodní rozdílnosti, významnou roli hraje i sémantické ukotvení lexému z hlediska společenských konvencí. „V povídce Moje první ryba říká dívka chlapci, když poprvé v životě chytil rybu na prut: Jsi opravdovej frajer. Jenže v Izraeli slovo frajer označuje někoho docela jiného – člověka, který se nechá lehce ošidit či využívat.“<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Bondy, Ruth: *Víc štěstí než rozumu*. Argo, Praha 2003, s. 221

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 222

Z uvedených příkladů je patrné, jak moc může struktura mateřského jazyka ovlivnit způsob přemýšlení a nahlížení na svět, jak díla cizích autorů mohou na základě těchto odlišností umocnit zážitek domácího čtenáře. Záleží však také na tom, do jaké míry se specifická výchozího jazyka povede převést překladateli. Dobrý překladatel by měl být schopen odhadnout, které jazykové výběry byly produktem autorské intence a které byly realizovány nevědomě, prostřednictvím vyšších determinujících struktur. Zmíněné faktory ovlivňují všechny fáze geneze textu, o kterých jsme psali, ať již jde o výběr z aktuálního světa determinovaný jeho vnímáním prostřednictvím daného mateřského jazyka nebo o výběr probíhající na rovině výrazových prostředků předurčených nejen příslušností k jazyku, ale i dobou, literární či překladatelskou tradicí apod.



## 4. VÝBĚR AUTORA

Podíváme-li se na status autora z druhé strany, z pohledu jeho možnosti být kanonizován, šance stát se součástí souboru děl reprezentujících literaturu a zařadit se do literární tradice dané doby, určitého prostředí či konkrétního žánru, shledáme, že je to opět princip výběru, jenž jeho další existenci v opakované čtenářské recepci determinuje, či dokonce umožňuje.

Hovoříme o existenci autora, přestože jsme v úvodu práce uvedli, že bychom se při posuzování díla neměli o autorský subjekt primárně opírat. V tuto chvíli však nepracujeme pouze s textem a jeho estetickými hodnotami, ani nezkoumáme, do jaké míry hypotetický tvůrčí subjekt čerpal ze životní zkušenosti psychofyzické osobnosti umělce. Nyní nám jde o postihnout selektivního procesu včleňování děl do kánonu, jejich zpětného odebírání či ponechání mimo kánon; jde nám o další život textu – ve vztahu k dosavadním dílům jeho autora, k dílům stávajícího kánonu i ve vztahu interakce se čtenářem. Od procesu tvorby se dostáváme na hierarchicky vyšší rovinu literárního procesu, na úroveň knižního trhu a konstituování představy o literatuře širokou veřejností. Pracujeme tedy s textem jako hotovým produktem, který je vysilatelem určen čtenářské recepci. Protože jsou texty při vstupu na knižní trh opatřeny jménem autora, názvem nakladatelství a rokem vydání, fungují jako výrobek konkrétního vlastníka, jenž si na něj vyhrazuje autorská práva. Při uvažování o textu v rámci knižního trhu si vysilatele textu (ať již autora nebo nakladatele) odmyslet nelze, psychofyzická osobnost autora navíc implikuje samotný princip textové existence v kánonu, totiž časovou a prostorovou lokalizaci. Dílo samozřejmě neztotožňujeme s autorem, v případě některých autorů bychom dokonce mohli zvažovat vytvoření jejich vlastního kánonu (včetně hierarchie dominantních a periferních textů), na jehož základě by bylo možno postihnout tvůrčí vývoj subjektu. Na rozdíl od posuzování textu jako nositele estetických hodnot, v jehož rámci je zahrnutí autorské složky poněkud sporné, musíme v případě uvažování nad textem jako artefaktem vyslaným na knižní trh s autorem neodmyslitelně počítat. V tomto případě je autor (nebo i nakladatel) skutečně textu zárukou. Podobně jako ve třetí kapitole se k autorovi vztahujeme v otázkách časové a prostorové lokalizace díla, tedy i ve společenských, případně ideologických podmínkách vzniku jeho textu.

Jaká díla mají nárok na přežití v moři neustále vznikajících a soupeřících textů? Na základě kterých kritérií by měla být díla do kánonu vybrána? Kdo je vůbec oprávněn

k tomu, aby rozsudek smrti či pokyn k dalšímu životu odehrávajícímu se v dalších a dalších čtenářských recepcích vykonal? Pronikne do výběru odpovědných institucí či jedinců jejich subjektivita a osobitost, nebo je ovládne vyšší, nadindividuální moc kontextu (literárního, kulturního, společenského, politického apod.), jehož jsou součástí a třeba i nevědomky mu zcela podléhají? Může autorův výběr, kterému jsme se věnovali v předchozí části práce, předpokládat podobu a zákonitosti výběru vycházejícího ze strany příslušných „rozhodčích“ a jejich pravomoci kanonizovat, či se mu dokonce přizpůsobovat a nadbíhat mu? Na tyto otázky se pokusíme odpovědět a při hledání odpovědí poukázat na opětovně všudypřítomný princip výběru.

#### **4.1 Institucionálně-subjektivní charakter výběru**

Kdo kánon tvoří? Kdo do něj díla vybírá? Kdo má právo odsoudit k zapomnění, nebo naopak nabídnout možnost další existence? I kdybychom přijali výše zmiňované Barthesovo tvrzení, že text vzniká až v mysli vnímatelově, existuje přesto někdo, kdo díla hodnotí a posuzuje ještě před běžným čtenářem, kdo činí jakýsi předvýběr, z něhož si pak vybírá čtenář. „Individuální soud o velikosti díla sám o sobě nijak nezaručí jeho zachování, pokud tento soud není učiněn v určitém institucionálním kontextu, v prostředí, kde je možné zabezpečit reprodukci díla, jeho neustálé a obnovované předkládání generacím čtenářů. Úsilí o zachování díla probíhá v jiných, mnohem složitějších společenských kontextech, než v jakých se odehrávají bezprostřední odezvy čtenářů – nebo i čtenářských komunit – na texty; jak uvidíme později, tyto institucionální kontexty tvarují a omezují hodnotící soudy podle institucionálních agend, přičemž selekce textů nikdy neprezentuje pouze konsenzus komunity čtenářů, ať dominantní, nebo podřízené. Scéna, při níž skupina čtenářů definovaných společnou sociální identitou a společnými hodnotami stane před skupinou textů se záměrem určit jejich kanoničnost či nekanoničnost, je scénou imaginární.“<sup>105</sup> Výběr knihy, po které čtenář sáhne, je tedy už částečně předurčen a determinován předchozím výběrem zplnomocněné instituce stejně jako její interpretací díla. Záleží už jen na tom, do jaké míry si instituce dovolí do způsobu výkladu daného textu zasáhnout a jak moc jsou čtenáři nuceni její pojetí sdílet. „Frank Kernmode přichází v roce 1979 s myšlenkou dozoru, který skrze instituce vykonává společnost nad takovými kulturními konstrukty, jako je literární kánon, aby hájila své zájmy; kánon umožňuje kontrolu nad texty, jež

---

<sup>105</sup> Guillory, John: *Kanonické a nekanonické: současná diskuze*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 206

daná kultura chápe vážně, i metody interpretace, které zakládají smysl „vážného“.<sup>106</sup> Nemusí jít ani o politický nátlak, tento předvýběr bývá ovlivňován i ryze pragmatickými faktory, jako je sledování ekonomických cílů a výtěžku z vydávání knih. Zde už však splývá kánon děl vysoké literární hodnoty se souborem děl, která výraznou estetickou hodnotou nedisponují, ale na rozdíl od některých kanonických děl jsou čtena. To je další rozpor kánonu – hranice mezi tím, co by se číst mělo a co je skutečně čteno, je velmi neostrá.

Výběr kánonu má institucionální charakter a i když je to skupina lidí či odborníků, která vybírá, nemůže nikdy zaručit objektivnost. Instituce totiž vybírají za různými účely, mají jiná zadání, sledují odlišné cíle. Proto je i kánon produktem individuálního a subjektivního výběru, byť je tato individualita realizována na základě úvah a diskuzí více či mnoha členů dané instituce. „Dalším problémem konstruování kánonu je různorodost jeho zadavatelských východisek. Kánon si vyjednává/objednává každý nový projekt dějin literatury (od navýsost odborných až po školské příručky), školy různého stupně jakožto instituce, které potřebují vymezit si svůj materiál, ale také každodenní literární život: vydavatelé, literární publicistika, porotci literárních cen a soutěží, poskytovatelé stipendií a dotací, tvůrci znalostních soutěží atd. Každé zadání je přitom poněkud jiné,<sup>107</sup> a tedy i výběr děl bude rozdílný a individuální. „K těmto definičním poznámkám je třeba připojit subjektivní rozměr každého kanonického seznamu; neexistuje totiž singulární autorita, u níž bychom si tento seznam závazně a v úplnosti ověřili.“<sup>108</sup>

Pokud mají selekci veškerých textů na starosti různé instituce, dostane vůbec sám čtenář možnost do procesu kanonizace zasáhnout? Čtenář výběr kanonických děl determinuje v podstatě neustále, a to svou čtenářskou aktivitou. Texty, které jsou opakovaně čteny nejen v rámci jedné generace či několika desetiletí, ale také déle než jedno století, vykazují hodnoty, které jsou stále čteny, vyhledávány nebo pozitivně a produktivně hodnoceny. Co má čtenář možnost ovlivnit opravdu do velké míry, je soubor děl vydávaných v horizontu zhruba posledních dvou desítek let. Nakladatelství, knihovny i knihkupci sledují, jaké knihy se čtou, které knihy si čtenáři nejčastěji

---

<sup>106</sup> Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis)kontinuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 170

<sup>107</sup> Bílek, Petr A.: *Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty*. In *Literatura a kánon*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007, s. 12

<sup>108</sup> Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis)kontinuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 170

vybírají a podle většinového výběru se také řídí nákupem či vydáváním knih dalších. V tomto bodě se však kánon opět kříží s většinovou produkcí a rozhodnou teprve čtenáři příštích generací, zda výběr svých předchůdců potvrdí, nebo jej přetvoří. Hodnotícím čtenářům je už však určitý soubor děl předkládán, do ruky se jim dostane výběr, jenž před nimi učinila autorita vydavatele. Za její motivací dané dílo vydat jistě stojí konkrétní požadavek ze strany čtenářské nebo i autorské obce (například univerzitní nakladatelství). Většinový čtenář tedy možnost podílet se na výběru jistě má, vybírá však již z předvybraného materiálu. Nebudeme se pokoušet uhodnout, kdo byl v procesu výběru dříve, kdo vybírá pro koho a kdo má při výběru větší moc, zda čtenář, nakladatel nebo kanonizující instituce. Všichni tři účastníci literárního trhu se vzájemně doplňují, částečně si vycházejí vstříc, částečně jdou proti sobě.

## 4.2 Kritéria výběru

Vymezení kánonu a jeho definice nejsou jednotné, za kánon můžeme považovat soubor veškerých všeobecně uznávaných knih nesoucích pro společnost relevantní hodnoty, tento obrovský korpus textů můžeme ale také dále stratifikovat podle sociálních kritérií, jako je územní platnost, národnost, příslušnost k etniku nebo pohlaví; podle časového měřítka, pomocí něžž můžeme srovnávat například kánon 19. století s kanonickou literaturou století dvacátého; a konečně na základě kritéria estetické hodnoty, které je na rozdíl od předchozích dvou nutno zkoumat nezávisle na autorovi. Ve studii Richarda Müllera *Literární kánon: modely (dis)kontinuity* se setkáváme s dělením na kánon oficiální (obecně uznávané texty, jež jsou většinou v rámci národnostního celku předkládány čtenářům) a kánon kritický (oficiální kánon obohacený o další relevantní texty včetně jejich interpretace zasazené do co nejširšího kontextu, kritickým kánodem bývají vysokoškolské seznamy četby); kánon materiální (texty) a kánon výkladový (jejich interpretace); další opozicí je i kánon národní proti kánonu západnímu<sup>109</sup>. Jak jsme naznačili v předchozí kapitole, v podstatě každé seskupení lidí, každá instituce může generovat svůj vlastní kánon, neboť každý kanonický výčet plní určitou funkci v rámci svého kontextového zapojení. Bez ohledu na časové nebo sociální podmínky vzniku textu rozlišujeme kanonické seznamy i v rámci literárních kategorií, například podle žánru. Záleží tedy na tom, jaké hodnoty a kvality textů hledáme, co v případě literatury rozumíme pod pojmem *nejdůležitější*,

---

<sup>109</sup> Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis)kontinuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 169

*nejvýznamnější, nejzásadnější.* „Je až pozoruhodné, jak stovky vypracovaných maturitních otázek, zveřejňovaných na internetu, neustále operují s atributem „významný/nejvýznamnější“ jako s víceméně jediným charakterizačním výkonem vztahovaným k souborům autorského díla, dobové produkce či žánru.“<sup>110</sup> Četnost těchto univerzálních a obecných nálepek, které šikovně zahladí možnost konkrétních charakteristik a nevyhnutelného hodnocení, jen svědčí o tom, jaká nejednotnost a především nejistota ve vymezení kánonu panuje. Pokud není jasné, co se hledá, na základě kterých kritérií se bude kánon vybírat a určovat, nelze se vyhnout skutečnosti, že součástí kánonu budou díla, která do něj nepatří, anebo budou při výběru produktivní texty opomenuty.

Zaměříme se tedy na to, jakým způsobem je výběr kánonu realizován. „Oblast psaní neobsahuje pouze dva druhy textů: velké, nebo zcela nezajímavé.“<sup>111</sup> Jedinečný, specifický, zvláštní je každý text, ale protože „nikdo nemá přístup ke kánonu jako k celku. Tato skutečnost je zcela triviálně dána tím, že nikdo nepřečte, a ani nemůže přečíst všechna kanonická díla, neboť díla uznávaná za kanonická se průběžně mění podle mnoha různých okolností hodnotících soudů nebo polemických rozhodnutí,“<sup>112</sup> musíme texty neustále podrobovat selekci. Naše rozhodování mezi tím, zda dané dílo začlenit do kanonické řady, by se mělo odehrávat na základě přesně vymezených kritérií. Stanovme tři různá kritéria pro výběr kanonických děl – kritérium sociální, časové a kritérium estetické hodnoty.

#### **4.2.1 Kritérium sociální**

„Pohyb otevírání kánonu nekanonickým autorům podrobuje literární sylaby jistému demografickému dozoru. Kanoničtí a nekanoničtí autoři mají zastupovat jednotlivé – dominantní či podřízené – společenské skupiny,“<sup>113</sup> píše ve své studii *Kanonické a nekanonické: současná diskuze* John Guillory. Kánon je ambivalentní povahy, jejíž podstatou je neustálé napětí mezi požadavkem výjimečnosti a reprezentativnosti. Text musí být v rámci vyžadovaných estetických hodnot dostatečně originální a specifický, zároveň by měl reprezentovat – jak estetickou hodnotu

---

<sup>110</sup> Bílek, Petr A.: *Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty*. In *Literatura a kánon*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007, s. 10

<sup>111</sup> Guillory, John: *Kanonické a nekanonické: současná diskuze*. *Česká literatura* 55, 2007, č. 2, s. 208

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 207

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 187

(zkoumání samotného textu), tak podle některých teorií i zastoupení jednotlivých společenských tříd (ohled na autora). Každá společnost je složena z různých minoritních skupin, ať již jde o příslušníky jiného etnika, národnosti nebo náboženství, do kategorie sociálního kritéria spadá i genderová diverzifikace, ale také například rozdělení kánonu na národní a světový. Hlavním požadavkem sociálního kritéria je „kánon pouze otevřít a do seznamů povinné četby přidat díla minoritních autorů.“<sup>114</sup> Tato tendence je patrná v angloamerickém prostředí od počátku 80. let 20. století, kdy dochází k napětí mezi zastánci dosavadní podoby kánonu a jeho pluralistickými kritiky: „Představy o transcendentních kritériích velikosti či kanoničnosti literárních textů (...) se začátkem 80. let stávají terčem stále prudších útoků těch, kteří upozorňují na historicky represivní podmínky určování kanoničnosti a požadují otevření kánonu tak, aby zahrnoval texty představitelů diskriminované kategorie kulturně jiného.“<sup>115</sup> Díla tak chápou jako reprezentanty menšinových společenských vrstev, v centru jejich pozornosti nestojí vnímání estetické hodnoty, ale ohled na autora jako nositele sociální zkušenosti. „Takto chápaná reprezentace pojímá literární kánon jako hypotetický obraz společenské rozrůzněnosti, jakési zrcadlo, v němž jednotlivé společenské skupiny vidí (či nevidí) svůj odraz.“<sup>116</sup> John Guillory zdůrazňuje také význam vysokoškolské vzdělávací instituce, jež kanonický výčet tvoří, a rozhoduje tak o začleňování a vydělování děl, které následně přijímají i učitelé středních škol. Školské instituce produkující výběr by měly být dle Guilloryho podrobeny pozorné reflexi, a to především v souvislosti s tím, jakým procesem a na základě jakých předpokladů jsou kanonické seznamy tvořeny. Může však být požadavek sociální rovnosti základním kritériem pro zařazení textu mezi kanonická díla? Pokud vycházíme z výše zmíněné reprezentativnosti, pak by kánon neměl záměrně sestávat ze zcela homogenních textů náležejících například jen produkci autorů-mužů nebo úmyslně opomíjejících obyvatele daného státu, kteří jsou příslušníky jiné národnosti. Základním rysem posuzování uměleckých děl by však stále měla zůstat jejich estetická hodnota.

Mnohdy však do procesu kanonizace pronikají ideologické tendence a značně determinují a v souvislosti s estetickou hodnotou zkreslují výsledný výběr. Z domácího kontextu zmíníme případ česko-německé literárně-sociální problematiky. „Příkladem

---

<sup>114</sup> Guillory, John: *Kanonické a nekanonické: současná diskuze*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 187

<sup>115</sup> Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis)kontinuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 180

<sup>116</sup> Guillory, John: *Kanonické a nekanonické: současná diskuze*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 187

může být mnohokrát doložená funkce celých vrstev německojazyčné literatury jako v národním jazyce nepěstované součásti české obrozenské četby.<sup>117</sup> Podobně tomu v česko-německé historii bylo i naopak, Fritz Beer ve svém autobiografickém románu německého Žida žijícího v Brně líčí literární situaci 20. let 20. století v rámci tamní komunity německého obyvatelstva, které vyžadovalo pouze literaturu německou a rakouskou. „Teprve dnes, po šedesáti pěti letech, když píšu tyhle řádky, mě napadá, že pan Steif nenabízel ani jednu českou knihu, a to ani v německém překladu. I když jeho zákazníci byli liberální středostavovští měšťané, kteří se denně stýkali se svými českými spoluobčany, zřejmě nikoho z nich nenapadlo přijmout cokoli z kultury, která je obklopovala. Četli i nadále knihy rakouských a německých spisovatelů, v jejichž světě vyrostli a jejichž svět existenci nového československého státu nezahrnoval. Zažívali ho denně ve své pracovní a hospodářské existenci, ale ne ve své kulturní zkušenosti.“<sup>118</sup> K obdobným preferencím a zúženému výběru docházelo i při výuce dějepisu. Oba příklady vystihují literární podřízenost ideologickým aspektům, ke kterým nemusí bezpodmínečně docházet jen ze strany vyšší instituce pověřené výběrem, ale může vycházet i z prostých preferencí a individuálních zájmů běžného čtenáře zakotveného v jistém časovém a sociálním rámci. Ideologie a sociální požadavky tak ovlivňují a omezují kritéria, jež výběr specifikují a podstatně zužují bez ohledu na estetickou hodnotu. Dalším příkladem sociální determinace by mohly být například feministické tendence, které by jistě zdůrazňovaly význam participace ženských autorek na kanonickém seznamu. Znamenalo by to však, že bychom v literatuře minulých staletí měli hledat reprezentativní texty žen-spisovatelek nebo minoritních skupin a bez většího ohledu na jejich estetickou funkci je zpětně zařazovat do stávajícího kánonu jen z toho důvodu, aby literatura odrážela společenské složení? Primární funkce literatury však nespočívá v podřizování se společnosti, a toto kritérium by proto rozhodně nemělo být považováno za základní.

#### 4.2.2 Kritérium časové

Časové měřítko úzce souvisí s předchozím kritériem, protože texty jsou nositeli dobových hodnot (ať již estetických či ideologických) v daném sociálním rámci.

---

<sup>117</sup> Tureček, Dalibor: *Povaha a způsob existence kánonu národní literatury (na příkladu českého 19. století)*. In *Literatura a kánon*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007, s. 57

<sup>118</sup> Beer, Fritz: *...a tys na Němce střílel, dědo?*. Paseka, Praha – Litomyšl 2008, s. 44

Z časového hlediska jde o další ambivalentní rys kánonu, kterým je rozpor mezi jeho častými kritikami a žádostmi o jeho otevření a zároveň jeho utkvělostí a neustálým sebezpotvrzováním, jenž je způsobeno opakovaným vyučováním týchž děl ve školách a jejich automatickým přejímáním včetně ustálené interpretace. Richard Müller s odvoláním na Wendella V. Harrise k tomu dodává: „Kánony vytvářejí společné referenční rámce, a tím setrvačně tíhnou k utvrzování sebe sama.“<sup>119</sup> Měli bychom tedy kánon otvírat? Co když skutečně mnoho děl zůstalo mimo jeho pozornost a zasloužilo by si být do něj dodatečně začleněno? Co když ale na základě dnešních estetických požadavků vyloučíme z kánonu dílo, které v něm z dnešního hlediska nemá co pohledávat, ale přímo odráží dobové nároky na literární text, ať již z pohledu jeho estetické hodnoty, nebo tehdejší vyžadované společenské angažovanosti? Domnívám se, že by kánon neměl být v žádném případě konstantním a uzavřeným celkem neumožňujícím na základě své dlouhodobé autoritativnosti žádnou kritickou reflexi. Kánon tedy nutno otvírat je, pozorné recepce by měla být podrobena i díla nejstarší. Kritika by však měla být realizována velmi opatrně a obezřetně. Vladimír Papoušek hovoří ve studii *Restylizace kánonu* o „našem sebezapomenutí vlastní přítomnosti v historii“, o „přirozené utkvělosti ve vlastní době a existenci,“<sup>120</sup> což dle mého názoru značí nebezpečí pro starší kanonická díla, na která pohlížíme optikou dnešních požadavků, na základě nichž je považujeme za nedostačující a uvažujeme o jejich vyřazení z kánonu, které by mohlo být vzhledem k jejich historicky zakotvenému významu velkým prohřeškem. Navíc není vyloučeno, že pro nastupující literárněkritickou generaci budou primární kritéria výběru zcela odlišná a námi vyloučený text se opět začlení zpět mezi ostatní reprezentanty. Z literární historie známe takových případů měnící se recepce<sup>121</sup> mnoho.

---

<sup>119</sup> Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis) continuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2, s. 170

<sup>120</sup> Papoušek, Vladimír: *Restylizace kánonu*. In *Literatura a kánon*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007, s. 35

<sup>121</sup> Výstižný příklad ve své studii *Povaha a způsob existence kánonu národní literatury (na příkladu českého 19. století)* formuluje Dalibor Tureček: „V českém obrození byly nejprve prohlašovány za klíčové texty pouze na základě jazyka (viz obecně rozšířené raně obrozenecké nadšení nad takřka jakýmkoli spisem v mateřském jazyce), v další fázi selekce probíhala s ohledem na základní téma spisů (jako nejznámější doklad viz ostrakizaci Máchova máje navzdory jeho nesporné a také dobovými kritikami uznávané estetické hodnotě) a teprve poté se ustálila podoba kánonu národní literatury jako parnasu esteticky nejskvělejších děl, do něž se již vešli i dříve vylučovaní autoři, jako



Historická hodnota starších kanonických děl je nesporná. I když je nutné podrobovat kánon neustálé reflexi, neměli bychom podceňovat význam jeho stávající podoby. Vybraná díla totiž odráží dobové očekávání od literatury a její tehdejší společenskou funkci, poučit se můžeme i ze sledování samotných kanonických změn, jež jsou rovněž nositeli diachronních požadavků na kánon. Kromě dobové estetické hodnoty mohou svou sémantickou povahou dosti odlišnou od moderní tvorby současného čtenáře seznámit s podobou dřívějšího náhledu na aktuální svět i s tehdejšími nároky na literární zobrazení. Problém spočívá v tom, že tato díla jsou mnohdy pro dnešního většinového čtenáře nezajímavá a nevyhledávaná. Naopak současná a aktuálně vznikající literatura, jež by jej mohla oslovit intenzivněji, příp. jej dokonce motivovat a přivést k četbě uměleckých děl obecně, není souborně zpracovaná (což je částečně dáno její neohraničeností a velmi rychlou produkcí), navíc jí je v porovnání s texty, které prošly dlouholetou zkouškou recepce, přisuzován mnohem menší význam jen pro její mládí. To je na jednu stranu zcela pochopitelné, na stranu druhou by nemělo docházet k tomu, že pro současné texty, které mají na kanonizaci nárok, není kvůli autoritám neotřesitelného stáří v kánonu již místo.

Otázka trvajících kanonické hodnoty děl nás vrací zpět k problematice funkčnosti kánonu – jde o seznam textů, jež nás informují o dřívější estetické normě a potřebě, nebo má být kánon čtenářskou nabídkou, z níž si každý může vybírat podle svého aktuálního zájmu či čtenářské potřeby a při tom oprávněně očekávat kvalitu zaručenou vyšší institucí, jež výběr provedla? Ideálně obojí. Díla, která jsou konstantní součástí kánonu již po staletí, nepodléhají změnám dobových požadavků jistě z nějakého důvodu. Problematickým aspektem je právě jejich nepřilíš častá četba současným čtenářem. Nemyslím si, že stálá kanonická díla by měla ustupovat nově vznikajícím jen pro jejich domnělou modernitu a novost posuzovanou navíc z nynějšího pohledu přesvědčeném o své dokonalosti a výlučnosti, jak jsme naznačili výše, ale především by starší literatura neměla být vyučována na základě své neotřesitelné kanoničnosti a uzavřeného výkladu. Měla by být vyvíjena snaha o aktualizaci jejich stávající konkretizace. V rámci trvalého a neměnného kánonu je samozřejmě potřeba poukázat na jeho literární i sociální význam a vyvozovat informativní závěry související

---

např. Máchu. Kánon tak fungoval jako neustálé rozrušování a znovuoobnovování stability.“ In Tureček, Dalibor: *Povaha a způsob existence kánonu národní literatury (na příkladu českého 19. století)*. In *Literatura a kánon*. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007, s. 59

s poznáním dobového uvažování nejen o literatuře, ale i o aktuálním světě. Současně by ale, pokud je to možné, měly být odkrývány nové cesty, jež by dílo přiblížily čtenáři, který by v nich mohl nacházet významy odkazující k jeho vlastnímu, soudobému vnímání skutečnosti. Pozornost by měla být soustředěna na textové aspekty, jejichž produktivnost vystupuje do popředí i v současnosti, nebo upozorňovat na hodnoty, jež oceňovala čtenářská recepce již v době geneze textu, proč tomu tak tehdy bylo a jaký účinek by měly dnes. Jde o hledání sémantických a estetických paralel tehdejších a současných čtenářských požadavků. Otázka, proč byla klasická díla do kánonu vybrána a z jakého důvodu se v něm udržela, je jistě podstatná. Domnívám se, že bychom se v souvislosti s trvale kanonizovanými díly měli ale především zabývat tím (čímž se vracíme k výše zmíněnému významu školské instituce), jakým způsobem tato díla čtenářské veřejnosti prezentovat, jak je na středních školách učit, jakým způsobem potřebu se s nimi čtenářsky vyrovnávat předávat dál. V mnoha případech tak problém nečtenosti některých kanonických děl spočívá v jejich neatraktivním přednesení ve středoškolských vzdělávacích institucích. Proto je i výběr textové ukázky, jež je použita v literární výuce, a způsob jejího výkladu tolik významný.

Měli bychom se zamyslet i nad kanonickým začleňováním podstatně mladších, či dokonce současných děl. Je otázkou, zda by veškeré texty měly čekat na přijetí do kánonu určité množství let a teprve tehdy, kdy by díla tuto vymezenou dobu v opakovaných čtenářských recepcích přežila, prokázala by na kanonizaci nárok. Literární kánon je základním seznamem děl, která jsou považována za doporučená a pro většinu čtenářů představují nabídku toho, co by si mohli, příp. měli přečíst. Je proto škoda, že současná díla musejí čekat na svou komplexnější kritickou recepci tolik let. Musíme samozřejmě odlišovat čtenáře většinového od čtenáře pokročilého, který si recenze a kritiky nově vydaných knih vyhledá sám, sleduje literární soutěže, knižní ocenění a veletrhy, literární časopisy a aktivity nakladatelství, knihkupectví a knihoven a na základě kritické reflexe těchto informačních zdrojů se rozhodne pro vlastní výběr knih. Čtenáři většinovému postačí však jen pasivní příjem hodnot vyznávaných jeho okolím, k němuž náleží především i dané školské zařízení.

Zde je namístě kritika středních škol, které se tématům současné literatury (a také historie posledních dvou, tří dekad) často vyhýbají, protože by se do zkoumání soudobého a ještě tolik systematicky nezpracovaného literárního stavu museli pustit sami. Aktuálně vznikající literatura by měla být systematicky mapována a jak jsme již uvedli, při výuce literatury by mělo docházet i k úvahám nad kritérii výběru stávajících

kanonických děl a k zamýšlení se nad tím, zda lze tato kritéria aplikovat i na literaturu soudobou, optikou klasických děl pohlížet na současný aktuální svět a naopak, zprostředkovávat dobový čtenářský zážitek čtenáři dnešnímu a zároveň mu dát možnost zkusit se zorientovat v současném světě prostřednictvím děl nejnovějších, které jej různým způsobem reflektují. Tato aktivita je opravdu nutná, jednak z toho důvodu, že současný literární trh je obrovský a kvůli svému rychlému rozšiřování poněkud nepřehledný, ale také proto, že aktuální literatura může specifickou reflexí soudobého aktuálního světa mnohé čtenáře oslovit.

### 4.2.3 Kritérium estetické hodnoty

Nejvýznamnějším měřítkem pro posuzování děl a jejich začleňování do kánonu je kritérium estetické hodnoty. V předchozích dvou kapitolách bylo vztahování k autorovi nevyhnutelné, neboť kategorie autora určovala časové, místní i sociální zařazení textu. Estetická hodnota, jež by měla být pro umělecká díla kritériem primárním, by měla být posuzována nezávisle na autorském subjektu. V první části naší práce jsme nastínili složitost a specifičnost individuálního vnímání textu, na základě něž se textové významy rozbíhaly nejrůznějšími směry podle příslušné čtenářské recepce. Nyní má hodnoty textu posuzovat rozsáhlá skupina čtenářů, ať laických či odborných, a shodnout se na více méně jednotné interpretaci a také na (ne)přijetí do kánonu. Je vůbec možné dosáhnout kolektivní shody objektivní povahy?

„Samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektivu odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvoru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota.“<sup>122</sup> Výrok Jana Mukařovského výstižně formuluje proměnlivost díla jako estetického objektu a nestálost jeho ohlasu v různých časových nebo prostorových dimenzích. V momentě, kdy se text oddělí od autora a je vyslán vstříc čtenářské recepci, žije vlastním životem, do kterého autor již příliš zasahovat nemůže (může sice částečně

---

<sup>122</sup> Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Studie I. Brno, Host 2000, s.

čtenářům nadbíhat, pokud určitý typ čtenáře očekává a zná jeho většinové reakce i požadavky, což se ale většinou děje jen v případě triviální a mainstreamové literatury). Snad ještě významněji než čtenář do další existence textu zasahuje časový, prostorový a sociální rámec, do něhož je čtenář pevně upoután. Vnímatelé jsou ve své podstatě stále stejní, k odlišnostem dochází právě až v jejich interakci s příslušným kontextem. Společnost a její podmínky, v nichž je čtenář zakotven, totiž determinují i způsob jeho individuálního vnímání. Proto může z hlediska různého časového i místního zařazení docházet k odlišným recepcím téhož díla. Mění se tak estetické vnímání příslušníků daných kontextů, podle Felixe Vodičky právě na jejich základě dochází k proměně děl, jde o výraz velmi nestálého vnímatelského vkusu. Z toho důvodu by se úvahy nad kanonizací textu měly dít vždy na základě komplexní znalosti a posouzení vývoje ohlasů. Vodička zdůrazňuje: „Literární historik musí vidět básnickou strukturu v stálém pohybu jako nepřetržité přeskupování složek a proměňování jejich vztahů,“<sup>123</sup> přičemž nestálými aspekty je myšlena především sociální funkce díla. Úkolem literární historie i teorie není při kanonickém procesu ulpívat v současné době a vše posuzovat z jejích perspektiv, naopak by měl být brán ohled na veškeré recepcce daného díla, které je nutno vnímat v diachronních souvislostech a kontextu literární tradice. Jan Mukařovský definuje estetickou hodnotu jako proces, „jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé strany pohybem a přesuny struktury společenského soužití.“ Opět se setkáváme se sociálními vztahy jako determinantami individuálního uměleckého vjemu.

Naším cílem není hledání odpovědi na komplikovanou otázku, co je estetično, co je krása a kde všude ji nacházet. Například Harold Bloom ve své knize *Kánon západní literatury* estetično spatřuje v jazykovém bohatství, dokonalém zvládnutí obrazného jazyka, v originalitě, vědění a ostrosti postřehu. Pozitivně hodnotí také spojení krásy a cizosti. Jistě se nemýlí, jde ale o natolik obecné a neurčité kategorie, jejichž sémantickou náplní může být v podstatě jakákoliv kombinace i jejich protichůdných hodnot, že je v podstatě zbytečné takto obecnou formulku aplikovat na konkrétní zadání kanonického seznamu. Pro naše potřeby se postačí zamyslet nad otázkou, jež jsme si položili v úvodu této kapitoly, tedy zda je možné v případě literární kanonizace z pohledu estetických hodnot dosáhnout kolektivní shody objektivní

---

<sup>123</sup> Vodička, Felix: *Problematika ohlasu Nerudova díla*. Struktura vývoje. Dauphin, Praha 1998, s. 286

povahy. Prostřednictvím této práce jsme se snažili zdůraznit význam a rozdílnost autorových i čtenářových recepcí téhož díla a poukázat na jejich rozmanitou individuálnost. Nyní se dostáváme k tomu, že individuální rysy se promítají i v rámci shromažďování jedinců do větších celků zaštitěných autoritou instituce, pro níž jsou relevantní přesně vymezené požadavky. Záleží tedy na specifickém účelu, na jehož základě jsou díla vybírána, a od něj se následně odvíjí i konkrétní výběrová kritéria. V rámci daného kolektivu, jímž může být instituce školy, nakladatelství, knihovny, ale i zájmové skupiny, společenské vrstvy nebo i stát, dochází k určitým preferencím, jimiž se daná jednotka liší od jiných. Námi vymezované estetické kritérium si tedy prostřednictvím jedinců uchovává svou subjektivní individualitu, pokud ji ale zasadíme do jejího sociálního rámce a souvisejících kontextů, jakými je doba a prostorové umístění textu, nabude výběr hodnoty určované kolektivem, jenž se řídí požadavky sociálního kontextu a dané instituce, k níž přísluší, a v jejím úhrnu se z většinového hlediska bude jevit objektivně.

Při posuzování literárního textu je tedy nutno vnímat jej ve všech jeho kontextech, ať již jazykových, literárních nebo sociálních. Zároveň bych však chtěla zdůraznit, že bychom kategorii individuálního citového prožitku neměli podceňovat, právě naopak. K posuzování estetické hodnoty by mělo docházet primárně a protože umělecká literatura zprostředkovává zážitek, měl by právě on hrát při interpretaci děl zásadní roli. Na jednom z prvních seminářů v prvním ročníku FF UK bylo mně a mým spolužákům řečeno, abychom i po všech možných interpretacích a výkladech daného textu nikdy nezapomínali na to, jak se nám text jednoduše líbí. Ať se tenkrát tato poučka zdála jakkoliv prostá a v ovzduší tolika nových, přitažlivých a mnohdy i nesrozumitelných a autoritativně nedotknutelných literárních i jazykových přístupů k textu se jevila až směšně obyčejná, ukázala se ale jako velmi produktivní. A provází mě při práci s textem pokaždé. Pokud utváříme kánon nejen z důvodu poznání hodnot minulých a oprávněného uchovávání kulturního, sociálního a literárního dědictví, ale také pro potřeby „prostého“ čtení a především zážitku jakékoliv povahy, měli bychom mít neustále toto kritérium na paměti a podle něj si díla vybírat.

## ZÁVĚR

Kategorie výběru v literatuře nebyla doposud systematicky zpracována a dle mého názoru je její význam nedoceněný. Tyto skutečnosti byly hlavním důvodem pro sepsání mé diplomové práce, neboť jsem pocítovala potřebu se s tématem kriticky vyrovnat, poukázat na všudypřítomnost principu výběru v celém literárním procesu a především upozornit na jeho vliv, jenž je zásadní pro všechny stupně textové geneze. Snažila jsem se na kategorii výběru nazírat z celkového pohledu, vnímat ji v kontextu celé literatury, ale i přesahů do jiných vědních disciplín. Zajímalo mě, kde se projevuje nejintenzivněji, zda jí tvůrčí subjekt zcela podléhá, či zda je sama ovlivnitelná jinými vyššími faktory. Zjistila jsem, že lze na výběr pohlížet z obou jeho stran, složek vybraných i částí nevybraných, jež mohou při interpretaci literárního textu nabývat rovněž produktivní hodnoty. Ukázalo se také, že výběr má mnoho podob a že se může autora týkat jak z hlediska jeho tvůrčího aktu, kdy je autor skutečně produktorem výběru, může jej ale také zasáhnout z druhé strany, z jejíhož hlediska se autor stává jeho produktem. Oba způsoby výběru jsou realizovány na základě určité motivace (ať již uvědomělé, či neuvědomělé) a více méně konkrétních kritérií. Ta jsou individuální a subjektivně zabarvená, podléhají však vyšším nadindividuálním vlivům, které jejich individualistickou suverenitu relativizují.

Výběrem se lze velmi podrobně zabývat skutečně z pohledu všech subjektů podílejících se na literárním procesu. Vybrala jsem si autora, neboť stojí na úplném počátku vzniku textu, i když jak jsme zjistili při zkoumání vědomého výběru v procesu textové geneze, autorské determinaci díla předchází celý kontext výchozích podmínek, jenž zásadně, byť skrytě, determinuje autora ještě před aktem tvorby. Neubráníla jsem se přesahům do složky čtenářské, neboť až čtenář ukáže, zda byl autorův výběr produktivní, zda čtenáři umožní realizaci výběrů dalších (a vůbec nevadí, když budou odlišné od těch autorem zamýšlených). Právě uchopování autorského výběru čtenářem a jeho následná nevyhnutelná reorganizace je názornou ukázkou všemocného principu vybírání realizovaného na úrovni od těch nejmenších nuancí spojených s autorskou a čtenářskou individualitou až po rovinnou kontextů, do nichž se text od momentu svého vzniku postupem času, v případě překladu i změnou prostředí, dostává.

Protože jsem se v rámci práce neustále zabývala procesem textového vzniku, musím této reflexi podrobit i své vlastní psaní. K zajímavým zjištěním jsem došla na základě úvah o přesahu literatury do jiných vědních oblastí a tázáním se, zda je i pro ně

kategorie výběru tak zásadní a zda je ovlivňuje stejným způsobem. Paralela narativního pohlížení na historii a literárního vyprávění se nabízela, souvislost s psychologickými procesy nebylo možné neuvést. Novým pro mě bylo odhalení tolika souvislostí mezi principy existence literatury a fungování přírody. Jistě text nelze do kontextu přírody zasadit zcela, mnohé závěry by jistě byly těžce konstruovatelné a prakticky nemožné, přesto považuji úvahy o propojení literatury a biologie za velmi produktivní a otevřené mnohým dalším přesahům.

Mým cílem bylo postihnout kategorii výběru v její všudypřítomnosti a důležitosti, proto jsem se musela pevně držet této tematické linie. Jak jsme zjistili, souvisí výběr s mnoha dalšími disciplínami a kategoriemi, a protože jsem na jejich provázanost chtěla poukázat, bylo mnohdy poměrně náročné neodolat dalším tematickým oblastem a udržet se v problematice zvolené kategorie. Většina literárních teoretiků se výběru věnovala okrajově, navíc v jeho zapojení do odlišných kontextů. Ty jsem samozřejmě plně respektovala a měla je neustále na paměti, zároveň jsem však z nich byla nucena výběr částečně vyvázat, abych svými zobecňujícími závěry, k nimž mi zmínky jiných teoretiků o výběru velmi napomohly, neporušila význam jejich původního autorského záměru. Z důvodu rozsáhlé interdisciplinární povahy výběru jsem se dotkla mnohých oblastí, jejichž zkoumání nebylo předmětem mé práce, přesto jsem musela vymezit způsob, jakým s nimi budu v souvislosti s kategorií výběru zacházet. To vedlo k četným otázkám a pouhému nastínění jejich velmi relativního zodpovězení. Tak i poslední kapitola nabízí prostor pro úvahy nad výběrovým procesem kanonizace a relativizací jeho neotřesitelné autoritativnosti. Protože problematika literárního kánonu naráží na velmi pragmatické otázky týkající se současného stavu školství a obecného přístupu k literatuře různými čtenáři vůbec, považovala jsem za nutné věnovat se této tematice i z ryze praktických hledisek. Jádro práce však představovaly úvahy nad výběrem vycházejícím z autorské složky, stejně jako poukaz na jeho všudypřítomnost v literárním procesu a zásadní význam pro text, což jsem se snažila co nejvýstižněji a zároveň nejkomplexněji demonstrovat v průběhu celé práce.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Barthes, Roland: *Nulový stupeň rukopisu*. Kritika a pravda. Dauphin, Praha – Liberec 1997
- Barthes, Roland: *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3
- Beer, Fritz: *...a tys na Němce střílel, dědo?*. Paseka, Praha – Litomyšl, 2008
- Bílek, Petr A.: *Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty*. In Literatura a kánon. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007
- Bondy, Ruth: *Víc štěstí než rozumu*. Argo, Praha 2003
- Darwin, Charles: *O vzniku druhů přírodním výběrem*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1953
- Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Archa, Bratislava 1996
- Guillory, John: *Kanonické a nekanonické: současná diskuze*. Česká literatura 55, 2007, č. 2
- Horský, Jan: *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Argo, Praha 2009
- Irving, John: *Svět podle Garpa*. Odeon, Praha 1990
- Jakobson, Roman: *Co je poezie*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995
- Jakobson, Roman: *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. Poetická funkce. H & H, Jinočany 1995
- Jakubec, Jan: *Dějiny literatury české II*. Nákladem Jana Laichtera, Praha 1934
- Levý, Jiří: *Bude literární věda exaktní vědou?*. Československý spisovatel, Praha 1971
- Levý, Jiří: *České teorie překladu 2*. Nakladatelství Ivo Železný, Praha 1996
- Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Studie I. Host, Brno 2000
- Mukařovský, Jan: *Individuum a literární vývoj*. Studie I. Host, Brno 2000
- Mukařovský, Jan: *Místo estetické funkce mezi ostatními*. Studie I. Host, Brno 2000
- Mukařovský, Jan: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Studie I. Host, Brno 2000



- Müller, Richard: *Literární kánon: modely (dis) kontinuity*. Česká literatura 55, 2007, č. 2
- Müllerová, Olga: *Komunikační proces a text jako objekt teoretické interpretace*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2
- Nebeská, Iva: *Produktor vs. recipient: specifika jejich interpretačních činností*. Slovo a slovesnost 49, 1988, č. 2
- Nejen o divadle*. Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa. Divadelní obec, Praha 1995, r. 6, č. 1
- Papoušek, Vladimír: *Restylizace kánonu*. In Literatura a kánon. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007
- Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*. Academia, Praha 2008
- Poe, Edgar Allan: *Filozofie básnické skladby*. Bludná planeta. Československý spisovatel, Praha 1991
- Poe, Edgar Allan: *Havran, šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1990
- Reinerová, Lenka: *Kavárna nad Prahou*. Labyrint, Praha 2001
- Rieger, Stefan: *Funkce autora a knižní trh*. In Pechlivanos, Miltos a kol.: Úvod do literární vědy. Herrmann a synové, Praha 1999
- Schmid, Wolf: *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2004
- Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2005
- Tureček, Dalibor: *Povaha a způsob existence kánonu národní literatury (na příkladu českého 19. století)*. In Literatura a kánon. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007
- Vodička, Felix: *Problematika ohlasu Nerudova díla*. Struktura vývoje. Dauphin, Praha 1998. Studie, sv. 6
- Wimsatt, William K., Beardsley, Monroe C.: *Intencionální klam*. Revolver Revue 55, Praha 2004