

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra estetiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Slouková

KNIHA A JEJÍ LITERÁRNÍ TEXT JAKO ESTETICKÉ OBJEKTY

Literární dílo v klasické a elektronické verzi

Srovnávací studie

THE BOOK AND ITS LITERARY TEXT AS AESTHETIC OBJECTS

The Literary Piece of Work in Classic and Electronic Version

Comparative Study

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Helena Jarošová

Velké poděkování patří PhDr. Heleně Jarošové
za její trpělivost, laskavost a odborné vedení.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V.....dne.....

.....

podpis

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je posoudit čtenářský prožitek čtenáře, zda se nějak mění, čteme-li z klasické knihy (papírové) nebo z knihy elektronické. Pro svou studii vycházím zejména z moderních estetických koncepcí, které pojmají čtenáře jako esenciální složku při konstituci estetického objektu. Při porovnání estetického prožitku zjišťujeme, že každá z nabízených variant čtení umožňuje odlišné možnosti percepce. Při čtení z klasické knihy se čtenář stává zároveň recipientem, konstituuje dva estetické objekty (literární dílo a knihu) a poznatky získané tímto procesem kumulují do množiny estetických prožitků. Čtenář klasické knihy je jiný než čtenář knihy elektronické, který upřednostňuje „čistý“ text a výhody plynoucí z četby elektronické knihy.

Klíčová slova:

knihy, e-knihy, proces čtení, čtenářský prožitek, estetický objekt

ABSTRACT

The aim of this bachelor's thesis is to assess the reading process, whether there's a change in it depending on fact, if we're reading from a classic book or from e-book. My study is mainly based on modern aesthetic concepts, which consider the reader as an essential component for constitution of an aesthetic object. When comparing aesthetic experience, we realize that each from offered options of reading enables different possibilities of perception. When reading from the classic book, the reader becomes a recipient as well, he constitutes two aesthetic objects (the literary piece of work and the book) and accumulates gained finding into a group of aesthetic experiences. The reader of the classic book is different from the reader of e-book, who prefers a „clean“ text and benefits resulting from reading e-book.

Key words:

the book, e-book, the reading process, the reader's experience, the aesthetic object

OBSAH

Úvod

1. Čtenář a proces čtení	9
1.1. Proces čtení	9
1.2. Koncept čtení z historického hlediska	10
1.3. Moderní filosofické přístupy a školy	14
1.3.1. Fenomenologická systematika literárního díla	14
1.3.2. Kostnická škola	19
1.3.3. Buffalská škola	25
1.3.4. Birminghamské centrum	26
1.3.5. Modernistická teorie procesu čtení	27
2. Kniha jako artefakt	33
2.1. Smyslové aspekty knižního artefaktu	35
2.2. Krásná kniha	42
3. Četba beletrie z dvou různých nosičů	44

Závěr

Seznam použité literatury

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu zabývat knihou jako hmotným artefaktem a v ní obsaženém literárním dílem. Mým prvotním cílem je posoudit oba tyto estetické objekty, vzít v úvahu smyslovou a estetickou stránku knihy, její vliv na utváření literárního estetického objektu, který čtenář utváří na základě adekvátní četby. Pokusím se odpovědět na otázku, zda a jak se tyto dva estetické objekty mohou propojit v rámci jedné estetické situace.

Následně pak budu srovnávat utváření čtenářského procesu s hmotnou oporou literárního díla – knihou, a s verzí elektronickou. V této souvislosti si kladu přibližně tyto základní otázky: mění se nějak prožitek čtenáře, který čte z klasické, papírové knihy a z knihy elektronické? Znamená četba knihy rozšíření, a tudíž obohacení čtenářských vjemů vyplývajících z vizuálních a ostatních smyslových vjemů, nejsilněji pravděpodobně z konkretizujících ilustrací a naopak zúžení a ochuzení četby z, v tomto směru nemateriální, elektronické verze? Nebo naopak právě tato verze prohloubí, či jinak zkvalitní, literární složky četby, neboť obvyklé „knižní“ vjemy odpadají?

Ve třech kapitolách se budu postupně zabývat čtením, knihou jako artefaktem a následně se pokusím zodpovědět výše uvedené otázky.

V kapitole pojednávající o čtenářském procesu nastíním koncept čtení z historického hlediska. Zaměřím se však na Ingardenovo pojetí literárního díla a moderní estetické koncepce, jejímiž představiteli jsou zástupci kostnické (H. R. Jauss, W. Izer) či buffalské školy (N. N. Holland) a například Umberto Eco. V následující kapitole, o knize jako artefaktu, se pokusím nastínit proces knižní tvorby, její zákonitosti a možnosti od řemeslného zpracování po výtvarnou stránku. Ráda bych také v rámci pojednání o estetických složkách knihy vzala

v úvahu českou tradici „krásné knihy“ (jak ji viděl např. F. X. Šalda), která je nedílnou součástí naší knižní kultury.

1. ČTENÁŘ A PROCES ČTENÍ

V první kapitole své bakalářské práce se budu zabývat poznáváním literárního díla na základě procesu čtení. Mým cílem je popsat vztah autora, literárního díla a čtenáře. Nahlédnu do vzdálenější historie, kdy se společnost s procesem čtení teprve začala seznamovat. V návaznosti na tato historická fakta se budu soustředit zejména na moderní přístupy čtení různých filosofických škol. Je náš prožitek z literárního díla cele závislý na autorově intenci nebo se sami stáváme spoluautorem toho, co čteme? Čím je naše interpretace textu ovlivněna? Tyto a další otázky se pokusím zodpovědět v následujících kapitolách.

1.1. PROCES ČTENÍ

Spisovatel, překladatel a editor Alberto Manguel (nar. 1948) ve své knize „Dějiny čtení“ uvádí čtení jako činnost, která je nám všem společná. V okamžiku, kdy jsme schopni přečíst své první písmeno, složit dohromady první slovo a následně „rozluštit“ první větu, vstupujeme do nesčetné rodiny čtenářů. „*Čtete, abychom rozuměli nebo abychom začali rozumět. Nemůžeme jinak, musíme číst. Čtení, skoro tak jako dýchání, je naší základní funkcí.*“¹ To může znít jako poněkud přehnané tvrzení, nicméně Manguel tím pouze shrnuje nezměrnou důležitost čtení v lidském životě a jeho úlohu určujícího principu gramotné společnosti.

Naučit se číst vyžaduje čas a specifické metody, které jsou odrazem zvyklostí dané kultury. Tyto zvyklosti ovlivňují způsob, jakým se ke čtení stavíme a jak této schopnosti využíváme.² Výuka čtení je svým způsobem určitá forma iniciace, představuje rituální přechod. Např. u židů v období středověku doprovázely výuku čtení veřejné oslavy. Manguel zdůrazňuje, že jedinec (dítě), který se učí číst, je zasvěcen do kolektivní paměti a skrze text je mu umožněno seznámit se s minulostí.³

¹ MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, str. 20.

² Ibid., str. 93.

³ Ibid., str. 98.

S procesem čtení se váže způsob, jakým čteme a interpretujeme to, co vidíme, popř. slyšíme. Text nikdy nepředstavuje konečné dílo a čtenář se tak v aktu čtení stává spoluautorem významu. Každé čtení tím nabývá tvořivé povahy. Manguel fakt, že každé čtení je jiné, pojímá jako důkaz o naší čtenářské svobodě. Každý text nutně předpokládá svého čtenáře a s tím spojené téměř nekonečné množství čtení.⁴

1.2. KONCEPT ČTENÍ Z HISTORICKÉHO HLEDISKA

Vztah mezi autorem a čtenářem je zřejmý už od prvopočátečních úvah. Během staletí se však hierarchie tohoto vztahu měnila. Umělecké dílo v podobě textu, jako prostředník mezi pisatelem a čtenářem, mělo během staletí proměnlivé postavení a svoboda čtenáře při recepci díla se měnila také s tím, jak se měnila sama teorie umění. Stejně tak úloha textu, jeho funkce, působení na čtenáře – to vše podléhalo v průběhu času značným změnám. Naznačím jen některé body a historické okamžiky tohoto vývoje.

Vznik čtení se datuje do doby vzniku písma ve starověké Mezopotámii (konec čtvrtého tisíciletí př. Kr.). Hmotným nosičem textu, platformou pro fixaci písma do vizuální podoby, byla hliněná destička, do níž se hloubily zářezy. „...*účelem aktu psaní bylo, aby byl text vyproštěn – totiž přečten – , zářez zároveň vytvořil čtenáře,...*“⁵. Text se začal aktivně realizovat až při vstupu do vzájemného vztahu se čtenářem a to teprve v momentě, kdy autor (pisatel) svůj vzkaz opustil a nechal jej „tiše čekat“, až bude rozluštěn.⁶ Hliněná destička, zářezy v ní – to vše je velmi smyslové, kontaktní. Jsou to aspekty určitým způsobem spojené s procesem čtení.

Literární teoretik, historik a kritik Jiří Trávníček (nar. 1960) ve svém doslovu k již zmíněné knize Alberta Manguela nastiňuje otázku účinku

⁴ Jako příklad uvědomění si různých způsobů výkladu textu uvádí Manguel Danteho, který ve 14. století rozvinul teorii možných čtení; první způsob představuje doslovný výklad, druhý alegorický (mystický), jenž v sobě může dále obsahovat další tři možné interpretace významu. Ibid., str. 116–117.

⁵ Ibid., str. 231.

⁶ Ibid., str. 231–232.

básnického textu od období antiky. Již Platón (427–347 př. Kr.) se zabýval vztahem mezi dílem a vnímatelem v několika svých dialozích. Vášně, které poezie vzbuzuje, nejsou žádoucí, člověka oddalují od rozumového uvažování, které jediné může odhalovat pravdu. Pro Platóna je zásadní logická úvaha a poezie se společensko-morálním působením. Aristotelés (384–322 př. Kr.) působení uměleckého díla zohledňuje převážně z psychologického hlediska. Při vnímání umění (zejm. tragédie, hudba) jde přednostně o očištění od nahromaděných emocí – katarzi. Umělecké dílo uplatňuje svůj psychologicko-morální dosah. Z hlediska účinku Trávniček zmiňuje také přínos antické rétoriky, pro niž není zásadní pouze schopnost tzv. krásné řeči, ale také dovednost vzbudit u posluchače emoce.⁷

Ve středověku, kde zcela zásadní místo zaujímal bible, byla otázka po účinku textu chápána na pozadí evangelických sdělení, na pozadí víry. Problematičnost interpretace byla další věc, které si církve byla vědoma, a proto se pojistila určitými pravidly výkladu Písma, která sloužila čtenářům, aby nedošlo k misinterpretaci významu⁸. Čtenář tedy ještě nepoznal absolutní svobodu při recepci textu, byl vázán mnohostí výkladů a komentářů dobových církevních autorit. Změnu započal až teolog, kazatel a reformátor Martin Luther (1483–1546), který se snažil o prosazení „očištění“ bible od těchto interpretačních komentářů. Neznamená to ovšem, že čtenář by tím získal svobodný status. Text, tedy Písmo, zůstává vedoucí autoritou.⁹

Konstruktivní uvažování o vztahu mezi dílem (v tomto případě biblí) a čtenářem, najdeme však už ve středověku u svatého Augustina (354–430), raně křesťanského filosofa a teologa. Augustin se ve svém díle „Vyznání“ zamýšlí (mimo jiné) nad interpretační mnohostí bible. Dochází k závěru, že lidská podřízenost Bohu a víra jsou určujícími silami, které vedou naše čtení

⁷ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, str. 404–406.

⁸ Soubor pravidel byl založen na čtyřech významech: doslovném, alegorickém, morálním a anagogickém. *Ibid.*, str. 406–407.

⁹ *Ibid.*, str. 406–407.

Písma. Augustin, i přes svou náboženskou pokoru, vyzdvihuje schopnosti čtenáře. Ten by se podle něj měl co nejvíce snažit o důsledné pochopení Písma, které je vedeno dobovou hermeneutikou: „*Čteme-li nějakou knihu, snažíme se všichni vyzkoumati a pochopiti, co chtěl říci spisovatel. Věříme-li, že jest věrohodným, varujeme se připisovati mu něco, co pokládáme za nepravdivé. Když se tedy někdo snaží při výkladu Písma svatého nalézt ten smysl, který tam vložil pisatel, co na tom zlého, ó Světlo všech pravdymilovných duší, že tam nalézá smysl, který mu Ty ukazuješ jako správný, ač odporuje smyslu pisatele, který měl v úmyslu říci pravdu, třebaže poněkud jinak?*“¹⁰ Zde je ještě patrný rozdíl mezi zapisovatelem a skutečným autorem knihy – bible, kde právě Bůh je oním „jistícím“ autorem-původcem, který vede čtenářovi oči a mysl.¹¹

Na tomto místě bych opět navázala na Trávníčka, který ze středověku učinil opodstatněný „skok“ do období počátku romantismu – éře rozkvětu románu. Již nehovoříme o textu v předchozím kontextu, ale přímo o literárním díle – dílu „krásné literatury“. Vnitřní složka (literární dílo) a její externí podoba (knihy) se začala postupně oddělovat. V tomto období dochází k zásadní změně ve vztahu autora a čtenáře. Role zapisovatele (scriptor) a autora (auctor) se stírá, čtenář již přestává být veden „vyšší mocí“. Do popředí se dostává tvůrčí komunikace mezi oběma instancemi.

V této teorii pokračuje zakladatel novodobé hermeneutiky Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768–1834). Čtenář má při procesu interpretace díla napodobit tvořivý akt, najít spojnicí mezi ním a autorem. Základním kamenem tohoto spojení je obecná antropologická skutečnost, jisté „setkání jednoho člověka s druhým“, které se realizuje skrze řeč. Citujme Trávníčkovu verzi Schleiermachera: „*Čteme zprávu o tom druhém coby nepřímé zrcadlo sebe samých.*“¹² Schleiermacher přišel se zásadním obratem, když čtenáře a autora

¹⁰ Ibid., str. 442.

¹¹ Ibid., str. 407–409.

¹² Ibid., str. 410.

postavil do téměř „důvěrného vztahu“, kde „já“ autora promlouvá k „ty“ čtenáře. Autorovi však zůstává jeho svrchovaná role.¹³

Nejinak je tomu i v éře pozdního romantismu a pozitivismu, kde se autor těší přednímu zájmu, avšak determinován sociálními okolnostmi. Hippolyte Taine postuluje teorii autora jako výsledek rasy, prostředí a dobové situace.¹⁴ Taine se domnívá, že za každým dokumentem (textem) je člověk, tedy autor. Abychom se k němu dostali, je třeba náležitě prostudovat jeho dílo. Svým způsobem tedy navazuje na Schleiermachera – provázání onoho „já“ s „ty“. Ve svém úvodu k „Dějínám anglické literatury“ píše, že: „*Pod člověkem vnějším je ukryt člověk vnitřní, a onen pouze projevuje tohoto. [...] Rozvažujete jeho spisy, jeho umělecká díla,...*“¹⁵. Literární dílo, spadající do oblasti umění, charakterizuje Taine jako určitou filozofii zpřístupněnou smyslům, jejíž charakter je utvářen společným pojetím světa a jeho principu. Toto pojetí světa je dále formováno již zmíněným prostředím, dějinnou chvílí a rasou, které společně dodávají zvláštní povahové rysy a tím vytváří zcela jedinečné umělecké formy podmíněné těmito aspekty.¹⁶

Rolí čtenáře se výrazněji začal zabývat až Émile Hennequin (1859–1888). Byl žákem Taina, ale na rozdíl od něj (ač jeho rozdělení na tři determinanty přijímal a respektoval) se více orientoval na metodu poznání spisovatele jakožto člověka – pomocí „estopsychologie“, která se opírá o estetiku, psychologii a sociologii.¹⁷ Od autora byl schopen přejít také k samotnému čtenáři. Hennequin ve své „Vědecké kritice“ uvádí, že: „...*budeme dílo studovati jakožto znak člověka, jenž je vytvořil. Kniha totiž, na příklad, jest předně něčím sama o sobě; avšak mimo to jest také dílem člověka a četbou mnoha lidí; a v tomto postupu od knihy k jejímu autorovi a jeho obdivovatelům spočívá právě*

¹³ Ibid., str. 410–411.

¹⁴ Ibid., str. 411.

¹⁵ TAINE, Hippolyte. *Dějiny anglické literatury*. In: Studie o dějinách a umění. 1. vydání. Praha: Odeon, 1978. Estetická knihovna, sv. 8, str. 91.

¹⁶ Ibid., str. 99–100.

¹⁷ TRÁVNÍČEK, Jirí. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, str. 411.

podstata vědecké kritiky.“¹⁸ Z uvedených řádek je zřejmé, že Hennequin si byl postavení čtenáře vědom a z procesu poznávání díla jej (ani knihu) nevylučoval. Hennequin se v rámci své analýzy věnoval rovněž emocionálnímu účinku, které má dílo na čtenářské publikum. Velká většina umělců, a tedy i spisovatelů, se „...otevřeně obracejí na soucítění a sentimentalitu obecnstva;...“¹⁹. Ať už jde o citové působení záměrné či nezáměrné, apelativní charakter, daný estetickou stránkou uměleckého díla, se jeví být jako stěžejní. Rovněž Trávníček ve svém doslovu uvádí, že Hennequin pojímá literární dílo nejen jako zprávu o svém autorovi, ale je také jistou výpovědí o jeho čtenářích, o jejich vkusu.²⁰

1.3. MODERNÍ FILOSOFICKÉ PŘÍSTUPY A ŠKOLY

1.3.1. FENOMENOLOGICKÁ SYSTEMATIKA LITERÁRNÍHO DÍLA

Jednota estetického, psychologického a sociologického pohledu, jak jej navrhl Hennequin, zůstává v následujícím období nepovšimnuta. Tento jednotící princip je naopak zpřetrhán, když je estetično (vnitrotextová metoda) postaveno do protikladu k psychologičnu a sociologičnu (vnětextová metoda).

Představitelé vnitrotextové metody řadíme k ruskému formalismu, pražskému strukturalismu, anglosaské nové kritice a fenomenologii. Vnětextová metoda je zastoupena filozofií života (přelom 19. a 20. století), psychoanalýzou a marxismem. Problematika čtenáře a subjektivé stránky díla se projevují především u vnětextové metody, dílčí zkoumání se ovšem objevují i v táboře metod vnitrotextových.²¹

Významným představitelem fenomenologické literární teorie je polský filozof Roman Ingarden (1893–1977). Ve svém díle „Umělecké dílo literární“ postuloval základní systematiku literárního díla, jež definoval jako intencionální předmět. Přestože do pole svého zkoumání čtenáře přímo nezahrnuje, přesto si

¹⁸ HENNEQUIN, Émile. *Analýsa psychologická*. In: Vědecká kritika. Praha: Josef Pelcl, 1897, str. 33.

¹⁹ Ibid., str. 39.

²⁰ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, s. 413.

²¹ Ibid., str. 413.

je vědom, že ho nemůže vykázat úplně. Literární dílo se jako jazykový intencionální objekt zjevuje našemu vědomí – tedy vědomí vnímatele, čtenáře. Ačkoliv se Ingarden pokoušel o objektivní uchopení literárního díla, přece jen musel zapojit, alespoň z části, také subjektivní stránku čtenářova vědomí.²²

Ve své další knize, „O poznávání literárního díla“, se Ingarden zabývá poznáváním hotového a fixovaného (tj. existujícího v písemné podobě) literárního díla. Zohledňuje tedy vizuální kontakt; ač nepřímou, připouští hmotnou oporu literárního díla, na kterou se zaměřím později ve zvláštní kapitole. Ingarden již v úvodu naznačuje, že postavení čtenáře skýtá více možností: „*Poznávání je pouze jedním z druhů čtenářova obcování s literárním dílem. A i k němu může docházet různými způsoby a ty pak vedou k různým kognitivním (poznatkovým) výsledkům.*“²³ Literární dílo ve smyslu „krásné literatury“ si nárokuje přinejmenším možnost, aby jako umělecké dílo mohlo čtenáři poskytnout estetický prožitek (ať už negativní či pozitivní).²⁴

K základům Ingardenovy ontologie literárního díla patří rozdělení do čtyř vrstev: a) vrstva zvukových útvarů a výrazů, b) vrstva významová, c) vrstva schematických aspektů, d) vrstva představovaných předmětů. Tyto vrstvy spolu fungují jako organický celek a utváří celistvou strukturu literárního díla.²⁵

Ingarden zdůrazňuje, že jedním ze základních rysů, které určují, že hovoříme o díle „krásné literatury“, je odlišný charakter vět vystupujících v literárním díle. Nejedná se o soudy (které si nárokují pravdivost), ale o tzv. quasisoudy, tedy zvláštní modifikace vět jistících; to znamená, že se nevztahují bezprostředně k předmětům reálného světa. Ingarden tvrdí, že literární dílo nikdy nemůže existovat ve své úplnosti, je tedy výtvozem schematickým, potřebuje být určitým způsobem dokončeno, aby čtenář mohl zakusit hodnotný estetický prožitek. Ve vrstvě schematických aspektů a stejně tak ve vrstvě

²² Ibid., str. 414.

²³ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30, str. 7.

²⁴ Ibid., str. 8.

²⁵ Ibid., str. 11.

představovaných předmětů se objevují tzv. „místa nedourčenosti.“
„Vyplňováním“ těchto míst nedourčenosti během čtení dochází ke konkretizaci literárního díla.²⁶ Protože každý čtenář je jiný – má odlišné osobní dispozice – je tedy také každá konkretizace literárního díla zcela jedinečná: *„Každý čtenář však je určitým, přesně vymezeným subjektem s osobitými vlastnostmi při způsobu vnímání a se zvláštní psychickou strukturou. Proto také, když doplňuje ono aspektové obecné schéma různými detaily, když je zkonkrétňuje, činí tak – obvykle bezděčně – do značné míry pod vlivem svých osobních vnímacích návyků a v rámci dosahu svých dosavadních zkušeností a jejich možných modifikací.“*²⁷ Určitou míru důležitosti tedy přikládá také subjektivní zkušenosti, která čtenáře při čtení ovlivňuje.

V souvislosti s právě uvedenou Ingardenovou myšlenkou o přenesení lidských zkušeností do četby, odbočím pro ilustraci k francouzskému prozaikovi Marcelu Proustovi (1871–1922). Propojování světa s prožitkem čteného je pro Prousta něco přirozeného. Ve svém díle „Dnové četby“ se Proust věnuje vzpomínkám na dny svého dětství, které trávil nad knihou: *„Kdo by si nevzpomínal, jako já, na tuto četbu v čase prázdných chvil, ukrádanou postupně a potají ve všech hodinách denních, jež byly dosti klidné a nerušené, aby mohly býti knize přístřeším.“*²⁸ Popisuje pocity a dojmy, které zažíval ve svých dětských letech při čtení oblíbených knih, neopomíjí afektivní charakter literatury. Četba nás jako prostředník času spojuje s minulostí, apeluje na naši paměť. Proust říká: *„...že v nás četba zanechává obraz míst a dnů, kde jsme čítali.“*²⁹ Ve svém největším literárním díle, „Hledání ztraceného času“, nechává Proust vyvolat vzpomínky na dávné časy. Některé mohou být zrcadlením jeho vlastní paměti jiné jsou záležitostí fikce. Vzpomínka (konkrétně mimovolná vzpomínka) pro

²⁶ Ibid., str. 12–13.

²⁷ Ibid., str. 50.

²⁸ PROUST, Marcel. *Dnové četby*. 2. vydání. Brno: Vetus Via, 1999. Edice dobré četby, sv. 7. ISBN 80-86118-36-3, str.

7.

²⁹ Ibid., str. 22.

Prousta představuje nesmrtelnost. Vjem přítomnosti a reality se v Proustově díle prolíná s vjemem literárním.³⁰

Podle Prousta důležitost četby tkví v jejím působení na rozvoj naší intelektuální mohutnosti, na rozvoj ducha. V osamělém aktu čtení se ukrývá potencionální inspirace pro individuální růst osobnosti. V díle „Dnové četby“ Proust zdůrazňuje, že limity četby jsou dány jejími vlastnostmi, které jsou určeny „uzávěrem“ ze strany autora a „podnětem“³¹ ze strany čtenáře. Jinými slovy jde o to, aby v nás literární dílo, stojící na prahu duchovního života, probudilo touhu rozvíjet své vědění hlouběji.

Navazme opět na Romana Ingardena, který zdůrazňuje, že: „*Vzhledem ke své vrstvě významové je [literární dílo] intersubjektivním předmětem intencionálním. Z toho vyplývá, že není ničím psychickým, a především pak, že se liší od všech psychických prožitků, ať už autorových, nebo čtenářových; ...*“³².

Problematiku čtenáře řeší Ingarden tím, že literární dílo pojímá jako transcendentní předmět ve vztahu k již zmíněným emocionálním prožitkům.

Literární dílo se prezentuje jako dynamický objekt, to znamená, že během četby procházíme několika fázemi. Ingarden postuluje tvrzení, že úvodní krok (rozpoznávání znaků – písmen) četby literárního díla není čistě smyslovým vjemem, nýbrž jej překračuje, když písmena a slova spojujeme do vyšších útvarových kvalit.³³

Ingarden rozlišuje dva typy různého způsobu čtení: pasivní (recepční) a aktivní. Každé čtení je vědomě vykonávanou činností, ale pouze v případě aktivního čtení jsme schopni odkrýt předmětovou vrstvu se všemi jejími detaily. Pokud chce čtenář ve svém recepčním procesu pokročit dále a vnímat dílo jako

³⁰ FULKA, Josef. *O hledání ztraceného času* [online]. [cit. 17. 6. 2013].

Dostupné z: <<http://proust-hledani-ztraceneho-casu.blogspot.cz/2013/02/o-hledani-cteni-ztraceneho-casu.html>>.

³¹ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30, str. 27.

³² Ibid., str. 14.

³³ Ibid., str. 17–18.

estetický předmět, musí doplnit strukturu díla o další prvky.³⁴ Během tohoto aktu, jak Ingarden uvádí: „...se čtenář do jisté míry stává spoluvůrcem díla.“³⁵ Aby čtenář pronikl do světa uvnitř literárního díla, je nutné opakovaně podstupovat úkon „objektivizace“. Předmětné stavy a souhrnné předmětné situace konstituované větnými celky odkrývají v průběhu četby stále nové poznatky o zobrazovaných jevech a předmětech. Aby se čtenář dobral kýženého smyslu (obsahu), musí tyto předmětné stavy a situace neustále objektivizovat. Literární dílo bývá mnohdy nejednoznačné a komplikované, existuje tedy velké množství objektivizací. Záleží jen na čtenáři, jeho zkušenostech a schopnostech, jak k daným možnostem objektivizace přistoupí. Podle způsobu, jakým je konkretizace čtenářem provedena, otevírá se před ním literární dílo s různými estetickými hodnotami. Aby čtenář dospěl k finálnímu, dynamickému „obrazu“ díla, musí provést syntetizující objektivizaci všech dosud zjištěných detailů a aspektů textu; nutně se musí propojit recepčně poznávací a tvůrčí akty.³⁶ Jak již bylo řečeno, čtenář v průběhu konstituce literárního díla musí doplňovat místa nedourčenosti. Ingarden zdůrazňuje, že tato místa nejsou v textu náhodná, je to jev zcela zákonitý. Není možné limitovaným množstvím vět vstupujících do struktury díla vyjádřit beze zbytku vše do posledního detailu. Tento úkol je přenechán právě čtenáři – aby si domýšlel, použil svou fantazii a představivost, ačkoliv je v mnoha případech veden vodítky skrytými mezi řádky, jemnými nuancemi, které mu v konkretizaci pomohou.

Role čtenáře je tedy zcela jistě nezastupitelná, nicméně určující je v Ingardenově studii samotné literární dílo a struktura textu. Musíme si uvědomit, že to nejsou studie věnující se explicitně čtenáři a čtenářskému procesu. Čtenáři je svěřena role, jak uvádí Trávníček, spíše pomocná, přesto ale důležitá.

³⁴ Ibid., str. 34–37.

³⁵ Ibid., str. 37–38.

³⁶ Ibid., str. 38–43.

1.3.2. KOSTNICKÁ ŠKOLA

Kostnická škola byla založena r. 1966 v Kostnici. Vizí členů této školy bylo nalézt určitou formu nadoborové spolupráce, která by skloubila dohromady různé postupy zkoumání a témata z rozličných vědních oborů.

V rámci kostnické školy se realizovala (tehdy již tři roky existující) skupina „Poetika a Hermeneutika“ orientující se na literární vědu, mezi jejíž členy patřil také Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser. Tito dva teoretici své stěžejní teze postavili na dvou zásadních momentech: apelativní stránka literárního díla a historické působení tohoto aspektu.³⁷

Hans Robert Jauss (1921–1997) se zabýval analýzou literární zkušenosti čtenáře. Čtení literárního díla je tak *rozšířeno* od procesu čtení na zkušenost. Ve své eseji „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“ se pokusil propojit literaturu a dějiny spolu s historickým a estetickým poznáním. Protože se tato část mé bakalářské práce soustředí na čtení a čtenáře, zaměřuji se na Jaussovu teorii přístupu ke čtení založeném na vztahu čtenáře a literárního díla, na tzv. „horizont očekávání“.

Jauss ve svém přístupu k literárně-vědecké tradici staví čtenáře v hierarchii literární vědy na přední příčku. Zdůrazňuje, že ať už kritik, spisovatel nebo literární historik, všichni se nejprve musí stát čtenáři. „*Dějinný život literárního díla není myslitelný bez aktivního podílu jeho adresáta.*“³⁸ Až prostřednictvím recipienta, tedy čtenáře, může dílo plně rozvinout svůj dynamický charakter v procesu aktivního čtení a stát se v podstatě novým dílem: „*Dějinnost literatury i její komunikativní charakter předpokládají dialogický a zároveň procesuální vztah mezi dílem, publikem a novým dílem.*“³⁹

Vzájemný vztah mezi literaturou a čtenářem je určován estetickou a historickou implikací. Estetická implikace zahrnuje čtenářovo porovnání estetické hodnoty

³⁷ Ibid., str. 415.

³⁸ JAUSS, Hans, Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2, str. 8.

³⁹ Ibid., str. 8.

aktuálně čteného díla s díly již přečtenými. Historická implikace rozhoduje o dějinném významu díla odhalujícím jeho estetickou úroveň prověřenou časem. Je dána recepcí a porozuměním čtenářů, které se mění a obohacuje generaci po generaci. Jauss tím chce implikovat, že každé naše čtení je výrazně ovlivněno vlastní čtenářskou zkušeností a formováno našimi znalostmi literárních děl, které uspěly ve zkoušce časem.⁴⁰

Jauss se zaměřuje na proměnlivý charakter recepce literárních děl na pozadí dějin literatury. Zdůrazňuje, že dějinnost literatury nespočívá ani tak na literárních faktech, jako na zkušenostech, které v řadě let v řetězu recepcí získali různí čtenáři. Jauss formuloval vlastní definici dějin literatury, kde v celém procesu má akt čtení, a tedy role čtenáře, nezastupitelnou pozici: „*Dějiny literatury jsou proces estetické recepce a produkce, jenž se realizuje v aktualizování literárních textů vnímajícím čtenářem, reflektujícím kritikem a znovu produkujícím spisovatelem.*“⁴¹

V analýze zkušenosti čtenáře se Jauss snaží vyhnout hrozícímu psychologismu svých teorií, a proto definuje čtenářskou recepci „*v objektivizovatelném vztahovém systému očekávání.*“⁴² Toto očekávání je určováno a formováno porozuměním daného žánru, přehledem užití poetického a praktického jazyka, stejně jako formou a tematikou doposud známých děl. Literární dílo se tedy i přes svou „novost“ neprezentuje v informačním vzduchoprázdnu, ale je vnímáno na základě svých předznamenání, odkazů a signálů. Jauss neopomíjí faktor paměti, když uvádí, že literární dílo vzbuzuje vzpomínky (Proust). Nejen ty, ale také určité emocionální působení vzbuzuje hned od otevření díla (tj. otevření knihy, započetí této části recepce) jistá očekávání. Jauss se vyhýbá přemíře subjektivismu, když píše, že psychický proces v průběhu recepce není pouze záležitostí subjektu samotného, ale že je řízen (na pozadí již uvedeného systému očekávání): „*Nový text evokuje čtenáři*

⁴⁰ Ibid., str. 9.

⁴¹ Ibid., str. 11.

⁴² Ibid., str. 12.

(posluchači) horizont očekávání a pravidel hry známý z dřívějších textů. Ta jsou poté obměňována, korigována, měněna nebo také jen reprodukována.“⁴³ Jako příklad Jauss předkládá Cervantesova „Dona Quijota“, kde autor nechává vyvstat horizont očekávání starých rytířských příběhů. Pro účel své bakalářské práce operuji podobně s příkladem Jane Austenové. Její román „Pýcha a předsudek“, který patří k nejznámějším příkladům anglické literatury. Zde jako horizont očekávání vyvstává, pro tehdejší čtenáře nebo i pro současné neznalé publikum, tzv. „román pro ženy“, kde se hlavní hrdinka chová a jedná podle typické dobové morálky. Ve skutečnosti se ženské postavy v románu (jmenovitě hlavní hrdinka Elizabeth Bennetová) chovají daleko emancipovaněji, než by se od ženy té doby očekávalo. I přes naznačený horizont očekávání, může být čtenář překvapen (a uchvácen) mnohými nuancemi v textu a působivostí vyprávění. Objektivizace horizontu očekávání nenastává pouze u takto historicky vyhraněných děl, ale u každého textu, který má čtenář možnost porovnat s jinými díly a na základě svých zkušeností. Tento horizont očekávání se může měnit napříč časem, podle toho, jak byl přijat nebo odsouzen prvními čtenáři, v závislosti na morálce a vkusu dané doby a tehdejší společnosti. Jauss uvádí tři obecné faktory, ze kterých lze objektivizaci horizontu očekávání zkoumat: „...ze známých norem nebo imanentní poetiky žánru, za druhé z implicitních vztahů k známým dílům literárněhistorického okolí a za třetí z protikladu fikce a skutečnosti, poetické a praktické funkce jazyka.“⁴⁴

Jauss uvádí, že i přes určitá očekávání to neznamená, že každé dílo má své (historicky a sociologicky) určitelné publikum – úspěch knihy není založen na tom, zda dílo splnilo, co čtenář očekával či nikoliv. Některá díla v momentě svého vydání nemají specifický okruh svých čtenářů, horizont očekávání je zde natolik obrácen „vzhůru nohama“, že publikum se musí teprve vytvářet; a s ním

⁴³ Ibid., str. 13.

⁴⁴ Ibid., str. 15.

se ustanovuje nový horizont očekávání. Tento nový horizont očekávání může způsobovat, že se nám některá díla již mohou zdát zastaralá.⁴⁵

Jauss ve vztahu textu a čtenáře spatřuje sociální uplatnění literatury, shledává v literatuře jistý apelativní a formující charakter: „*Společenská funkce literatury se ve svých přirozených možnostech projeví teprve tam, kde čtenářova literární zkušenost vstupuje do horizontu očekávání jeho životní praxe, preformuje jeho chápání světa, a tím také zpětně působí na jeho společenské chování.*“⁴⁶ Jinými slovy, Jauss postuluje funkci literatury doslova jako „společenskovornou.“

Anglista Wolfgang Iser (nar. 1926), vycházející především z fenomenologie, věnoval svůj zájem v přednášce „Apelová struktura textů“ procesu čtení a apelativnímu charakteru literatury. Za základní podmínku účinku prozaického textu stanovil nedourčenost, na které staví také Ingarden. Iser již na úvod své eseje uvádí, že vztah mezi čtenářem a textem je mnohem bohatší, než by se mohlo zdát. Čtenář není odsouzen k jednoznačné interpretaci „předepsané“ textem. Iser přichází se sugestivní tezí, že: „...text se vlastně k životu probudí až tehdy, když je čten“⁴⁷. S tímto ovšem vyvstává zásadní otázka, co je to proces čtení, co jej charakterizuje? Iser tvrdí, že význam textu je generován až během tohoto aktu čtení. Významy jsou dle něj „*produktem interakce textu a čtenáře, a nikoliv v textu skrytými veličinami, jejichž vypátrání je vyhrazeno pouze interpretaci*“⁴⁸. Ve čtenáři tkví příčina toho, že význam se projevuje v individuální podobě. Iser nepopírá historický substrát literatury (např. odraz společenských poměrů a ducha doby či psychických znaků autora), ale tvrdí, že konstituce těchto informací již není dána pouze čistě historicky. Text se nabízí

⁴⁵ Ibid., str. 17.

⁴⁶ Ibid., str. 32.

⁴⁷ ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In: SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2, str. 40.

⁴⁸ Ibid., str. 40–41.

jako okno do jakéhokoliv světa, který se před očima čtenáře zpřítomňuje, ačkoliv každý čtenář jinak využívá aktualizačních možností díla.

Iserovým cílem bylo popsat vztah mezi textem a čtenářem. Řešení lze najít ve třech následujících bodech. První krok se zabývá zvláštnostmi literatury, druhý krok pojmenovává a analyzuje esenciální podmínky účinku literárního textu (nedourčenost) a konečně třetí krok vysvětluje nárůst stupňů nedourčenosti (a tedy subjektivizace interpretace) v literárních dílech vznikajících od 18. století.⁴⁹ Literární dílo Iser vysvětluje jako text, který nepředkládá žádné skutečné předměty, ale svou skutečnost získává až čtenářovou spolurealizací. Literární texty charakterizuje jako fiktivní, proto je lze konstituovat pouze v procesu četby.⁵⁰ Literární dílo otevírá perspektivy, které nelze přímo srovnávat s reálnou životní zkušeností čtenáře či se světem obecně. Zde se nabízí připomenutí Prousta, který naopak reálnou zkušenost s tou literární propojoval. Tyto nedostatky v identifikaci, které jsou do jisté míry původcem nedourčeností, čtenář v průběhu čtení může „normalizovat“. V podstatě je ztotožní s reálnými danostmi ve skutečném světě tak, že v tomto zrcadlení zmizí literární kvalita textu. Může se však stát, že nedourčenost je natolik odolná, že čtenář jí nedokáže s reálným světem identifikovat. Svět textu se pak jeví jako konkurence světa skutečného. Iser o účelu nedourčenosti tvrdí následující: „...její funkce spočívá v tom umožnit adaptabilitu textu velmi individuálním čtenářským dispozicím. Z toho vyplývá svéráznost literárního textu. Je charakterizován jedinečnou polohou, v níž kolísá sem a tam mezi světem reálných předmětů a zkušenostním světem čtenáře.“⁵¹ To vysvětluje již zmíněné generování významů během čtení.

V návaznosti na Ingardena Iser vysvětluje vznik nedourčeností. Abychom si dovedli představit daný literární předmět dostatečně jasně, je zapotřebí tzv. „schematických aspektů.“⁵² Každý takový aspekt zpravidla určuje jeden rys

⁴⁹ Ibid., str. 41.

⁵⁰ Ibid., str. 43.

⁵¹ Ibid., str. 44–45.

⁵² Ibid., str. 45.

předmětu, a proto vždy vyvstává úkol nového určování. Schematické aspekty tak čelí neustálé kolizi mezi sebou způsobené mnohovrstevnatými dějovými liniemi. Díky této kolizi vnikají mezi schematickými aspekty prázdná místa. Kolize tak vytváří otevřená interpretační místa. V tomto momentě se uvolňuje prostor pro čtenáře. Iser se domnívá, že čtenář si zpravidla místa nedourčenosti v textu neuvědomuje přímo, ale přesto ovlivňují jeho čtení.

Iser se také dotýká opakovaného čtení textu, když tvrdí, že při druhém čtení čtenář disponuje daleko větší informovaností o textu. Místa nedourčenosti tak mohou být doplněna jinak nebo intenzivněji. Fakt, že opakované čtení textu obohacuje poznání daného literárního díla o nové poznatky, zohledňuje také Umberto Eco.

Iser čtenáři přičítá důležitou roli a v hierarchii autor – dílo – čtenář stojí na přední příčce, když je mu umožněno účastnit se na konstituování smyslu dění vyplňováním prázdných míst.⁵³

Umělecká literární díla zaznamenala od 18. století velké proměny v podobě narůstání míst nedourčenosti. Spisovatelé si uvědomili, že záměrem románu nemůže být pouhé zobrazení morálních principů a prezentovaný svět v literárních dílech tak postupně ztrácel svůj jednotvárný charakter. Dochází ke korigování pozic literárního hrdiny a světa, který dříve hrál roli pouhého pozadí. Tyto pozice fungují ve vzájemně proměnlivém vztahu a je na čtenáři, aby shrnutím těchto pozic a nalezením styčných bodů, vyplněním nedourčeností, dospěl k formulování intence textu.⁵⁴

Čtenář je v mnoha pozdějších románech konfrontován s množstvím alternativ, jak vyplnit místa nedourčenosti, nabízí se mu různé způsoby pozorování a posuzování, které přispívají (nebo naopak komplikují) konstituování významu textu. Jinými slovy, změnila se struktura textů a dnes je čtenář vystaven takovým strukturám, které ho vyzývají k neustálému hledání a objevování.

⁵³ Ibid., str. 47.

⁵⁴ Ibid., str. 53–55.

1.3.3. BUFFALSKÁ ŠKOLA

Kostnická škola propojila literární dílo a čtenáře zapojila do procesu čtení jako plnohodnotného člena. Přestože měla tato škola své četné zastánce, mnozí jí vytýkali relativismus a málo empirie. Kontinuálně s Kostnickou školou vznikla ve Spojených státech tzv. Buffalská škola (60. a 70. léta 20. století).

Jejím čelním představitelem a teoretikem byl Norman N. Holland (nar. 1927), věrný zastánce empirismu. Jeho teze jsou založeny na reakcích konkrétních čtenářů. Holland pracuje v rámci problematiky čtení s pojmem identita. Domnívá se, že čtení je řízeno naší vlastní identitou.⁵⁵ Jsme schopni číst taková literární díla, která udržují naši identitu. Tyto teorie Holland šířeji rozpracovává v eseji „Reading and Identity“ (Čtení a identita). Teorie identity jako taková vznikla v sedmdesátých letech v Centru pro psychologická studia umění (Center for Psychological Study of the Arts). Holland odůvodňuje odlišnosti v konstruování významu literárních děl právě teorií identity. Tento klíčový koncept byl vyvinut psychoanalytikem Heinzem Lichtensteinem. Podle Hollandových teorií bychom na individualitu měli nahlížet z hlediska dichotomie stejnosti a odlišnosti. Stejnost vnímáme v rámci neustálých změn v našem životě, na základě toho, co přes tyto změny zůstává neměnné. Naproti tomu rozdíly rozlišujeme na pozadí stejnosti v aspektech, které se změnily. Holland se domnívá, že nejideálnější uchopení této dialektiky stejnosti a odlišnosti leží právě v Lichtensteinově konceptu identity jako základu/stejnosti (theme) a jeho variací/odlišností.⁵⁶ Čtení, zdůrazňuje Holland, obsahuje reakci na detaily v textu. Tyto detaily každý čtenář vnímá jinak v závislosti na své osobnosti – při čtení literatury aktivně přijímáme literární dílo jako znovu-tvoření vlastní identity.

⁵⁵ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, str. 419.

⁵⁶ HOLLAND, Norman N. *Reading and Identity* [online]. [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z: <www.clas.ufl.edu/users/nnh/rdgident.htm>.

Holland pojem identita rozpracovává do čtyř charakteristických momentů, jsou to: obrana, očekávání, představa a transformace (defense, expectation, fantasy, transformation). Tyto čtyři aspekty identity určují postavení jedince vůči světu, formují jeho sebepojetí. Toto sebepojetí, osobnostní styl, se neadaptuje pouze v procesu čtení, ale ve veškeré lidské činnosti. Holland postuluje identitu nikoliv jako závěr či důsledek, ale jako vztah: „*If any reading of a story [...] is a function [...] of the reader's identity, then my reading of your identity must be a function on my own. Identity, then, is not a conclusion but a relationship.*“⁵⁷

Ačkoliv Kostnická škola a škola Buffalská nesdílejí zcela totožná stanoviska, jisté spojitosti je možné nalézt. Představitelé obou škol se shodují v tvrzení, že význam nesídlí v textu, nýbrž spočívá v jeho konstituci, na níž se podílí čtenář. Zároveň Jaus i Holland pracují s očekáváním; empirické a potencionální se přece jen potkávají.

V případě Ingardena a Kostnické školy je důraz kladen především na text, i přes veškerá čtenářova „práva“ si literární dílo nárokuje významový primát. Američtí teoretikové výrazněji prosazují úlohu čtenáře, jeho individuální postoje a zájmy.

1.3.4. BIRMINGHAMSKÉ CENTRUM

Tzv. střední cestou se vydávají britská kulturní studia, zejména pak Centrum pro současná kulturní studia v Birminghamu (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS). Zakladatelem byl roku 1964 sociolog Richard Hoggart (nar. 1918). Činnost tohoto centra byla založena na rozšíření gramotnosti, zabývala se populární literaturou a kulturou a médií, studiem utváření publika či vztahem mezi kulturou a ideologií.⁵⁸

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ TRÁVNÍČEK, Jiří. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0, str. 420.

Největší zásluhu na rozkvětu centra měl kulturní teoretik Stuart Hall (nar. 1932). Jeho nejznámější teorie je zaměřena na vztah mezi zakódováním (autor sdělení) a dekodováním (příjemce/čtenář). Hall rozlišuje tři způsoby recepce, resp. receptivního kódu: a) dominantní a hegemonní (čtenář je ovládán přijímaným sdělením), b) dohodnuté (čtenář uznává legitimitu informací, ale vyhrazuje si právo na jejich případné upravení či přizpůsobení v závislosti na daných okolnostech), c) opoziční (recipient zakódování rozumí, ale nepřijímá jej a dekoduje v jiném referenčním rámci). Hallovi jde především o analýzu významů, které kulturně situovaný čtenář produkuje a které se mohou od kritického čtení značně odlišovat. K tomuto mu dopomáhá také jeho pojetí žánrů, které chápe spíše ze sociálního hlediska z pohledu budoucího čtenáře.

Z toho plyne, že při zkoumání čtenáře britská škola neuplatňuje pouze textosféru a psychosféru, ale také sociosféru: *„Čtenář je tak v pojetí britských autorů určován nejenom komunikační strategií textu (žánrem, stylem, místy nedourčenosti) nebo vlastními zájmy (naladěním, vůlí k upevnění své vlastní identity), ale též účastí v kultuře jako složitém systému vztahů.“*⁵⁹ Trávníčkovo shrnutí podstatných projevů ve zkoumání čtenáře a četby britských teoretiků, pro naše účely dostačující, přijímáme.

Pro Kostnickou školu je charakteristické přisvojení si díla skrze akt čtení, kdy dílo „udává směr“, Buffalská škola zohledňuje čtenářovi vnitřní zájmy a potřeby, zatímco Birminghamská škola prosazuje přisvojení si díla díky zakotvení v kultuře dané doby.

1.3.5. MODERNISTICKÁ TEORIE PROCESU ČTENÍ

Umberto Eco (*1932), sám spisovatel, se jako čelní představitel literární teorie a estetiky od počátku 60. let dvacátého století dotýká mnoha témat od sémiotiky, teorie interpretace až po filozofii jazyka. Neunikla mu tedy ani problematika čtenáře. Ve své knize „Otevřené dílo“ („Opera aperta“, 1962) se zabývá, mimo

⁵⁹ Ibid., str. 423.

jiné, literárním dílem jakožto dialektikou tohoto (uměleckého) díla a interpreta.⁶⁰

Eco chápe umělecké dílo jako: „...*konečný produkt autorova úsilí uspořádat sekvenci komunikačních efektů tak, aby každý adresát mohl znovu upravit původní kompozici sestrojenou autorem.*“⁶¹ Eco se tedy evidentně spoléhá na recipienta jako na „spoluautora“, který je schopen zrekonstruovat autorův záměr. Eco uvádí čtenáře/recipienta, jakožto determinovaného svými existenčními předpoklady (záliby, kultura, předsudky aj.). Tyto a další hodnoty tvoří recipientovu individuální perspektivu, kterou nahlíží na originální artefakt – a vzhledem k těmto osobním predispozicím formuje více či méně přesně autorovu intenci.

Umělecké dílo sice samo o sobě, svou organickou strukturou, tvoří uzavřenou formu, ale zároveň ve své jedinečnosti otevírá dveře pro bezpočet interpretací – a tím vytváří dílo otevřené: „*Proto je každá recepce uměleckého díla zároveň jeho interpretací a tvořením, neboť každá recepce je tvořena z jiné perspektivy.*“⁶² Žádné umělecké dílo nemůže být skutečně plně vnímáno, nedojde-li ke spolupráci autora a recipienta, umělecké dílo ve své podstatě vyžaduje nějakou invenční odpověď.

Eco dělá průřez historií, aby naznačil, jak se uzavřené dílo pomalu otevírá svému publiku, a tím i nabývá interpretační svobody. První „vlastovkou“ otevřeného díla je období symbolismu konce 19. století. Dekadentnost symbolismu usiluje o otevření nových pohledů, a tím také otevírá cestu interpretačnímu liberalismu a mnohosti významů v literatuře současnosti.⁶³

Eco se konceptu čtenáře nejvíce věnoval ve své knize „Čtenář ve vyprávění“ („Lector in fabula“, 1979). Modelový čtenář, což je i název jedné kapitoly, představuje teoretickou roli, do které „přenes“ skutečný autor sám sebe. Stejný princip funguje i obráceně. Jakýkoliv text je vždy psán pro nějakého

⁶⁰ ECO, Umberto. *Otevřené dílo* [online]. [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

potencionálního čtenáře. Podle Eca autor musí vycházet z faktu, že čtenář vždy bude muset v textu aktualizovat prázdná místa. Čtenář se tak stává nutnou podmínkou k aktualizaci literárního díla.

V roce 1993 pronesl Eco na Harvardské univerzitě několik přednášek věnujících se vztahu mezi autorem, literárním dílem a čtenářem. Je nutné zdůraznit, že Eco používá výraz „text“, ale užívá jej veskrze pro označení krásné literatury. Přednášky byly vydány souhrnně pod názvem „Šest procházek literárními lesy“ („Six walks in the fictional woods“, 1994). Eco zde rozlišuje mezi modelovým a empirickým čtenářem. Empirický čtenář může být kdokoli a nepodřizuje se žádným interpretačním pravidlům, je vázán pouze na sebe sama, své zkušenosti či faktory přicházející vně textu. Eco hovoří o tom, že jakýkoliv text můžeme použít jako základ pro své vlastní fantazie a snění. Jinými slovy, občas v textu hledáme něco, co není ukryto mezi řádky, ale v naší vlastní paměti.⁶⁴

Rozdíl mezi modelovým čtenářem a čtenářem empirickým je tedy zřejmý – modelový čtenář je ten, který dodržuje určitá pravidla. Taková, která stanovil autor textu např. pomocí žánrových schémat. Eco se ve svých přednáškách věnuje právě tomuto modelovému čtenáři. Modelový čtenář se rodí spolu s interpretací, která je svobodná do té míry, do jaké to povoluje text.

Eco rozlišuje také modelového autora. Modelový autor představuje jakési neviditelné vodítko, skrytý „hlas“ textu, který má nasměrovat čtenáře k odpovídající interpretaci: „*Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.*“⁶⁵ V některých případech může jít o tzv. vypravěče textu, ale není to pravidlo.

Modelový autor a modelový čtenář se navzájem ovlivňují, spoluvytvářejí. Proto se vždy objevují společně. Eco se domnívá, že toto pravidlo lze aplikovat

⁶⁴ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava GRÝGOVÁ. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2, str. 7.

⁶⁵ *Ibid.*, str. 11.

nejen na narativní texty (romány), ale na jakýkoliv text obecně.⁶⁶ „Modelový čtenář nachází a připisuje modelovému autorovi to, co mohl empirický autor objevit čirou šťastnou náhodou.“⁶⁷ Modelový čtenář se projevuje jako jakýsi objevitel intence modelového autora, hledá, co pro něj v textu přichystal.

Eco také pojednává o dvojím přístupu k narativnímu textu. První přístup spočívá v tom, že modelového čtenáře zajímá jednoduše příběh a jeho vyvrcholení. Na takové „zpracování“ textu stačí zpravidla jediné přečtení. Modelový čtenář druhého stupně jde však více do hloubky, text čte několikrát a snaží se přijít na to, jakým modelovým čtenářem modelový autor chce, aby se stal. Empirický čtenář se stává modelovým čtenářem jen v případě, že odhalí modelového autora textu a pochopí, co mu chtěl tento autor sdělit, kam ho směřoval.

Eco se v rámci narativních textů zabývá syžetem (způsob uspořádání literárních prvků) a fabulí (sled událostí – děj). Tvrdí, že narativní text může existovat bez syžetu, ale neobejde se bez diskurzu nebo fabule. Jako příklad jednoduché fabule bez syžetu uvádí pohádky. Fabuli i syžet pojímá spíše jako struktury přenositelné do jiných sémiotických systémů (např. filmu).

Co když ale může existovat i syžet bez fabule? Eco se zaměřuje na svou oblíbenou knihu „Sylvie“ napsanou francouzským romantickým básníkem Gérardem de Nervallem (vl. jménem Gérard Labrunie, 1808–1855). Kniha má tak mimořádně složitou strukturu, že je jednoduché se v jejím ději ztratit. Syžet je to, na čem v případě této knihy stojí (alespoň podle Eca) její zajímavost. Struktura textu má sloužit modelovému čtenáři, aby ho poučila. Aby „prozřel“ a nahlédl do hlubin textu, je nucen si ho přečíst mnohokrát. Hledání čtenáře je projev spolupráce s modelovým autorem.

Texty mají tu vlastnost, že dovolují čtenáři přijít s vlastním odhadem (zde bych viděla určitou paralelu s „horizontem očekávání“ H. R. Jausse). Eco se také zabývá časovostí děje a časem čtení. Jak je možné, že text může udávat

⁶⁶ Ibid., str. 16.

⁶⁷ Ibid., str. 30.

tempo čtení? Někdy je struktura textu vybudována takovým způsobem, že záměrně nutí čtenáře zpomalit. Jak uvádí Eco: „*Zpomalování ve fikci často obsahuje popisy objektů, postav či krajiny.*“⁶⁸ Některé příklady takových literárních děl by se tak daly označit za „rozvleklé“. Autor nechává čtenáře záměrně se toulat stránku po stránce a ztrácet se v rozvleklosti, aby objevoval nové nuance skryté ve struktuře díla. Jindy je text vykonstruován tak, že se čas diskurzu a příběhu shoduje s dobou čtení.

Když čtenář otevírá nějaké fiktivní dílo, přistupuje k němu s ochotou přijmout některé aspekty příběhu, které bychom v reálném životě nepřipustili (např. to, že vlk mluví). Eco tím zdůrazňuje, že čtenář uzavírá s autorem určitou dohodu, vstupuje do díla jako do fiktivního světa. Eco zároveň uvádí, že to, co v textu není explicitně pojmenováno a přisouzeno fiktivnímu světu, vnímáme podle měřítek světa reálného. Tvrdí, že romány čteme z toho důvodu, protože nám dovolují procítit život na moment mimo realitu a prožít jej ve fiktivním světě, který si v tu chvíli nárokuje být bezpečnější a pravdivější. Přesto však každý fiktivní svět „parazituje“ na světě skutečném, je z něj odvozen: „*Ve skutečnosti autoři nejen, že berou reálný svět jako základ svých příběhů, ale neustále vstupují do textu a informují své čtenáře o různých aspektech reálného světa, o nichž třeba tito čtenáři nevědí.*“⁶⁹ Nicméně Eco dále píše, že právě proto, že se ve fiktivním, románovém světě cítíme tak dobře, máme někdy tendence přenášet naše literární zkušenosti do reálného světa – a naopak (Proust).

Eco rozlišuje mezi přirozeným a umělým vyprávěním. Přirozeným vyprávěním může být např. vlastní historka o tom, co se mi přihodilo. Umělé vyprávění je charakteristické pro beletrii, bývá složitější než to přirozené. Buď předstírá, že je pravdivou výpovědí o skutečném světě nebo si klade nárok na údajně pravdivé tvrzení o fiktivní realitě. Umělé vyprávění poznáme díky

⁶⁸ Ibid., str. 45.

⁶⁹ Ibid., str. 64.

„paratextu“ což je vnější sdělení knižní komunikace. Příkladem může být označení „román“ na obálce knihy či jméno spisovatele.

Proč je pro nás literatura, resp. beletrie tak důležitá? Eco se domnívá, že je to tím, že v románech procvičujeme naše schopnosti vnímat svět. Literární díla v sobě mají prvek hry, který je možný pomocí fikce: „*A právě prostřednictvím fikce cvičíme my dospělí svoji schopnost uspořádat naši minulou a současnou zkušenost.*“⁷⁰ Eco tvrdí, že fiktivní příběhy čteme proto, aby nám pomohly najít smysl naší existence – proto to vzájemné ovlivnění života literaturou a literatury životem.

Eco se ve své sérii přednášek (protknuté řadou příkladů), snažil přiblížit fenomén literárního díla na pozadí komplikovaného vztahu čtenáře, díla a autora. Vychází mu vzájemně propojený vztah modelového autora a modelového čtenáře – takového čtenáře, který naslouchá vodítkům textu. Důležitost literatury, respektive míra, jakou ovlivňuje život, je podle Eca nezpochybnitelná.

Eco se, v rámci svých dalších teorií, zaměřil také na vztah mezi knihou papírovou a elektronickou, tedy téma, které budu též zkoumat ve své bakalářské práci.

Všechny uvedené přístupy čtenáře k textu ukazují, k jakým došlo změnám ve vztahu autora, literárního díla a čtenáře. Od romantismu se již rozlišuje vnitřní složka (literární dílo) a externí podoba (knihy). Tyto pojmy dříve splývaly a nebyly jasně rozlišeny.

Změnila se také míra svobody interpretace literárního díla. Čtenář funguje jako spoluautor díla s nárokem svobodně uplatnit svou fantazii a promítnout do

⁷⁰ Ibid., str. 91.

čtenářského prožitku vlastní identitu, vzpomínky a zkušenosti, které výsledný prožitek formují.

2. KNIHA JAKO ARTEFAKT

Kniha tvoří, v našem případě, hmotnou oporu literárního díla, jež se stává v dějinách předmětem zvláštní estetizace. Každá z jednotlivých složek knihy⁷¹ disponuje odlišnou mírou estetické působivosti. Kniha, jako estetický objekt a zároveň druh užitého umění, se vykazuje propojením funkce praktické a funkce estetické.

Vyjděme pro svou úvahu z pohledu představitele českého strukturalismu, estetika a literárního teoretika Jana Mukařovského (1891–1975). Mukařovský charakterizuje funkci jako přizpůsobení věci účelu, kterému má sloužit⁷². Nositelé funkcí jsou lidé i věci. Funkční pojetí se objevuje také v umění. Funkce se navzájem kombinují, jen stěží najdeme objekt s pouze jednou funkcí. Čistá účelnost (v utilitárním smyslu) může být, dle Mukařovského, neuspokojivá.

Jako příklad uvádí místnost, která sice může splňovat obytnou funkci, ale to ještě neznamená, že člověka uspokojuje po psychické (nebo přímo estetické) stránce.⁷³ Podobně je tomu s knihou. Skutečnost, že literární dílo máme z čeho přečíst (ať už je to kvalitativně jakýkoliv nosič, který plní funkci nositele literárního sdělení), ještě neznamená, že tím jsou plně uspokojeny všechny naše potřeby – tedy i ty estetické. Mukařovský zdůrazňuje význam estetiky pro život. Nehovoří pouze o ryze umělecké sféře, ale také o estetice užitekvných předmětů denní potřeby (oblast mimoumělecká). Jednostranný, pouze prakticky zaměřený

⁷¹ Kniha (svazek) má svůj původ v kodexu. Výraz vznikl z latinského *caudex*, což bylo označení pro kládu nebo špalek. Původ leží u Římanů, kteří k sobě spojovali i několik dřevěných tabulek. Tyto tabulky později nahradil *pergamén* (jemně zpracovaná telecí, koží, ovčí, jehněčí nebo oslí kůže). Pergamén se skládal do složek tvořených přeloženými listy. První evropské kodexy se datují od 1. stol. př. n. l., nicméně hojně rozšiřovat se začaly až od 4. století. Listy přeloženého pergamenu se slepovaly a následně se vzniklý blok sešíval dohromady. Tato technika se v pozměněné podobě zachovala dodnes. Téhož názoru je i Leo Pavlát, který se fenoménem knihy zabývá ve svém díle „Tajemství knihy“.

⁷² MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. 1. vydání. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna, sv. 4. ISBN 80-86055-91-4, str. 51.

⁷³ *Ibid.*, str. 52.

život by byl ochuzen o nové vjemy, které můžeme objevit právě díky estetické funkci.⁷⁴ Kniha nám může takové vjemy nabídnout.

Mukařovský uvádí, že v každé lidské činnosti je nezbytně obsažena trojí funkce: teoretická, praktická a estetická. Pro nás je stěžejní vazba estetické a praktické funkce. Ve funkci estetické Mukařovský vidí průvodce funkce praktické, která představuje funkci nejzákladnější – propojuje jednající subjekt (tedy člověka) s věcmi. Během praktického postoje se soustředíme jen na vlastnosti věcí, které vedou ke specifickému cíli, k užitku. Pokud výše uvedené aplikujeme na knihu, vychází nám následující: knihu bereme jako nástroj, na jehož základě si můžeme přečíst literární obsah. Hmotná opora se tak stává pouhým prostředkem, který plní svou funkci nosiče literárního obsahu.

Jako vhodný příklad propojení funkce praktické s funkcí estetickou uvádí Mukařovský řemeslné činnosti a výrobky.⁷⁵ Kniha je takovým výrobkem řemeslné produkce (ačkoliv v průběhu staletí prošla změnami a její výroba je dnes převážně průmyslová). V případě estetického postoje se naše praktické zaujetí knihou jako hmotným nosičem mění. Z knihy se stává artefakt⁷⁶, autonomní estetický objekt, jenž je hodnotný sám o sobě.

Definujme estetický objekt dle českého současného estetika Vlastimila Zusky, jeho „Estetiky – úvodu do současnosti tradiční disciplíny“. Profesor Zuska zde objasňuje estetický objekt jako součást tzv. heteronomních předmětností, pro jejichž existenci je nutná nějaká další instance.⁷⁷ V případě estetického objektu je touto další instancí vnímatel, bez jehož existence by estetický objekt vůbec nemohl vzniknout. Estetickým objektem může být, vedle hmotného objektu, také imateriální, mentální model, který existuje pouze v mysli vnímatele (např. literární dílo či sen). Protože řeč je o knize, hovoříme

⁷⁴ Ibid., str. 68.

⁷⁵ Ibid., str. 84.

⁷⁶ Artefaktem obecně rozumíme cosi umělého (vytvořeného člověkem). Každé umělecké dílo je artefaktem. Zároveň ale ne každý artefakt musí být uměleckým dílem. Ačkoliv řada artefaktů není primárně určena k estetickému vnímání, existuje celé pole estetických objektů – artefaktů. ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkání, sv. 1. ISBN 80-7254-194-3, str. 26.

⁷⁷ Ibid., str. 28.

o estetickém objektu s hmotnou bází, o znakovém nosiči. Zuska píše, že estetický objekt je objekt časový. To znamená, že existence estetického objektu je podřízena časové dimenzi – vzniká a zaniká na základě procesu recepce svého nosiče. Recipient neboli vnímatel, který tvoří již zmíněnou nezbytnou složku existence estetického objektu, musí „přepnout“ své vědomí do estetického postoje, aby na jeho základě mohl konstituovat estetický objekt.⁷⁸

Stejně je to s knihou. Od praktického postoje a vnímání knihy jako užitkového předmětu můžeme přejít do postoje estetického, během něhož lze knihu nazírat jako estetický objekt, který vykazuje esteticky hodnotné, různorodé kvality.

2.1. SMYSLOVÉ ASPEKTY KNIŽNÍHO ARTEFAKTU

Knihu chápeme jako svazek – původně čistě účelový soubor listů (papír, dříve pergamen) určité velikosti a formátu, který tvoří (převážně) obdélníkový tvar – kvádr. Takto charakterizovanému předmětu, který vyniká svou materiálností (a tudíž hmatatelností) a vizuální hodnotou, říkáme kniha.

Knih jako předmět poskytuje vnímateli smyslové vjemy, které se chápou jako aspekty ovlivňující estetický postoj recipienta. Lze ji označit za jistý druh „polysmyslového“ artefaktu. Recipient vnímá knihu v několika (smyslových) rovinách. První vjem, který kniha zpravidla poskytuje (když ji vidíme např. ve výloze knihkupectví či v knihovně), je zrakový. První percepční rovina je tedy vizuální. Vidíme knihu určitého tvaru a velikosti, rozlišujeme knižní obálku či přebal knihy, barevnost či typografii názvu publikace.

Druhá percepční rovina, haptická či hmatová, se odvíjí od fyzického kontaktu s knihou, neboť je to předmět, který bereme do ruky. Obracíme stránky, vnímáme povrch a strukturu papíru. Držíce knihu, uvědomujeme si její určitou váhu danou vazbou, rozsahem listů a použitým materiálem. Může se lišit váha (gramáž) papíru, materiál určený na vazbu (plátno, karton, popř. kůže či

⁷⁸ Ibid., str. 31.

jiné materiály). Váha knihy, mimo jiné, určuje její následné použití. Existují objemné a těžké obrazové publikace, které si čtenář (recipient) spíše rozloží na stůl. Opakem jsou kapesní, paperbacková vydání, která svým tvarem i hmotností odpovídají potřebám čtenáře tak, aby si tyto knihy mohl kamkoliv vzít a kdykoliv je otevřít. S tím souvisí skutečnost, že na čtení má vliv také prostředí, v němž čteme. Četba v určitém prostředí dokáže obohatit či doplnit celkovou situaci příslušného estetického postoje.

Třetí percepční rovina je pak čichová. Tento vjem je určován primárními a sekundárními materiály. Různé olfaktické vjemy poskytuje papír, použité tiskařské barvy, materiály určené k vazbě (kůže, plátno) či lepidla. Kniha vydává i zvukové projevy, které recipient vnímá jako sluchové vjemy. Vždyť šelest obracených stránek či zapraskání ve hřbetu knihy může také nabýt estetického rozměru. Zde bych citovala slova Leo Pavláta (nar. 1950), novináře, spisovatele a judaisty, který snad nejlépe vystihl čtenářovo (recipientovo) smyslové potěšení z knihy: „*Pase se na něm očima, bříšky prstů se mazlí s jemným povrchem papíru i vazby, čichá vůni tiskařské černě a kličku, jeho uším lahodí vyrovnaný šelest listů a snad se mu i sbíhají sliny při pohledu na záznak, který se před ním zjevil.*“⁷⁹ Závěr citace je samozřejmě míněn v přeneseném slova smyslu – naznačuje, že kniha jako celek s určitou mírou působivosti vzbuzuje u recipienta „chuť“ na bližší seznámení s knihou a na její přečtení.

Připomeňme, že veškeré složky knihy mají rozdílnou estetickou působivost. Některé z těchto složek (například umělecko-řemeslné složky, ruční vazba atd.) ji zcela pozbyly v průběhu času, ať už vlivem kulturních změn nebo pod tlakem průmyslové výroby. U jiných složek naopak důraz na estetickou působivost zesílil. Míra estetizace knižního artefaktu tedy není jednou provždy daná, naopak. V minulosti byla úprava knihy, jejích vnějších i vnitřních částí, spjata se všemi významnými slohovými obdobími; jako jejich součást se podílela na vývoji dobového estetického cítění.

⁷⁹ PAVLÁT, Leo. *Tajemství knihy*. 2. vydání. Praha: Albatros, 1988, str. 180.

Jeden z nejvýraznějších projevů knižní kultury představuje konstruktivistická typografie ruské avantgardní produkce (dvacátá léta 20. století), u nás spojena zejména s díly Karla Teigeho. Konstruktivistická typografie se vyznačuje, mimo jiné, popřením některých obecných pravidel jazyka a textu či posouváním logických hranic knižní stránky, a tím se stalo významným projevem, ne-li manifestací, široce pocíťované potřeby oproštění se od tradičních uměleckých kánonů.

Než přejdeme k „nejvyšší“ míře estetičnosti u knihy, tedy ke „krásné knize“, prověřme estetickou kapacitu základních složek knihy.

Papír, jakožto základní materiál určený pro potištění textem, tvoří esenciální složku knihy. Míra estetické působivosti je zde značně proměnlivá. V dřívějších dobách byl hojně užíván ruční papír. V současnosti je metoda ruční výroby papíru běžné knižní produkce nahrazena průmyslově vyráběným papírem. V této souvislosti je patrná změna ve vnímání estetických kvalit: co bylo dříve nutností – nepravidelný povrch a okraje ručního papíru – stalo se oceňovanou estetickou kvalitou. Velmi kvalitní strojový či ruční papír s charakteristickou povrchovou strukturou je využíván především u bibliofilských tisků nebo autorských knih, kde je estetická funkce převažující a míra a priori požadované estetizace vysoká.

Existuje nepřehledné množství druhů papíru, které se liší svou plošnou hmotností, povrchovou úpravou (papír může mít různou strukturu) a zabarvením. U každého druhu papíru je také jiná průsvitnost, matnost či lesk. Každá kniha má jiná specifika a vyžaduje jiný papír jak z hlediska své grafické úpravy, tak s ohledem na použité tiskové techniky, vazbu či sílu knižního bloku. Například obrazové publikace bývají tištěny na hlazeném křídovém papíru. Naopak paperbacky se často tisknou na recyklovaný papír. Korpus knihy se skládá z knižního bloku, jenž je tvořen složenými archy papíru. Blok je následně opatřen vazbou. Knižní vazba je nositelkou primárně praktické

funkce, má knihu chránit a spojovat v celek. Nicméně řemeslně a výtvarně dobře zpracovaná vazba může knize vtisknout osobitý estetický výraz: „*Kniha bez vazby podobá se zrcadlu bez rámu, domu bez střechy, městu bez zdí a koni bez sedla.*“⁸⁰ Toto úsloví románských knihvazačů relativně přesně vystihuje účel vazby, její určitou konstrukční nezbytnost. Dříve byla ruční knižní vazbě připisována značná estetická důležitost. Vazby byly hojně dekorovány, využity byly různé materiály a způsoby zdobení za účelem zvýšení estetické hodnoty zevních ploch svazku.⁸¹ V současné době je estetický význam knižní vazby kolísavý – materiály i způsoby úpravy se změnily. Praktická funkce vychází z požadavků průmyslové výroby, popř. jejích limitů a omezení – např. běžné lepené knižní vazby jsou často nedostačující a v ruce čtenáře ve své funkci selhávají.

Na desky knihy se zpravidla volně navléká tzv. přebal⁸² – knihu chrání před poškozením (ryze praktický účel) a dále má funkci reklamní a dekorativní, zvyšuje její povrchovou estetickou působnost. Takový přebal vyhovuje situaci, resp. způsobu, jímž se kniha prvotně nabízí, tedy za výlohou nebo na pultě mezi dalšími knihami tak, aby upoutala pozornost nakupujících.

U knižní typografie⁸³ začněme její praktickou funkcí. Tištěné písmo funguje jako zprostředkovatel informace/literárního obsahu. Základním předpokladem je dobrá čitelnost textu ovlivněná kresbou písma a hodnotami optické vyrovnanosti jednotlivých znaků. Jednoduše řečeno, text musí být pro čtenáře snadno čitelný.

⁸⁰ Ibid., str. 137.

⁸¹ Ve 14. a 15. století se uplatňovala zejména kožená vazba zdobená rozmanitým způsobem (řezání, vysekávání, tepání či ražba nahřátým razídkem do kůže). Gotické knihy byly např. zdobeny kovovými náročnicemi, které zároveň chránily knihu před poškozením. Velmi proslavené byly také islámské vazby. Ibid., str. 136–137.

⁸² Původní přebaly byly z kůže nebo pergamenu. Dějiny papírových přebalů se datují od roku 1482 (Německo). Během 16. století se jako přebal prosadil barevný papír, od 18. století zpravidla doplněn i o ilustraci. Od počátku 19. století se začaly objevovat také první typografické přebaly. Ibid., s. 135.

⁸³ Typografie byla původně chápána pouze jako řemeslná (uměleckořemeslná) disciplína při práci s kovovou sazbou. Později se typografie jako výtvarný obor stala součástí užité grafiky a koncentruje se na oblast návrhů grafických tiskovin, kam spadá také kniha, tedy do oblasti neperiodických tiskovin. BLAŽEJ, Bohuslav. *Grafická úprava tiskovin*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-04-23201-9, str. 11.

Nejde ale pouze o čistou účelnost. Vhodně zvolené písmo dokáže vyzdvihnout estetické kvality knihy a samotného textu. Některá písma jsou vhodnější pro tisk krásné literatury, jiná pro odborné texty. Každá kniha má svá specifika a požadavky na úpravu. Typ písma by měl být zvolen podle literárního obsahu a také podle charakteru grafické úpravy, popř. ilustrací. Od zvoleného písma se pak odvíjí komplexní typografická úprava knihy. Ta by měla působit jednotným dojmem, nerušit, ale tvořit harmonický celek se všemi částmi knihy. Kupříkladu ilustrace by měla korespondovat s kresbou písma, potištěná plocha papíru by měla být v souladu s volnou plochou atd. Větší důraz na ozvláštňení typografie⁸⁴ se může uplatnit u nadpisů, titulu a těch částí knihy, kde je osobitý estetický výraz a rozmanitost žádoucí. Individuální, zajímavá a originálně zpracovaná grafická úprava dokáže zvýšit estetickou hodnotu knihy: „*Rozmanitost knižního obsahu umožňuje uplatňovat výrazné, často kontrastní prvky výtvarné typografie i v knižní úpravě. Setkáváme se tak s produkty, které čtenáři přinášejí i zajímavý optický vjem, jenž u nápaditě, ale účelně upravených knih zvyšuje jejich estetickou hodnotu.*“⁸⁵

Poněkud stranou, a přece ne zcela mimo naši pozornost, stojí zdobené iniciály. Dalo by se říci, že jejich místo je někde na pomezí typografie a ilustrace, resp. jsou příkladem postupující estetizace holého textu. Dnes se jedná o převážně nepoužívanou výtvarnou formu, která pochází ze středověkých dílen. Tehdejší iluminátoři knih se specializovali na dekorování iniciál (první písmeno slova), které byly bohatě zdobené, často zlacené, barevně výraznější a větší než zbytek textu.⁸⁶ Důraz na jejich estetickou hodnotu byl zcela zásadní. Dnes se tato estetická funkce iniciál vytratila a s jejich výraznější grafickou podobou se příliš často neseťkáme – pokud ano, tak v repertoáru grafických prostředků jako tzv. „historický citát“.

⁸⁴ Samostatnou kapitolou zvláštní typografické úpravy jsou kaligramy či ideogramy. Text je upraven do určitého obrazce, odpadá tradiční práce s textem (zarovnání řádek do bloku, optické vyrovnání znaků atd.). Kaligramy představují esteticky další stupeň a jiný způsob čtení.

⁸⁵ Ibid., str. 61.

⁸⁶ PAVLÁT, Leo. *Tajemství knihy*. 2. vydání. Praha: Albatros, 1988, str. 156–157.

Knižní ilustrace, patřící k nejvyšším hodnotám vizuálních aspektů knihy, se v principu chápe jako obrazový doprovod literárního díla. Tvoří dominantní výtvarnou složku knihy. V jistém smyslu ilustrace doplňuje literární obsah knihy takovým způsobem, aby korespondovala s grafickou úpravou knihy jako celku a podílela se na jejím estetickém charakteru.

Zdůrazněme, že ilustrace představuje zcela odlišný umělecký projev, než jakým je literární dílo. Literární dílo je slovesným útvarem, ilustrace je žánr výtvarného umění. Každá tato složka tedy představuje odlišný, ucelený estetický projev. Obě tyto umělecké formy, stojící přibližně na stejné úrovni estetické působnosti, jsou schopny společně koexistovat v rámci jedné estetické situace, v rámci knihy. Představují vzájemné obohacení, jsou propojeny. Recipient může na ilustrace nahlížet jako na samostatné umělecké dílo.

Ilustrátor musí vycházet z obsahu literárního díla, seznámit se s ním. Pak může zvolit vhodný styl, téma a výtvarnou techniku, tedy příslušnou rovinu vyjádření. Jinými slovy, vazba na literární dílo je u ilustrace závazná. Je třeba respektovat zaměření knihy, tj. cílového čtenáře (např. věk), výtvarný záměr edice, literární žánr. V neposlední řadě je nezbytné zvážit ilustrace s ohledem na technologické zpracování knihy, počítat se zabarvením a strukturou papíru, rozsahem textu, typografií. Je tedy nutné promyslet koncept knihy do všech detailů a vzít v úvahu její bytostnou polysmyslovost.

Je třeba si uvědomit, že každý výtvarník (už s ohledem na svůj výtvarný názor) bude k zadanému tématu přistupovat jinak, na základě „svého“ čtení a dojmu z literárního díla. Již jsme zmínili v předešlé kapitole, že způsoby čtení se liší a je jich nekonečně mnoho v závislosti na tom kterém čtenáři. Ilustrátor – umělec je také čtenářem (aktivním) a jeho výtvarný projev se bude odvíjet od jeho čtenářského prožitku. Připomeňme, že v procesu interpretace díla čtenář napodobuje tvořivý akt – v některých případech by se za takový tvořivý akt dal považovat proces čtení u ilustrátora, který se seznamuje s literárním dílem za účelem vytvoření co nejvhodnějšího výtvarného vyjádření tohoto literárního

díla. Ilustraci lze v tomto případě čtenáře-ilustrátora chápat jako specifickou transformaci čtenářského prožitku.

Existuje několik typů ilustrace. U dobrodružných, výpravných knih je ilustrace často úzce propojena s dějem, který je převyprávěn ve výtvarné podobě. Charakter ilustrace je narativní, do jisté míry kopíruje některé momenty dějové linie literárního díla. Dalším typem je ilustrace, která může být rovněž narativní, ale vykazuje se vysokou stylizací⁸⁷, výtvarnou zkratkou a originálním přístupem k tématu. Ilustrace může mít také abstraktní charakter korespondující s lyrickým obsahem⁸⁸ díla.

Ilustrace představuje estetický a výtvarný vrchol v grafické úpravě knihy. Výtvarný doprovod⁸⁹ dokáže povýšit sdělení literárního díla na vyšší úroveň, obohatit jej o novou estetickou dimenzi. V neposlední řadě mají ilustrace také afektivní charakter, mohou vzbudit emoce – a tím i umocnit čtenářský prožitek. U čtenářského prožitku se na chvíli zastavme. Připomeňme si, že čtenář se stává spoluvůrcem literárního díla na základě objektivizace obsahu a vyplnění míst nedourčenosti, která se nevyhnutelně v textu objevují. Ilustraci lze považovat za prostředek, který pomůže tato místa nedourčenosti doplnit. Informace, kterou v sobě ilustrace obsahuje, navazuje (ať už přímo nebo nepřímo) na literární obsah a tím může přispět k objektivizaci čteného. V některých případech je objektivizace literárního díla pomocí ilustrace čtenáři nabízena přímo samotným textem v podobě popisku pod ilustrací.

Z historie víme, že ilustrace se v doplňování míst nedourčenosti využívaly např. v tzv. knížkách lidového čtení. Lidé ve středověku i v následujících epochách často neuměli číst nebo četli s velkými obtížemi. Místo čtení textu si tak prohlíželi „obrazy“ (dřevoryty), které svým zpodobněním naznačovaly dějovou linii.

⁸⁷ Taková stylizovanost je typická např. pro dětské knihy a dětskou ilustraci, která je přizpůsobená dětskému čtenáři.

⁸⁸ Charakteristický např. pro poezii.

⁸⁹ V dnešní ilustraci je zastoupeno široké spektrum výtvarných technik. Od klasických grafických technik, které se často uplatňují v tradičnějších bibliofilích, přes malbu, kresbu, koláže a různé kombinované techniky, až k fotografii a novým médiím (počítačová grafika).

2.2. KRÁSNÁ KNIHA

Krásná kniha představuje nejvyšší míru estetizace. „*Nezná dělení na části, i kdyby byly sebekrásnější. Krásná kniha tvoří jednotný celek.*“⁹⁰ To znamená, že pokud chceme knihu hodnotit jako estetický objekt, musíme brát v úvahu, že se jedná o fenomén komplexní. Ať už je to papír, typografie, ilustrace, přebal knihy, způsob dělení kapitol, vazba, poměr potištěné stránky k čisté či úprava titulního listu, vždy musíme mít na vědomí, že všechny složky spolu souvisí a v ideálním případě tvoří harmonický a ucelený estetický objekt.

Navažme úvahami českého literárního kritika, prozaika a básníka Františka Xavera Šaldy (1867–1937). Ve své stati *Kniha jako umělecké dílo* (1905) hovoří o tom, že stejná důležitost, jaká se přikládá vnitřní, obsahové stránce knihy, by měla být připisována také vnější, látkové stránce, která bývá neprávem přehlížena. „*Kniha jest – nebo alespoň má býti – vedle zprostředkovatelky vnitřního života a posvěcení i dokonalým uměleckým předmětem, věcí výtvarné kultury, krásnou věcí uměleckou,*...“⁹¹ Šalda srovnává knihu s užitkovým předmětem jako je např. váza, která mimo své utilitární funkce splňuje také funkci estetickou. Jak již bylo naznačeno v úvodu této části, u knihy často nehledíme pouze na její obsahovou stránku, ale je to sama forma knihy, co působí na oko a duši vnímatele – přidaná hodnota, bez které by kniha byla pouhým nosičem pro text a nenabízela žádné další vjemy: „*...jsou to knihy, které se otevírají pro radost duše i všech smyslů,*...“⁹² Šalda doufal v obnovu a udržení krásné knihy a nepochyboval o její důležitosti. Jeho teorie krásné knihy pochází z počátku 20. století. Z období, které se projevuje již stabilizovaným názorem na knihu jako objekt hodný určitého estetického úsilí. Že kniha představuje bohatě strukturované dílo, si uvědomoval již typograf Karel Dyrnyk, když v roce 1911 napsal knihu *Typograf o knihách*. Uvádí zde, že všechny části knihy musí být logicky promyšleny tak, aby spolu navzájem

⁹⁰ PAVLÁT, Leo. *Tajemství knihy*. 2. vydání. Praha: Albatros, 1988, str. 174.

⁹¹ ŠALDA, F. X. *Kniha jako umělecké dílo*. In: Soubor díla F. X. Šaldy. Kritické projevy – 6. Praha: Melantrich, 1951, str. 14.

⁹² *Ibid.*, str. 16.

tvořili harmonické dílo. Každá složka díla určuje složku následující v souladu s obsahem díla. Je až s podivem, že pravidla, která ve své knize Dyrynk uvedl před více jak sto lety, jsou stále platná, nadčasová. Každé historické období je charakteristické rozdílnými představami o vkusu, ale stále jsou to tatáž pravidla, která vedou grafického úpravce k tomu, aby nad svou prací přemýšlel a mohl tak vdechnout život skutečně krásné knize v pravém slova smyslu.

K úvahám o krásné knize bezesporu patří „bibliofilie“. Tento výraz, který vznikl v 17. století ve Francii, označuje jak krásnou knihu, tak vzácný tisk. Bibliofilie je závislá na bibliofilovi, milovníku knih. Ten svým výsostně estetickým, tj. nezaujatým postojem, odhlíží od všech užitkových funkcí knihy, aby manifestoval jen její hodnotu estetickou. Zájem o krásnou knihu je patrný už v dřívějších dobách, ale až humanisté přišli s knihou všestranného zaměření; knihou umělecky propracovanou po všech stránkách, která se mohla stát předobrazem dnešní podoby bibliofilie – takové, která usiluje o udržení a rozvoj tradice krásné knihy jako svébytného estetického artefaktu.

Dnes jsou cenné bibliofilské tisky číslované a vycházejí v omezených nákladech s originálními ilustracemi, které jsou často zhotovované klasickými grafickými technikami.

Knihy jsou součástí lidské kultury a vzdělanosti, ať už ji budeme pojímat ve své ryze praktické funkci nebo jako výtvarný artefakt. Přestože vznikají knihy, kterým není věnována dostačující pozornost po výtvarné a řemeslné stránce, stále je to ona hmatatelná papírová kniha, kterou si lidé kupují v knihkupectví či půjčují domů z knihovny a jejíž smyslová stránka je pro mnohé přístupnější a krásnější než moderní elektronické čtečky – téma, kterému se budeme věnovat v následující kapitole. Právě smyslovost knihy a náš bezprostřední, téměř

intimní kontakt s ní, je něco, co činí knihu spolu s její výtvarnou stránkou jedinečnou a nezastupitelnou.

Že je krásná kniha stále živá a estetická funkce nehraje druhořadou roli, dokazují také každoroční soutěže a projekty po celém světě, pro které je stěžejní právě kniha jako umělecký artefakt, kniha ve své hmotné podobě s originální, osobitou a promyšlenou grafickou úpravou, která dokáže zaujmout. U nás má dlouhou tradici soutěž *Nejkrásnější české knihy roku*⁹³, která pravidelně prezentuje ty nejlepší výtvarné počiny v knižní tvorbě. Nesoustředí se tedy na literární dílo jako takové, ale právě na onu hmotnou oporu a estetizaci její formy.

3. ČETBA BELETRIE ZE DVOU RŮZNÝCH NOSIČŮ

V této části práce srovnáme postavení nového fenoménu, jímž je e-kniha, vůči klasické knize. Základní poznatek pro naše východisko zní, že literární dílo zůstává stejné bez ohledu na svůj nosič. Pro vznik estetického literárního objektu je zapotřebí pouze čtenáře, který je svým aktivním přístupem k textu (čtenářský proces) schopen takový objekt zkonstituovat. Na základě recepce literárního díla, která zahrnuje vyplnění míst nedourčenosti a aktualizaci již přečteného, závisí více či méně přesná konstituce estetického objektu, jenž je nositelem hodnot sám o sobě. V případě, že je tento estetický objekt materiálně spojen s novým objektem (hmotným substrátem/artefaktem), vzniká kniha. Protože kniha svou materiální stránku podřizuje danému literárnímu obsahu, lze říci, že již v sobě ontologicky zahrnuje pojem estetického literárního díla. Podobný přístup lze sledovat již v historii – připomeňme např. Hennequina,

⁹³ Poprvé byla původní soutěž uspořádána roku 1928 *Spolkem českých bibliofilů*. Roku 1959 na ni navázal *Český komitét knižní kultury*. *Památník národního písemnictví* (dále jako PNP) začal soutěž organizovat od roku 1965 jako celostátní akci a roku 1968 poprvé udělil cenu Arne Šáňky (1892–1966; sběratel a bibliofil) určenou studentům středních a vysokých škol s výtvarným zaměřením. Od roku 1993 soutěž funguje pod současným názvem, pořadatelem je Ministerstvo kultury ČR a PNP. Během posledních dvaceti let se do soutěže připojilo také občanské sdružení *Typo Design Club* (oceňuje nejlepší grafickou úpravu) nebo *Svaz polygrafických podnikatelů* udělující cenu tiskárnám. PAMÁTNÍK NÁRODNÍHO PÍSEMNICTVÍ. *Nejkrásnější české knihy roku. Dějiny*. [online]. [cit. 10. 6. 2013]. Dostupné z: <<http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/dejiny>>.

který pojmy kniha a literárního dílo slučoval v jedno. Procesem estetizace se však z knihy stává samostatný, autonomní objekt – umělecké dílo. Ze čtenáře knihy (ryzí čtenář) se tak může stát recipient knihy (ryzí recipient) jako uměleckého artefaktu a naopak.

Cílem této práce je nicméně objasnit fakt, že kniha ve své podstatě nabízí dvojí estetický objekt a s tím spojenou dvojí možnost „čtení“. Vše, co kniha nabízí k recepci (smyslové vjemy, materiální aspekty), rozšiřuje množinu estetických zážitků recipienta, tedy nikoliv pouze čtenáře. Zaměříme se na již zmíněné čtení; v rámci knihy vzniká estetický objekt / literární dílo dané procesem četby (text je onou relevantní instancí). V tomto případě hovoříme o ryzím čtenáři. Druhý estetický objekt je literární dílo formované nikoliv pouze samotnou četbou, ale také vizuální rovinou knihy – mimo jiné typografií, grafickými prvky či ilustrací. V případě tohoto estetického objektu zaujímá recipient nezaujatý estetický postoj k literárnímu dílu a též ke knize. Poznatky získané tímto dvojitým procesem kumulují do výsledné množiny estetických prožitků obohacených o nové vjemy.

Vysvětleme si pojem „nezaujatý estetický postoj“. Jinými slovy se jedná o „nezainteresovaný“ estetický postoj. Nezainteresovanost estetického prožitku tkví ve ztrátě zájmu o praktickou funkci, projevuje se „vytržením“ z praktického postoje, z běžného života. Recipient zaujímá estetický postoj, který je nezaujatý vůči svému okolí. Slovy Vlastimila Zusky: *„Nezainteresovanost v estetickém slova smyslu pak znamená přesun zájmu, pozornosti, zaměření na jiné aspekty světa, a tedy potlačení zájmu o „předestetické“ kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme.“*⁹⁴ Vlastimil Zuska dále objasňuje, že s nástupem estetického postoje souvisí pojem „ozvláštnění“, který popisuje onu proměnu postoje utilitárně vnímaného světa na postoj estetický. Kniha může být

⁹⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkání, sv. 1. ISBN 80-7254-194-3, str. 46.

oním spouštěčem nezaujatého estetického postoje, vektorem ozvláštnění, který nás vytrhne z praktických souvislostí. Uvedme příklad – když kupujeme dar v podobě knihy, stává se, že vybíráme tuto knihu pouze na základě formy a jejích estetických kvalit, bez ohledu na literární obsah. V tomto případě se stáváme ryzími recipienty.

Formální kvality knihy nás ale mohou natolik zaujmout, že může dojít ke spuštění zájmu o četbu literárního obsahu, který původně vůbec nebyl objektovým pólem estetické situace.

Při četbě literárního díla v knižní formě dochází k obohacení estetického prožitku. Text zůstává a konstituce samostatného literárního díla jako estetického objektu rovněž, ale horizont estetického zážitku je rozšířen. Jak je tomu se čtením elektronického literárního díla, resp. e-knihy?

Vysvětleme pojem e-kniha. Užívá se ve dvou významech, přičemž rozšířenější je ten, který označuje „*digitální soubor se specifickým obsahem*“,⁹⁵ tedy v tomto případě virtuální text, který je stěžejní pro námi sledovaný fenomén. Druhý význam je pro čtecí zařízení těchto virtuálních textů, jde o tzv. čtečky. E-kniha představuje soubor/text vyjádřený ve specifickém formátu určeném pro již zmíněné čtecí zařízení (popř. počítač, tablet aj.). Tento soubor vzniká buď přímým vytvořením v některém z textových softwarů či konvertováním již existujícího textu do potřebného formátu. Možnosti čtení a práce s textem je ovlivněna daným formátem a v neposlední řadě technologickými možnostmi každé čtečky. Elektronická kniha může být v čistě textové nebo multimediální podobě, která umožňuje manipulaci s textem (interaktivní způsob čtení).

První elektronická kniha vznikla v roce 1971 jako „*eText #1*“. Tato e-kniha byla součástí „*Projektů Gutenberg*“, založeném Michaelem Hartem. Projekt měl za

⁹⁵ KATOLICKÝ, Arnošt. *E-Book. E-kniha. Elektronická kniha*. [online]. 2010 [cit. 11. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ebook.zcu.cz/e_book.htm>.

cíl vytvořit elektronické verze literárních děl a rozšířit je do celého světa tak, aby se staly volně dostupné všem.⁹⁶

Dalším krokem k elektronickým knihám bylo založení „*The Online Books Page*“ Johnem Markem Ockerbloomem v roce 1993. Cílem bylo vytvořit internetový prostor, který nabízí přístup ke všem volně dostupným virtuálním textům (knihy, periodika...) na internetu a opět tak zjednodušit jejich dostupnost.

V roce 1996 začala světová vydavatelství publikovat časopisy a noviny na internetu, vše tedy směřovalo ke stále větší a větší digitalizaci. Dnes, o necelé dvě dekády později, jsou e-knihy a digitalizace knihovních fondů logickým vyústěním technologického pokroku a snahy zjednodušit přístup k textovým materiálům nejširší odborné i laické veřejnosti. *The Universal Library Project*, založený roku 1998, nastínil směřování elektronizace textových fondů: „*The advantage of having library material available in digital form is threefold: (1) the content occupies less space and can be replicated and made secure electronically; (2) the content can be made immediately available over the internet to anyone, anywhere; and (3) search for content can be automated. The promise of the digital library is the promise of great cost reductions while providing great increases in archive availability and accessibility.*“⁹⁷

Pro porovnání obou druhů čtení je nutné si uvědomit rozdíly, které tato čtení doprovázejí. Klasická kniha (ve smyslu knihy nadčasové; tak, jak ji chápeme v jejím tradičním pojetí) tvořící hmotnou oporu textu představuje určitou přidanou hodnotu, resp. její kvality, které ovlivňují čtenářův prožitek.

⁹⁶ Hartova vize představovala zjednodušení práce s knižními fondy. Převést hmotnou knihu do virtuální podoby mělo zjednodušit katalogizování, vyhledávání, kopírování, porovnávání fondů či jejich analýzu. I přes rostoucí skepticismus (technologie se teprve vyvíjely) se projekt udržel dodnes, rovněž i díky vzniku internetu a online nabízí více než 42.000 e-knih volně ke stažení. LEBERT, Marie. *A Short History of eBooks* [online]. NEF, University of Toronto, 2009 [cit. 11. 06. 2013]. Dostupné z: <<http://www.etudes-francaises.net/dossiers/ebookEN.pdf>>.

⁹⁷ Ibid.

Elektronická kniha v daných souvislostech představuje imateriální verzi textu, kdy vnější forma (čtečka) tvoří zcela odlišný druh nosiče literárního díla.

Zastavme se u pojmu „klasická kniha“. Již teď tohoto pojmu užíváme (píšeme jej, říkáme), evokujeme-li si srovnání obou nosičů. Tím vyjadřujeme více, než by se zdálo. Odsunujeme knihu do minulosti a zároveň vyzdvihujeme neoddělitelnost textů všech druhů a žánrů od svého hmotného substrátu. Tím také vyjadřujeme její stálé místo v budoucí (i estetické) kultuře.

Vyjděme z textu kulturního historika Rogera Chartiera „*Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital text*“. Chartier ve své eseji uvádí, že s příchodem elektronické knihy se čtenář musí vyrovnávat s několika základními rozkoly, které souvisejí s publikováním textu a procesem čtení. Lze říci, že e-kniha obrací historicky dané souvislosti a vztah mezi objektem (knihou), kategoriemi textu a způsobu užití psaného slova.

Tento vztah je určen třemi základními objevy. Prvním je vynález kodexu, tedy formy, kterou využíváme dodnes. Druhým mezníkem je kategorizace knižní produkce, která je založena na dělení na žánry, dobovém zařazení či lingvistické různorodosti. V tomto období, na přelomu 14. a 15. století, lidé začali chápat knihu jako sjednocený, koherentní objekt – propojení hmotné instance s imateriálním textem a autorem díla. Třetím objevem je vynález knihtisku (pol. 15. století), který se od dob svého vzniku stal nejužívanější technikou určenou k reprodukci textu.⁹⁸

Chartier píše, že jsme doslova „dědicové“ těchto historických pokroků. Naše současné pojetí a chápání knihy, jako objektu zcela odlišného od jiných písemných forem, jako objektu ryze intelektuálního a zároveň estetického, vychází z uvedených souvislostí.

V tištěné podobě má každý text svou určitou formu. V případě elektronického čtení se tyto rozdíly stírají. Médium (tedy čtečka) prezentuje

⁹⁸ CHARTIER, Roger. *Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text*. Critical Inquiry [online]. Vol. 31. No. 1. The University of Chicago Press, 2004, str. 141 [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/427305>>.

všechny texty v přibližně stejné, dalo by se říci uniformní, verzi. Internalizovaný vztah, který jsme popsali výše, se v digitální formě čtení vytrácí.

Elektronické čtení vyžaduje zcela nový přístup. E-kniha představuje nový způsob textuality. Ta se již nejeví být přirozeně lineární a deduktivní. V e-knize můžeme přidávat poznámky, hledat překlady, přeskakovat z jedné knihy do druhé, aniž bychom v reálu skutečnou knihu drželi v ruce. Před očima máme tu samou čtečku. Hypertextová povaha obsahu dovoluje pracovat s textem jiným způsobem, než jak jsme zvyklí u klasických tištěných knih.

Čtečka textu je samozřejmě také nosičem textu, ale v jiném smyslu, než klasická kniha. Právě kniha v tradičním pojetí nabízí vjemy, podle kterých se čtenář při výběru literárního díla může řídit, tyto převážně vizuální vjemy tvoří jakési limity/mantinely, které fungují jako vodítka pro čtenářovu fantazii. Největší působivost má v tomto ohledu ilustrace, která ovlivňuje konstituci estetického objektu. Ilustrace jako taková není ke konstituci podmínkou, ale protože vyvěrá z literárního díla, může být dílčí součástí aktuálně prezentované situace. Podle Ingardena není literární dílo nikdy úplné, je to schematický objekt, který vzniká na základě čtení a čtenářovy schopnosti doplnit místa nedourčitosti. Ilustrace, ale také vizuální charakter knihy obecně, může této konkretizaci pomoci, resp. ji nasměrovat a podpořit.

Připomeňme Jaussovu teorii: čtenář má určitá očekávání ještě před započítím samotného čtení. Horizont očekávání může být doplněn i určován smyslovými aspekty knihy, jejími obecně vizuálními, ale i haptickými prvky. Forma nosiče literárního textu utváří přístup vnímatele k dílu ještě před tím, než se dostane k samotnému čtení. Chartier uvádí, že už jen pohled na vytištěný text, grafická úprava, typografie, obálka a formát knihy – všechny tyto složky určují „status“ textu a způsob jeho recepce.⁹⁹ Jinými slovy, vzezření knihy formuje přístup recipienta k ní, předpřipravuje ho na (možný) čtenářský prožitek. E-kniha něco takového neumožňuje, čtečky nabízejí stále stejnou formu bez

⁹⁹ Ibid., str. 147.

ohledu na obsah, žánr, zaměření. Text je v tomto smyslu zcela abstraktní, odtržen od svého nosiče a bez jakékoliv přímé vazby na čtecí zařízení.

Jeden ze zásadních rozdílů mezi knihou a e-knihou tkví, jak už bylo řečeno, v odlišné perceptivní situaci. Knihu můžeme prolistovat, prohlédnout si veškeré její části a být s ní v přímém kontaktu. Taková kniha je vždy „přítomná“. E-kniha tuto bytostnou přítomnost, kterou můžeme zakoušet smysly, postrádá.

Vraťme se k Hollandově teorii identity. Způsob, jakým čteme, podléhá našemu sebepojetí. Výběrem literárního díla utvrzujeme vlastní identitu, pracujeme s textem na základě vnímání sebe sama. Holland tvrdí, že určitý osobnostní styl, naše identita, se projevuje ve veškerém lidském konání. Výběr knihy na základě její vizuální podoby rovněž utvrzuje naši identitu. Vybíráme si takovou knihu, která svým výtvarným pojetím koresponduje s naším cítěním. Podle určitých osobnostních kritérií si recipient zvolí knihu, která konvenuje s jeho osobním vkusem. S uvedeným souvisí také to, zda si čtenář zvolí papírovou knihu či e-knihu. Určitý typ čtenáře upřednostňuje knihu v její materiální podobě se všemi vjemy, které tato kniha nabízí. Jiný typ čtenáře naopak pokládá e-knihu za zcela dostačující, ba naopak nabízející benefity v podobě „čistého“ textu bez dalších, pro něj rušivých, prvků. Recipient se v tomto případě mění, čtenář e-knihy je jiným čtenářem, konstituuje pouze jeden estetický objekt.

Neexistuje pouze jeden typ čtenáře, jak je patrné z řádků výše, každý typ čtenáře vyhledává v závislosti na osobních požadavcích jiný druh čtení daným odlišným charakterem svého nosiče.

Připomeňme, že každé čtení je jiné. Souvisí nějak forma nosiče s proměnami čtenářského prožitku téhož literárního díla napříč časem? Určitě ano. Uvedme příklad; již zmiňované dílo „Pýcha a předsudek“ autorky Jane Austenové. Četba tohoto literárního díla bude zcela jistě odlišná, budeme-li číst původní výtisk z roku 1813 či některou ze současných verzí, opatřenou moderní grafickou úpravou (s použitím např. foto-ilustrací). V obou případech se v rámci jedné

estetické situace ocitá nejen text samotný, ale také kniha, která např. v případě originální verze v recipientovi vzbuzuje nové prožitky způsobené historickými, estetickými a emocionálními hodnotami, které jsou v knize obsažené.

Emocionální hodnota odvozená z knižního nosiče, resp. z jejího formálního zpracování, je něco, co v elektronické knize chybí. Vlastimil Zuska uvádí, že emocionálně prožíváme mnohé životní postoje, čtení není výjimkou: „*Musíme si uvědomit, že kvality, které se vynořují v průběhu, v procesu estetického prožitku, jsou kvalitami estetického objektu, vznikající sérií aktů recipienta na základě nosiče.*“¹⁰⁰ Emoce je tedy součástí konstruovaného estetického objektu, je pocíťována ve spojení s objektem, který tuto emoci vyvolal. Objekt, který je „pocíťován“, vstupuje do subjektivní mentální sféry recipienta. Podobně je tomu s knihou, jejíž materiální kvality působí na recipienta apelativním způsobem a zároveň ovlivňují způsob čtení.

E-kniha nenabízí žádné nové apelativní vjemy, pouze ty ukryté v samotném textu. Toho využívá ten typ čtenáře, který upřednostňuje pouze „holý“ text, veškeré další vjemy pokládá za nadbytečné, dokonce překážející jeho vlastní interpretaci literárního díla.

Dějiny knihy jako produktu výroby a zvláště jakožto artefaktu nekončí novým, nemateriálním nosičem textů. Kniha bude nadále participovat na estetickém cítění, procesech a také normách estetizace. Elektronické čtení dá pravděpodobně vzniknout vlastní estetice čtení, vlastní typologické řadě čtenářů. Pro (nejen) mladé čtenáře mohou výhody elektronického čtení (snadnost přepravy čtečky, dostupnost různorodých textů atd.) představovat impulsy, díky kterým začnou více číst.

¹⁰⁰ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkání, sv. 1. ISBN 80-7254-194-3, str. 102.

ZÁVĚR

Ukázali jsme si, že akt čtení je komplexní proces, do kterého se zapojuje také samotný čtenář. Vztah mezi autorem, čtenářem a literárním dílem prošel mnoha změnami, od počátků této problematiky jsme se dostali k modernímu pojetí čtenáře, který se aktivně zapojuje do konstituce estetického objektu.

Výchozím bodem moderního konceptu čtenáře se stala teorie Friedricha E. D. Schleiermachera, který zastával tezi, že čtenář má při procesu interpretace díla napodobit tvořivý akt. Při zapojení fenomenologického přístupu jsme ukázali, že literární dílo se jako jazykový intencionální objekt zjevuje vědomí vnímatele – čtenáře. Ten se stává součástí tvořivého procesu čtení vyplňováním tzv. míst nedourčenosti, které se v textu objevují. Vyplňováním těchto míst nedourčenosti dochází ke konkretizaci literárního díla.

Prošli jsme si poznatky Kostnické školy (H. R. Jauss, W. Iser), Buffalské školy a Birminghamského centra. Představitelé Kostnické a Buffalské školy se shodují v tvrzení, že význam nesídlí v textu, ale spočívá v jeho konstituci. Norman N. Holland, zástupce Buffalské školy, tvrdí, že čteme a vybíráme si taková literární díla, která udržují naši identitu. V pojetí birminghamských teoretiků je čtenář při interpretaci textu ovlivňován nejen žánrem literárního díla, stylem a místy nedourčenosti, ale také vlastními zájmy, společností a kulturou.

Do moderních koncepcí čtení patří také koncept Umberta Eca, který přichází s teorií modelového autora a modelového čtenáře. Modelový čtenář je takový, který při interpretaci udržuje určité hranice stanovené textem, hledá modelového autora. Podle Eca je jakékoliv umělecké dílo dílem „otevřeným“, tedy takovým, které k tomu, aby mohlo být plně vnímáno, musí dojít ke spolupráci autora a recipienta. Recipient se tak stává nutnou podmínkou ke konstituci estetického objektu.

Prostudováním jednotlivých přístupů čtení jsme měli možnost vidět, že čtenář je neoddělitelnou součástí konstituce literárního díla a že žádný estetický objekt nemůže bez jeho aktivní participace vzniknout.

Literární dílo zůstává stejné bez ohledu na svůj nosič. V případě, že je tento estetický objekt (literární dílo) materiálně spojen s objektem novým, vzniká kniha. Kniha svou materiální stránku podřizuje svému literárnímu obsahu, lze tedy říci, že pojem kniha již v sobě ontologicky zahrnuje pojem literárního díla. Kniha jako hmotná opora literárního díla se v průběhu dějin stala předmětem zvláštní estetizace. Jako druh užitého umění vykazuje propojení funkce estetické s funkcí praktickou (J. Mukařovský). Knihu lze vnímat jako nosič literárního obsahu, ale při změně postoje, respektive přechodu do nezaujatého estetického postoje, dochází k odhlédnutí od ryze praktických funkcí a zaujetí estetickými kvalitami. Tyto estetické kvality, formální prvky knihy, ovlivňují recipientův postoj ke knize, potažmo literárnímu dílu samotnému. Kniha poskytuje svému vnímateli takové smyslové projevy (vizuální, hmatové, čichové, sluchové), které chápeme jako aspekty ovlivňující estetický postoj. Veškeré složky knihy mají rozdílnou estetickou působivost, míra estetizace knižního artefaktu tedy není stálá. Nicméně výtvarná úprava knihy byla a je spjata s vývojem estetického cítění.

V rámci srovnání četby ze dvou různých nosičů (klasická kniha na straně jedné a e-kniha na straně druhé) můžeme konstatovat, že kniha nabízí čtenáři (či spíše recipientovi) dvojí estetický objekt. Jedním je estetický objekt zkonstruovaný na základě četby „čistého“ textu, druhým je estetický objekt formovaný jak na základě četby, tak na základě výtvarné roviny knihy. Dochází tak k propojení obou estetických objektů v rámci jedné estetické situace, kdy čtenář/recipient kumuluje získané poznatky do množiny estetických prožitků. Elektronická kniha nabízí literární dílo, které není „zanášené“ dalšími vjemy, které by mohly jakkoliv ovlivnit interpretaci díla.

Každé z uvedených forem čtení je jiné; klasická kniha má své čtenáře/vnímatele a elektronická kniha je má také. Výběr nosiče textu záleží na čtenáři a jeho osobních preferencích, popř. vkusu, který se liší čtenář od čtenáře.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ ZDROJE

ECO, Umberto. *Otevřené dílo* [online]. [cit. 20. 6. 2013].

Dostupné z: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava GRYGOVÁ. Olomouc:

Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2.

HOLLAND, Norman N. *Reading and Identity* [online]. [cit. 20. 6. 2013].

Dostupné z: <www.clas.ufl.edu/users/nnh/rdgident.htm>.

CHARTIER, Roger. *Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text*.

Critical Inquiry [online]. Vol. 31. No. 1. The University of Chicago Press, 2004, s. 133–152 [cit. 20. 6. 2013]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/427305>>.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vydání. Přeložila Hana JECHOVÁ. Praha:

Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30.

ISER, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In: SEDMIDUBSKÝ M., ČERVENKA M.,

VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2.

JAUSS, Hans, Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: SEDMIDUBSKÝ M.,

ČERVENKA M., VÍZDALOVÁ I., eds. *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Přeložila Ivana VÍZDALOVÁ. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, sv. 8. ISBN 80-86055-92-2.

MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012.

ISBN 978-80-7294-714-0.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. 1. vydání. Brno: Host, 2000. Strukturalistická knihovna, sv. 4.

ISBN 80-86055-91-4.

PROUST, Marcel. *Dnové četby*. 2. vydání. Brno: Vetus Via, 1999. Edice dobré četby, sv. 7. ISBN

80-86118-36-3.

ŠALDA, F. X. *Kniha jako umělecké dílo*. In: Soubor díla F. X. Šaldy. Kritické projevy – 6. Praha: Melantrich, 1951.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Koncept čtenáře a čtení. Nejkratší možné dějiny*. In: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. 2. vydání. Přeložila Olga TRÁVNÍČKOVÁ. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-714-0.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vydání. Praha: Triton, 2001. Filosofická setkání, sv. 1. ISBN 80-7254-194-3.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

BLAŽEJ, Bohuslav. *Grafická úprava tiskovin*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-04-23201-9.

DYRYNK, Karel. *Typograf o knihách*. 3. vydání. Praha: Kentaur, 1993. ISBN 80-85285-38-x.

FULKA, Josef. *O hledání ztraceného času* [online]. [cit. 17. 6. 2013].

Dostupné z: <<http://proust-hledani-ztraceneho-casu.blogspot.cz/2013/02/o-hledani-cteni-ztraceneho-casu.html>>.

HENNEQUIN, Émile. *Analýsa psychologická*. In: Vědecká kritika. Praha: Josef Pelcl, 1897.

KATOLICKÝ, Arnošt. *E-Book. E-kniha. Elektronická kniha*. [online]. 2010 [cit. 11. 6. 2013].

Dostupné z: <http://www.ebook.zcu.cz/e_book.htm>.

LEBERT, Marie. *A Short History of eBooks* [online]. NEF, University of Toronto, 2009 [cit. 11.

06. 2013]. Dostupné z: <<http://www.etudes-francaises.net/dossiers/ebookEN.pdf>>.

PAMÁTNÍK NÁRODNÍHO PÍSEMŇICTVÍ. *Nejkrásnější české knihy roku. Dějiny*. [online]. [cit. 10. 6. 2013]. Dostupné z: <<http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/dejiny>>.

PAVLÁT, Leo. *Tajemství knihy*. 2. vydání. Praha: Albatros, 1988.

TAINÉ, Hippolyte. *Dějiny anglické literatury*. In: Studie o dějinách a umění. 1. vydání. Praha: Odeon, 1978. Estetická knihovna, sv. 8.