

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Radka Kadlčíková

Role míst nedourčenosti v procesu četby literárního díla

The role of places of indeterminacy in the process of reading the work of art

Praha 2016

vedoucí práce: Mgr. Štěpán Kubalík

Čestné prohlášení

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

V Praze dne.....

.....

Radka Kadlčíková

Poděkování

Mé poděkování patří zejména Mgr. Štěpánu Kubalíkovi za jeho velmi cenné rady, trpělivost a připomínky při tvorbě mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat mé rodině za jejich podporu, kterou mi poskytovala během tvorby mé bakalářské práce.

Abstrakt

Práce se zaměřuje na dvě estetické teorie, které se primárně zabývají recepcí uměleckého díla literárního. Práce pojednává o fenomenologické estetice Romana Ingardena a recepční estetice Wolfganga Isera. Zkoumání je vedeno k objasnění pojmu míst nedourčenosti v literárním textu a jejich funkci v něm. Oba autoři tento pojem vysvětlují v rámci svého pojetí recepce uměleckého díla literárního. Metoda práce je vymezena popisem obou představovaných teorií, na jejímž konci se oba přístupy porovnávají. Cílem práce je charakterizovat obě teorie a vymežit v nich pojem míst nedourčenosti. Cílem práce je také popsat momenty, ve kterých se Wolfgang Iser inspiruje teorií Romana Ingardena a také místa, kde s jeho teorií nesouhlasí a reviduje ji.

Klíčová slova

fenomenologická estetika, intencionální předmět, estetický objekt, intencionální větný korelát, vstupní estetická emoce, iluze, fikční svět, místa nedourčenosti

Abstract

The work is focussing on two aesthetic theories, which primarily deal with the reception of literary work of art. Thesis discusses about the phenomenological aesthetics of Roman Ingarden and reception aesthetics of Wolfgang Iser. Research is conducted to clarify the notion of indeterminacy places in a literary text and its function in it. Both authors explain this concept by their own approach to the reception of literary work of art. The method of work is defined by the description of these two presented theories, and by the end of the thesis, both approaches are compared. The aim of the thesis is to characterize both theories and define the concept of indeterminacy places within them. The aim is also to describe the moments in which Wolfgang Iser theories are inspired by Roman Ingarden and also the place where their theories do not agree and Iser revises it.

Key words

phenomenological aesthetics, intentional object, aesthetic object, intentionally sentence correlates, the entrance aesthetic emotion, illusion, fictional world, place of indeterminacy.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Fenomenologická estetika.....	9
3. Roman Ingarden.....	10
3.1. Literární dílo jako autonomní objekt.....	10
3.2. Vrstvy literárního díla.....	12
3.3. Znázorněné předmětnosti a intencionální předmět.....	13
3.4. Místa nedourčenosti v časové rovině literárního textu.....	16
3.5. Místa nedourčenosti.....	19
3.6. Vstupní estetická emoce.....	23
4. Wolfgang Iser.....	25
4.1. Specifičnost literárního textu.....	26
4.2. Místa nedourčenosti.....	29
4.3. Iluze.....	32
4.4. Místa nedourčenosti v pojetí Ingardena.....	36
5. Komparace Ingardena a Isera.....	38
6. Závěr.....	44
8. Seznam literatury.....	45

1. Úvod

Předmětem této práce budou dvě estetické teorie, zabývající se uměleckým dílem literárním, které primárně zohledňují proces četby literárního díla. Jedná se o fenomenologickou estetiku Romana Ingardena a recepční estetiku Wolfganga Isera. Pozornost bude věnována pojmu místo nedourčenosti v literárním textu a budeme se ptát, v jakých bodech a z jakých důvodů Wolfgang Iser Ingardenovo pojetí nedourčenosti, tedy pojem, který od něj přejímá, redefinoval. Vzhledem k tomu, že oba přístupy jsou ve vztahu s tradicí fenomenologické estetiky, práce nejprve nastíní východiska fenomenologické estetiky vůbec. Dále bude následovat představení pojetí literárního díla a míst nedourčenosti v teorii Romana Ingardena. Roman Ingarden se ve své knize zabývající se uměleckým dílem literárním věnuje popisu vrstev, které podle něj literární umělecké dílo má a popisuje jeho autonomní a samostatnou strukturu, která není závislá na konkretizaci ze strany čtenáře. Konkretizace díla zde znamená individuální uchopení čtenářem při četbě a vytvoření intencionálních předmětů na základě schematických aspektů díla.

Roman Ingarden chápe umělecké dílo jako heteronomní objekt: jednak se jedná o hmotný nosič, ale zároveň, během estetické zkušenosti, vzniká čistě intencionální předmět, který se rodí v divákově vědomí. Pro Wolfganga Isera byla Ingardenova fenomenologie zkušenosti s literárním dílem významnou inspirací, ale zároveň k ní zaujímá kritický odstup. Iser klade na roli čtenáře mnohem větší požadavky. Iser se tak zaměřuje hlavně na pojmy konkretizace a na roli míst nedourčenosti v textu a v těchto bodech se s Ingardenem rozchází.

Oba autoři pojmají literární dílo jako dynamickou strukturu, ve které je nutná kooperace čtenáře s dílem. Wolfgang Iser však hranice nastavené Ingardenem posouvá a roli čtenáře přiznává naprostou prvořadost a důležitost při recepci díla. Pro Isera představuje četba událost, která se odvíjí ve čtenářově mysli, která je podněcována místy nedourčenosti v textu. Místům nedourčenosti v textu tak přiřkládá význam podstatně přesahující původní Ingardenovo pojetí. Co vedlo Wolfganga Isera k přehodnocení Ingardenova pojmu nedourčenosti a dokázal svůj návrh ospravedlnit? Na tyto otázky se pokusíme v této práci odpovědět. V práci se budeme snažit oba přístupy charakterizovat a dojít k závěru, v jakých momentech byla teorie Romana Ingardena pro Wolfganga Isera inspirací a v jakých momentech ji již potřeboval revidovat. Oba přístupy pojmají danou problematiku z odlišného úhlu, spojují je však některé momenty, díky kterým pak dochází k nevyhnutelným konfliktům v jejich přístupech. Chtěli bychom tedy v první řadě poukázat na inspirační linii, která je

mezi autory patrná a v závěru dojít k popisu teorie, která se tímto ovlivněním rozšířila až na hranice reálné zkušenosti čtenáře.

2. Fenomenologická estetika

Jelikož se budeme zabývat dvěma teoriemi estetické zkušenosti s literárními díly, přičemž obě mají úzký vztah k tradici fenomenologické filozofie umění, je zapotřebí orámovat naši debatu nástinem teorie, ze které oba zkoumané přístupy vycházejí. Chápání podstaty uměleckého díla si prošlo v dějinách mnoha změnami. Od pojetí uměleckého díla jako předmětu autonomního, který je definován sebou samým a svými vlastnostmi, až po úvahy o čistě intencionálním předmětu, který se rodí ve vědomí autora. Dalo by se tedy s velkým zjednodušením říci, že uvažování o uměleckém díle prošlo procesem postupného zaměřování pozornosti na vnímatele, v našem případě čtenáře. Recepční estetika, tedy teorie průběhu zkušenosti s uměleckým dílem, se stala jednou z posledních významných estetických teorií.

Umělecké dílo je na jedné straně hmotným nosičem, s jehož vznikem se pojí zvládnutí materiálu a lze uvažovat o uplatnění jistých pravidel tvorby. Na druhé straně ale stojíme před hotovým uměleckým dílem, které čeká na uchopení ze strany vnímatele. „Tvůrčí chování umělce přitom obsahuje nejen tvůrčí prožitky, ale také jisté fyzické činnosti, formující odpovídajícím způsobem určitou věc nebo proces, jenž by působil ve funkci fundamentu pro existenci obrazu, sochy, básně, nebo dokonce například i sonáty. Na druhé straně musí být vytvořené umělecké dílo jako schematické, vnímatelem v různých ohledech doplňováno (konkretizováno) a ve svých potenciálních prvcích aktualizováno, aby mohlo nabýt povahy estetického, specifickým způsobem hodnotného předmětu.”¹ Obě naše literární teorie o obou těchto základních aspektech uměleckého díla pojednávají. Roman Ingarden předkládá fenomenologickou teorii literárního díla, která se opírá o představu jedné správné konkretizace díla ze strany čtenáře. Čtenář během četby konstituuje estetický objekt, k čemuž mu literární text nabízí vodítka. V jeho teorii stojí literární umělecké dílo jako hotová a předem nachystaná struktura schematických aspektů, která má čtenáře dovést ke správné konkretizaci. Na jedné straně je tedy hmotný nosič v podobě napsaných slov a vět a na druhé straně je zde přítomná intence, která vytváří a konstituuje intencionální předměty. Toto rozlišení je pro jeho teorii zásadní. Ingarden popisuje pasivní i aktivní tvůrčí činnosti tvůrce uměleckého díla, který jednak vytváří svou aktivitou hmotný nosič díla a jednak mu vtiskuje dynamiku, která je pak následně rozvíjena vnímatelem. Tvůrce je při své činnosti i pozorovatelem sebe samého coby prvního recipienta svého díla. To mu ukáže, jak dílo tvořit dál, případně jaké jsou jeho nedostatky. Nadále se budeme soustředit na vnímatele a jeho aktivitu při vyrovnávání se

¹ Ingarden, R., Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání. In Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. Praha: Karolinum, 2003, str.:230.

s dílem. Sám Ingarden k tomu říká: „Na druhé straně se ani pozorovatel (percipient) nechová výlučně pasivně nebo receptivně, ale ačkoliv je prozatím naladěm na příjem a znovu vytváření samotného díla, není pouze aktivní ale přinejmenším v jistém smyslu i tvůrčí.”². Budeme se zabývat tím, jak čtenář dílo konkretizuje, jak postupuje při odhalování esteticky významných kvalit a jak konstituuje estetický objekt literárního textu.

Vnímatel tak přechází z fáze pozorovatele do fáze tvůrčího zapojení, kde se mu dílo otevírá a vybízí ho k estetickému zakoušení. Samotný schematický útvar uměleckého díla s pomocí vnímatele jde za rámec své schematičnosti a dochází k uskutečnění estetického prožitku, který vyjevuje esteticky významné kvality. Od recipienta je tedy vyžadována tvůrčí aktivita. Čtenář by měl správně konkretizovat literární dílo a doplnit ho o ty esteticky významné kvality díla, které mu náleží. „Je to postup tvůrčí, jakkoliv je nejen pouze podněcován, ale i řízen tím, co již bylo zachyceno v uměleckém díle, a vyžaduje od recipienta tvůrčí iniciativu, aby bylo možné nejen odhadnout to, jakými významnými estetickými kvalitami má být zaplněno jisté nedourčené místo uměleckého díla, ale navíc si i názorně představit, jak bude znít esteticky významné sladění, jež v konkretizovaném díle vzniklo oním doplněním o nové, v samém díle ještě neztělesněné momenty.”³ Setkáváme se s momentem, kdy čtenář vyplňuje určité místo nedourčenosti v textu. Místa nedourčenosti v textu jsou jejich nedílnou součástí, neboť text sám o sobě implikuje tato místa, jelikož nelze prostřednictvím slov popsat danou skutečnost či předmět zcela konkrétně. Čtenář je tak postaven před nelehký úkol vyplňování míst nedourčenosti, což podle Ingardena musí činit v souladu s rovinou textu.

3. Roman Ingarden

3.1. Literární dílo jako autonomní objekt

Ingardenova estetická teorie literárního díla se zaměřuje na otázku, jak literatura navozuje estetický prožitek a jaký má tento prožitek charakter.⁴ Literární dílo je předmět reálný, jelikož má své materiální určení, v tomto světě, hmotně tedy existuje. O literárním díle lze ale také prohlásit, že existuje jen prostřednictvím vědomí čtenáře, ať už míníme autora nebo další vnímatel. Význam díla,

² Tamtéž, str.: 232.

³ Tamtéž, str.: 233.

⁴ Ingarden, R., Umělecké dílo literární. 1. vydání. Praha: Odeon, 1989, str.: 22.

jeho vyznění a smysl se utváří pouze na této rovině. Reálně každé dílo vzniklo v určité době a postupem času ho lze měnit a přetvářet. V ideálním smyslu je však literární dílo struktura vztahů, která se odvíjí od slov, které jsou poskládány jedinečným způsobem do vět. „Věta však není ničím reálným, má být – jak se často tvrdí – určitým ideálním smyslem, který se buduje v rozmanitosti ideálních významů, jež spolu vytvářejí jednotu sui generis.“⁵ Slova, písmena, barva tisku na papíře jsou hmotné a reálné předměty ale ty jen umožňují vznik „předmětu ideálního“ a tím je právě ta zmíněná struktura významů. Ve vědomí vnímatele tak vzniká určitá představa a ta se vyvíjí podle smyslu literárního díla. Předmětem ideálním máme na mysli strukturu díla, která se v procesu četby realizuje a vzniká tak estetický předmět, která má několik vrstev, které dohromady vytváří harmonický celek estetické zkušenosti. Prozatím jsme si stručně shrnuli podstatu fenomenologické estetiky. S tímto teoretickým základem budeme dále postupovat, až k samotnému významu míst nedourčenosti v textu a jejich doplňováním čtenářem. Je však zapotřebí popsat i vztah autora k dílu, jelikož on je tvůrcem struktury díla, která má v sobě místa nedourčenosti zakomponovaná.

Dílo není zcela závislé na autorovi, jelikož od doby vzniku žije svým životem a jeho působení může být zcela odlišné v závislosti na konkrétních uchopeních ze strany čtenáře. Dílo samozřejmě vzniklo díky autorovi a v tom to smyslu na něm je závislé, ale když už dílo jednou spatří světlo světa tak se z něj stane samostatná jednotka, která je uchopována a interpretována ze všech různých stran a to zejména v různých dobách a prostřednictvím různých uchopení ze strany čtenářů. „Avšak také ono pojetí, podle kterého není literární dílo ničím jiným než komplexem prožitků, které čtenář při četbě prožil, je zcela falešné a jeho konsekvence absurdní. Pak by např. existovalo velmi mnoho od sebe rozdílných Hamletů.“⁶ Úvaha tedy nesmí směřovat od pocitů, které při zakoušení díla prožíváme ale od předmětů myšlenek a představ autora, který dílo vytvořil. V tomto bodě je zase dílo závislé na autorovi. Tedy prostřednictvím předmětů myšlenek a představ autora se čtenář dostává k významům a pak až následně nějak tyto významy prožívá a definuje. Ve výstavbě literárního díla jsou podstatné jisté osoby, věci a děje, které se autor svým psaním pokouší nabídnout čtenáři, vyjavit mu své myšlenky a představy. „Jak lze ale proniknout k oněm „předmětům představy“ jako identickým entitám a zajistit jejich identitu.“⁷ Ingarden se tedy kriticky vymezuje vůči subjektivistickému pojetí uměleckých hodnot. Není správné chápat umělecké dílo jen jako prostředek k uvolnění a vyvolání pocitů a emocí u vnímatele. Umělecké dílo disponuje svou hodnotou, která se nedá vměstnat do

⁵ Tamtéž, str.: 26.

⁶ Tamtéž, str.: 29.

⁷ Tamtéž, str.: 32.

vyvolaného pocitu, který vzbuzuje dílo u čtenáře. Dílo nemá být oceňováno a tím vlastně hodnoceno jen z toho hlediska, že v divákovi vyvolává příjemné pocity. „Estetický postoj beze sporu vyznačuje – v protikladu k silnému pohnutí nekultivovaného čtenáře – jistý kontemplativní vnitřní klid, ponoření se do díla samotného, které nám nedovoluje, abychom se zabývali vlastními prožitky.“⁸ Tento zmíněný kontemplativní klid ale nevyklučuje hluboké procítění a zaujetí čtenáře při četbě literárního díla.

3.2. Vrstvy literárního díla

Literární dílo je podle autora vícevrstevný útvar. „Přes rozdílnost materiálu jednotlivých vrstev však netvoří literární dílo pouhou kupu náhodně vedle sebe řazených elementů, nýbrž organickou stavbu, jejíž jednotnost je založena právě ve svébytnosti jednotlivých vrstev. Neboť existuje mezi nimi jedna význačná, totiž vrstva jednotek smyslu.“⁹ Literární dílo se podle Ingardena skládá z vrstev, na základě kterých lze dílo analyzovat. Rovněž zde stojíme před stanoviskem, že každé vrstvě je přesně určeno její místo, aby dokonale zapadala do celkové souhry vrstev ostatních. Vrstva jednotek smyslu je vrstva centrální, která prochází všemi vrstvami a sceluje je. Každá vrstva je ze svého hlediska výjimečná a pro smysl díla jedinečná a osobitá, proto má literární dílo polyfonní ráz. Polyfonie zde znamená složenina vrstev, které jsou jedinečné a zaujímají přesně své místo. Tato polyfonie je souhra všech vrstev dohromady a nelze na ní pohlížet jen jako na součet jednotlivých vrstev, protože díky spojení jednotlivých vrstev vyvstane další, jedinečná vlastnost literárního díla, která se nazývá polyfonní kvalita. Jednotlivé vrstvy mají své specifické esteticky významné kvality. Polyfonní kvalita celku vyvstane spojením všech vrstev dohromady.¹⁰ „Autor již zde předjímá svůj výsledek a vyjmenovává ony vrstvy literárního díla, které jsou následující: 1. vrstva zvukové podoby slov a na ní budovaných zvukových útvarů vyššího stupně, 2. vrstva významových celků různých stupňů, 3. vrstva rozmanitých schematických aspektů a jejich kontinuum a řád, a konečně 4. vrstva znázorněných předmětností a jejich osudů.“¹¹ Dostali jsme se tedy k bodu, kde Ingarden literární dílo chápe jako soubor jeho vrstev. Tyto vrstvy do literárního díla zakomponoval autor. Čtenář má za úkol postupovat v četbě s ohledem na strukturu díla a musí správně konkretizovat dílo

⁸ Tamtéž, str.: 39.

⁹ Tamtéž, str.: 41.

¹⁰ Tamtéž, str.: 42.

¹¹ Tamtéž, str.: 42.

a jeho schematické aspekty. Zde se projevuje samostatnost díla, které sice svého čtenáře potřebuje, ale k uskutečnění díla adekvátní konkretizaci. Literární dílo tak má svou ustanovenou strukturu a čtenář má za úkol správně konkretizovat ono dílo.

3.3. Znázorněné předmětnosti a intencionální předmět

Místa nedourčenosti v literárním textu vyplývají ze schematické povahy jazyka, která představí určitý předmět jen z několika jeho částí, zbývající okolnosti si musí čtenář doplnit sám. Prostřednictvím omezeného počtu vět v literárním textu je tak možné představit jen určité rysy daného předmětu, osoby či představovaného děje. Pokud však má čtení probíhat jako kontinuální proces je zapotřebí, aby byla tato místa nedoučenosti vyplněna. Ingardenův čtenář potřebuje místa nedourčenosti v textu vyplnit a určit, a to v souladu se schematickými aspekty, které mu dílo předkládá. Čtenář je tak postaven do pozice vykonání správné konkretizace.

Abychom pochopili pojem intencionálního předmětu, na kterém Ingarden svou teorii staví, je potřeba pochopit cestu vnímání uměleckého díla od hmotného nosiče až po čistě mentální konstrukt čtenáře, který intencionální předmět sestrojí ve své mysli. Ingardenova teorie postupuje od uvědomění si hmotného nosiče uměleckého díla, k jeho adekvátnímu zpracování, pocházející z tohoto hmotného nosiče, až po vyjevení esteticky významných kvalit, které již spadají do roviny vědomí vnímatele. U literárního díla autor rozděluje ony již v textu zmíněné čtyři vrstvy díla a to s ohledem na blízkost k hmotnému nosiči a jeho smyslu v předání informace až po vytvoření konstruktů ve vědomí vnímatele. Hmotným nosičem se zde míní věty v literárním textu. Přítomnost každé vrstvy díla je nezbytná a všechny dohromady přispívají svým účinkem k celkové recepci díla. V tomto ohledu nejde jednu vrstvu vyzdvihnout jako tu nejdůležitější a naopak některé považovat za nižší. Jde o to si uvědomit, že bez první vrstvy by se nemohla utvořit druhá a že bez druhé třetí a bez třetí ta poslední, ve které již jsou čtenářovi odhaleny smysly a významy předmětných situací. Předmětné situace se již nacházejí ve vědomí čtenáře.

Naše zkoumání vede k objasnění funkce a existence míst nedourčenosti v textu. Tato místa nedourčenosti se vyplňují a dílo se tak konkretizuje právě v poslední významové vrstvě literárního díla. Toto vyplňování se odehrává už v rovině vytvořených intencionálních předmětů, tedy předmětů utvořených a existujících ve vědomí čtenáře.

Proto se nyní zaměříme na vrstvu znázorněných předmětností a budeme se snažit definovat intencionální předmět. Čtenář se s vrstvou znázorněných předmětností setkává při četbě literárního díla okamžitě, i když se tato vrstva nachází v souboru vrstev literárního díla na posledním místě. Čtenář totiž při četbě postupuje tak, že sjednocuje a hledá různé významy, která jsou mu textem prostředkovány. Intence, které čtenář sleduje a rozvíjí, ale nelze ztotožňovat s předmětnostmi reálnými. Reálné situace probíhají v reálném světě a odvíjí se v reálném čase. Předmětné situace rozvržené textem tvoří literární svět, jeho děje a časové roviny, náležící literárnímu textu. Aby je čtenář chápal a textu rozuměl, vztahuje si tyto specifické předmětnosti znázorněné v textu k reálnému světu a k předmětnostem reálným. Jsou to ale dvě odlišné roviny předmětností a při zkoumání literárního díla je toto velmi důležitý bod Ingardenovy teorie. Prostřednictvím tohoto uchopení lze problematiku zkoumat. Tímto uchopením máme na mysli fakt, že nelze ztotožňovat znázorněné předmětnosti s těmi reálnými. „Běžný čtenář má v důsledku přirozených funkcí při četbě jím chápaných a realizovaných významových intencí zájem jen o materiální výbavu obsahů těch předmětností, jež zde přicházejí v úvahu. Proto se struktury a zvláštnosti reálných předmětů přenášejí s přirozenou samozřejmostí bez všeho dalšího na předmětnosti znázorněné, takže se přehlídí zvláštní ráz těch druhých.“¹² Je zde patrné, že Ingardenovo zkoumání si klade za cíl vyrovnat se s teorií naivního čtení, která jednoduše překlápí svět reálný do světa literárního textu. Literární text nám pouze nesděluje určitou informaci, díky které se orientujeme ve světě. Ovšemže nám literární text sděluje informaci, kterou chápeme tak, že si ji představujeme jako reálně existující, to ano. Ale celý průběh konstruktivní práce a výstavby významových předmětností se odehrává v mysli čtenáře. Díky prostředníku, kterým je věta může čtenář rozvíjet a nabalovat síť významů, situací a událostí. Větné koreláty vystupují jako předmětné situace, které rozvíjejí předměty, situace, události a veškeré souvislosti významů. Literární dílo čtenářovi vždy něco odhaluje, ale ne najednou. Literární dílo čtenář odhaluje postupně a vždy je mu líčen jen dílčí předmět, dílčí situace. Tato situace nebo předmět ale neleží odděleně ve vzduchoprázdnu od ostatních souvislostí, ale je tomu přesně naopak. Síť vztahů je pevná a jednotlivé části a výřezy dávají a plně projevují svůj význam a důležitost jen v rámci celé struktury díla. Jde ale o to, že postup je takový, že prostřednictvím četby se nám konkrétně teď a tady vyjevuje jen dílčí aspekt, vlastnost něčeho. „Představuje-li se třeba v drobné básni jen jediný předmět v jediném stavu či jedné situaci, přece jen se vždy znázorňuje jako něco jsoucího v obšírnějším předmětném celku: vždy tu bývá přítomné více či méně určité pozadí, jež spolu se znázorněným předmětem tvoří jednu

¹² Tamtéž, str.: 220.

sféru jsoucna.¹³ Literární text je omezen tím, že může vyjevovat pouze něco a vyjevuje předměty postupně, tato omezenost není myšlena vůbec v negativním smyslu, jelikož rozvíjí představivost a tím, že nejsou hranice nikdy uzavřeny, tak nabízí nekonečné množství detailů a konotací, které si s daným literárním vyobrazením můžeme spojit. Přímo je nám podáván určitý výsek, ať už jde o popis předmětu, osoby, situace, události, ale tohle přímo se rozprostírá na ohromném a důležitém pozadí. „Toto pozadí nemusí být explicitně rozvrženo prostřednictvím aktuálního stavu slovních významů. Naopak! Obvykle k tomu dochází spíše prostřednictvím potenciálního stavu slovních významů vystupujících ve větách.“¹⁴

Čtenář má při četbě tendenci zabývat se materiální výbavou znázorněných předmětností: chce zjistit, jak děj pokračuje a o co v něm jde. A tak se struktury reálných předmětů automaticky přenášejí na předmětnosti znázorněné. Předmětnosti znázorněné jsou vytvořeny autorem, který je prostřednictvím hmotného nosiče, kterým je písmo, vložil do textu, náleží tak do světa textu, proto nejsou nazývány reálnými ale právě naopak znázorněnými předmětnostmi. Tyto předmětnosti názorně popisují, jak jsou situace a děje v textu rozloženy a jak postupují dál. Literární dílo je tak svébytné ve své struktuře a do jisté míry nezávislé na vnějším světě.¹⁵ „Ryze intencionální předmět, na který se akt představy zaměřuje, sice k tomuto aktu nutně patří, avšak je vůči němu a vůbec každému prožitku vědomí transcendentní.“¹⁶ Intencionální předmět je obsažen ve struktuře díla a jeho existence je svébytná. Plně se realizuje v aktu čtenářovi představy to ano, ale jeho existence na aktu představy není závislá. Zde je důležitý bod, který je třeba vyzdvihnout. Literární dílo a jeho předmět se neodvíjí od čtenářovy fantazie a od jeho čistě subjektivních představ, i když tyto faktory zasahují do celkové kompozice díla při četbě. Podle autora je intencionální předmět objektivní skutečnost nacházející se v díle a tudíž ji lze objektivně zkoumat. Intencionální předmět se sice v prožitku čtenářovy představy prezentuje, ale to nic nemění na tom, že je to svébytný předmět náležící literárnímu dílu. Nelze tedy směšovat intencionální předmět s psychickou představou a tyto dva odlišné aspekty ztotožňovat.¹⁷ Zde se dostáváme k vysvětlení pojmu intencionální předmět, který Ingarden pojímá, stejně jako celé literární dílo, ve své samostatnosti a nezávislosti na

¹³ Tamtéž, str.: 221.

¹⁴ Tamtéž, str.: 221.

¹⁵ Tamtéž, str.: 225.

¹⁶ Tamtéž, str.: 231.

¹⁷ Tamtéž, str.: 232.

konkrétním uchopení ze strany čtenáře. Čtenář vynakládá svou aktivitu, ale spíše odhaluje prvky dílu vlastní, než aby vytvářel něco svého a individuálního. Ingarden klade důraz na samostatnost díla, jehož identita je nezávislá na jakékoli konkretizaci ze strany čtenáře.

Literární dílo je vždy neurčené a zdá se tak, že nabízí čtenáři velký prostor pro doplnění. Ingarden však poukazuje na to, že literární dílo je samo o sobě hotové, správná konkretizace je v něm již předznačena a že čtenář má za úkol správně postupovat dílem.

3.4. Místa nedourčenosti v časové rovině literárního textu

Jak chápe Ingarden danou neurčitost literárního textu přiblížíme a vysvětlíme na jeho pojetí času literárního textu. Pokud jde o znázornění času v literárním díle, situace je rovněž specifická. „Vždy se líčí jenom jednotlivé výřezy z plynoucí kontinuity skutečnosti, která má být znázorněna, avšak nikdy vystižitelná není. Vyplývá to právě z toho, že znázorněný svět pramení ve své existenci a rázu pouze v konečném počtu vět.“¹⁸ Literární svět nechce nedokonale napodobovat svět reálný. Jde nám o to vysvětlit, jak je pojetí času reálného odlišné od toho literárního, abychom lépe pochopily nedourčenost v textu a jak onu nedourčenost Ingarden vnímá. Literární svět nám podává informace postupně a my si skládáme vjemové, významové, sluchové a hmatové podněty postupně a jak nám to dovoluje text a jeho vodítka, jeho znázorněné předmětnosti. Proces četby nám nabízí výsek reality ale tak bohaté jak to jen jde, protože text má jen jednu možnost a pomocí slov musí vyjádřit co možná nejbohatší představu ať už vjemovou, sluchovou, hmatovou nebo čichovou. Svět literárního díla je tak unikátní, protože každé slovo je přesně zvolené, aby co nejlépe vystihlo určitý zobrazovaný předmět nebo skutečnost. Z tohoto hlediska je literární svět jedinečný a jeho skutečnost a dění se od toho reálného velmi výrazně odlišuje.¹⁹ „Skutečný čas tvoří kontinuální médium, které nevykazuje absolutně žádné mezery. Aniž bychom zde chtěli rozhodovat, zda je zásadně možné v literárním díle takové kontinuální médium explicitně znázornit, musíme konstatovat, že v žádném větším díle k takovému znázornění času nedochází.“²⁰ Čas je v literárním díle popsán prostřednictvím fází a na sebe navazujících postupně popisovaných událostí. Vždy

¹⁸ Tamtéž, str.: 239.

¹⁹ Tamtéž, str.: 239.

²⁰ Tamtéž, str.: 239.

zůstává něco v pozadí, co již bylo řečeno nebo co ještě řečeno bude, text odhaluje postupně, ale předpokládá, že čtenář si souvislosti celkového významu postupně propojuje.²¹

Znázorněné předměty se tedy liší od předmětů reálných. Reálný předmět je plně určen, vnímáme ho tak jak je ve skutečnosti, buď ho vidíme, nebo slyšíme nebo cítíme a pokud jde o událost, tak ji prostě prožíváme. Nevystává zde otázka, jestli je něco nekompletní nebo z části neodkryté. Reálné věci přijímáme a vnímáme ve své úplnosti a takto celistvé je chápeme. „Všechny určitosti reálného předmětu spolu vytvářejí původní konkrétní jednotu. Teprve když se subjekt poznání od sebe odlišuje a chápe pro sebe, vyčleňují se intencionálně ze své původní srostlosti a tvoří pak nekonečný, nevyčerpatelný komplex.“²² Pokud ale poznáváme znázorněný předmět v literárním díle, poznáváme ho postupně a tudíž vždy z části nekompletně a neúplně. Předmět znázorněný v literárním díle je totiž subjekt vystupující sám o sobě, tento subjekt nemá ukotvení v reálném světě, i když může reálný svět evokovat. A takto samostatně fungující subjekt se tak vyčleňuje z té původní reálné celistvosti, ve které existují všechny reálné předměty, do sféry intencionální a pak tvoří nekonečný výčet možností svých druhů existencí. Během chápání takového předmětu je čtenář zavlečen do postupné cesty poznávání a tato postupnost nikdy neobsahuje úplnost určení. „Řadu operací poznání, ve kterých se po sobě chápou jednotlivé určitosti téhož reálného předmětu, nelze z podstatných důvodů uzavřít: ať jsme v jistém okamžiku pochopili sebevíc rysů dotyčného předmětu, stále ještě zůstávají další charakteristiky, které jsme nezaznamenali.“²³ Proto nemůžeme při aktu četby plně určit znázorňovaný předmět, protože většina jeho vlastností a rysů nám není odhalena. Reálný předmět je vždy individuální, to znamená, že jeho obecné vlastnosti, které může sdílet i s jinými předměty, jsou přímo konkrétně individualizovány. Ten jeden konkrétní reálný předmět je typicky charakteristický tím, že je například konkrétním způsobem zbarvený. Tato zbarvenost může vystupovat někde jinde a u nějakého jiného předmětu a souhrn těch dvou odlišných předmětů, které však sdílí stejnou barvu, tvoří obecnost, ale pokud jde konkrétně o ten jeden předmět, tak barva kterou má je zcela individuální, jasná a jedinečná a patří konkrétně tomu danému předmětu. „Je-li určitý předmět v určité době „barevný“, bude tedy i barevná kvalita jednoznačně určena a dále už nebude diferencovaná.“²⁴ Charakteristiky znázorněných předmětů se

²¹ Tamtéž, str.: 247.

²² Tamtéž, str.: 248.

²³ Tamtéž, str.: 248.

²⁴ Tamtéž, str.: 249.

rozvrhují pomocí jednotlivých výrazů a také pomocí celých vět. Znázorněné předměty čtenáři poskytují vždy jen určité schéma, které v sobě skrývá neurčitost ve svém obsahu a více možností doplnění toho schématu. „Tato forma znamená u znázorněných předmětů jen schéma, které na rozdíl od formy reálných, respektive obecněji: autonomně existujících předmětů – nemůže být nikdy zcela vyplněno materiálními charakteristikami.“²⁵ U znázorněných předmětů se totiž nacházíme na rovině mínění, v rovině představy, která není materiálně ukotvená v reálném světě a tudíž ji nelze zcela úplně a bezzbytku vyplnit a určit. Pokud to srovnáme s existencí reálných předmětů tak se jedná o určitou omezenost v porovnání s nimi, je ale chyba se domnívat, že bychom měli tyto dva odlišné předměty porovnávat. Znázorněné předměty naopak nabízí volnou hru představy a svobodu u doplňování schémat. U takto znázorněného předmětu nebo situace v literárním díle si pak čtenář všímá každého detailu, vše je podstatné a předmět nebo situaci vnímá intenzivně a se zájmem, jelikož se snaží ji určit. Reálný předmět vnímáme na základě toho, že nám sděluje určitou informaci o tom co je a my toho využíváme k tomu, abychom se lépe orientovali ve světě. Reálné předměty jsou tak našimi "značkami" a my je využíváme, aniž bychom si jich ale s větším zájmem o ně samé všímali. V literárním textu si čtenář všímám naopak předmětů znázorněných a to zvláštním způsobem, jelikož se podílí na jejich vzniku, konstituujeme je a každý detail a záhyb předmětu nebo situace je podstatný a vystupuje do popředí. „Právě proto, že se takový předmět míní a tudíž intencionálně vytváří ve formálním ohledu jako konkrétní celek, který v sobě skrývá nekonečně mnoho vzájemně spjatých charakteristik, vystávají v něm *místa nedourčenosti*, a to v nekonečném počtu.“²⁶ Znázorněné předmětnosti se tedy liší od předmětností reálných, jelikož náleží textu a v textu jsou zakomponovány do virtuální dimenze, která je uchopena a vytvořena vědomím čtenáře. Čtenář má k dispozici hmotné nosiče ve formě slov, vět, souvětí, tyto nosiče však v sobě ukrývají intencionální předmětnosti, které rozvine až čtenář ve svém procesu četby. Čtenář konkretizuje, doplňuje a oživuje text tím, že mu svým vědomím propůjčuje aktuálnost. Znázorněné předmětnosti jsou vždy schematické, jelikož jsou zobrazovány jazykem, který je ze své podstaty znaku schematický. Je na čtenáři si nevyřčené věty doplňovat a konkretizovat, ale v rámci schematických vodítek samotného textu, tato činnost nezávisí na svobodě a vůli čtenáře, ale má jistá omezení a vedení ze strany textu.

²⁵ Tamtéž, str.: 250.

²⁶ Tamtéž, str.: 250.

3.5. Místa nedourčenosti

„Tato místa nedourčenosti nelze principiálně zcela odstranit žádným konečným obohacením obsahu nominálního výrazu.“²⁷ Pokud se například pomocí přídavných jmen v textu popisuje nějaká osoba, vždy zůstane mnoho aspektů nevyřčených a skryto, nelze určit všechno. U reálného předmětu vidíme jeho materiál, a pokud jde o osobu tak vidíme, jak vypadá, tento akt probíhá najednou a je celistvý a určitý. Pokud se ale ve vyprávění popisuje nějaký takový předmět, jen se třeba zmiňuje v příběhu nějaká židle, zůstaneme u toho, že víme, co pojem židle znamená, ale její materiál a tvar a konstrukce jsou nám skryty nebo se nám osvětlí až při dalším popisu, nejprve však stojíme před neurčitým pojmem židle, ale díky reálnému světu víme a chápeme tento pojem a tak můžeme i rozumět významu, který v textu tento pojem hraje. „Začíná-li kupříkladu vyprávění větou: Na stole seděl starší muž...atd., pak sice víme, že se jedná o stůl a ne třeba o židli, avšak vůbec není řečeno, zda je dřevěný nebo železný, má-li tři nebo čtyři nohy atd., a zůstává to tudíž – u ryze intencionálního předmětu – neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoli z něčeho musí být. V dotyčném předmětu se uvedená charakteristika vůbec nevyskytuje: máme tu prázdné místo, *místo nedourčenosti*.“²⁸ Znázorněný předmět tak nikdy nebude určený jako ten reálný ale jen schematicky rozvržený do několika stran a směrů. Jeho charakteristiky jsou nekonečné, protože ten předmět nenáleží do reálné sféry tak není spoután jedním určením, ale potencionálně jich v sobě skrývá mnoho. „Znázorněný předmět tedy ani nebude ve svém obsahu ve všech směrech jednoznačně určený, ani počet pozitivně mu přisouzených, a třeba jen spolu-znázorněných, jednoznačně určených charakteristik nebude nekonečný: rozvrhuje se jen formální schéma nekonečně mnoha míst k určení, avšak téměř všechna zůstávají nevyplněna.“²⁹

Pokud je například v textu popisován červený míč, nevíme přesně jakého druhu ta červená barva je, jestli je tmavá, světlá nebo jestli se v ní střídají tmavé a světlé odstíny, tato informace je pro účel textu nedůležitá ale ve srovnání s vnímáním předmětu reálného jsme o tuto nuanci ochuzeni. Znázorněný předmět v textu tedy předpokládá, že známe pojem červená a pojem míč. Znázorněný předmět není určený ve své komplexnosti, ale představuje schematický útvar s několika místy nedourčenosti. Znázorněný předmět však v situaci líčené v textu vystupuje a předstírá tak svou úplnost, sám sebe "prezentuje" jako určitý a tudíž určený, ale je na roli čtenáře, aby tento předmět

²⁷ Tamtéž, str.: 251.

²⁸ Tamtéž, str.: 251.

²⁹ Tamtéž, str.: 252.

konkretizoval. To, že víme, co popisované pojmy v literárním textu znamenají, nám umožňuje tuto hru hrát a nechat znázorněné předměty úspěšně předstírat, že jsou v podstatě určené a že disponují svou původní celistvostí. Vždy ale znázorněné předměty pracují jen se svojí schematičností, která se nedá odstranit. Místa nedourčenosti mohou být dalším vývojem textu konkretizována a doplňována, nikdy však nedojde k úplnému vyplnění. „Mohlo by se říct, že vzhledem k určení jím znázorněných předmětů je každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy dovedeno do konce.“³⁰ Na pozadí napsaného ale i vyřčeného se vždy vyskytují další možnosti nebo s tím související konotace, které můžou text nebo řeč rozvinout a překvapivě obohatit. Nejen literární text ale i text vědecký v sobě tuto možnost skýtá. Při četbě ale nepocítujeme, že by nám něco bylo skryto a že by nám něco nepříjemně unikalo a my si nedokázali popisovanou věc nebo situaci představit. Tak tomu není. Čtenář totiž chápe významy, které mu text nabízí zcela konkrétně, ale tento proces se odehrává v jeho představivosti. Proč by si čtenář dělal hlavu s mezerami a s místy nedourčenosti, když je mu textem nabízená linie, kterou může jednoznačně pochopit a hlavně představit si ve všech detailech. Až ve zkoumání procesu četby a ve zpětném bádání zjišťujeme, že místa nedourčenosti a mezery v literárním textu jsou patrné a nepřehlédnutelné. „Znázorněné předměty chápeme esteticky, setkáváme se s nimi zcela tak, jako by se v uvažovaném ohledu jednalo o reálné předměty, jenže - jak víme – jsou to výplody fantazie. Tuto skutečnost naprosto nehodláme popírat. Nic však také nemění na našich zjištěních. Naopak. Při našem pojetí je právě samozřejmé, že si obvykle místa nedourčenosti neuvědomujeme.“³¹ V tom je síla literárního díla a našeho přístupu k němu, nepocítujeme ochuzení, ale naopak se estetické prožívání literárního díla pro nás stává bohatší než prožívání reálné zkušenosti. Čtenář při četbě vnímá jen to, co je explicitně vyjádřeno a co je zrovna popisováno a z toho konstruuje významy a formuje si představy o daném předmětu či o popisované události.³²

Místa nedourčenosti si tedy při četbě čtenář neuvědomuje a orientuje se podle toho, co v textu vyřčené neboli určené je. Ingarden klade důraz na to, že místa nedourčenosti v textu musí být doplněna adekvátně a s ohledem na dané schematické aspekty. Ingarden tak v jistém smyslu svazuje čtenáře a nabízí mu jen jednu možnou a správnou cestu konkretizace a vyplnění mezer v textu. Ingarden tvrdí, že proces četby není realizací čtenářova individuálního postoje a jeho pohledu, ale že k literárnímu textu musíme přistupovat tak, abychom následovali jeho vodítka a jeho záměry.

³⁰ Tamtéž, str.: 253.

³¹ Tamtéž, str.: 253.

³² Tamtéž, str.: 253.

Estetický prožitek vychází ze subjektivního postoje čtenáře k dílu, ale cílem literárního díla je, abychom z něj jako čtenáři měli zážitek, tedy abychom měli zážitek přímo z toho díla a ne z našich přidaných a domyšlených hodnot a představ. Je patrné, že nemůžeme literární text číst bez našich představ a hodnot, ale nesmí tato stránka převážít samotnou strukturu a konstrukci literárního díla, které je v tomto procesu četby hlavní. „Musíme oddělit samotné literární dílo od jeho aktuálních konkretizací a uvědomit si, že ne všechno, co platí vzhledem ke konkretizacím díla, platí i o díle samotném.“³³ Tato libovolnost doplňování míst nedourčenosti a různorodost konkretizací je důsledkem toho, že literární dílo má schematickou výstavbu předmětné vrstvy, která tuto různorodost a neurčitost umožňuje. Čtenář by ale měl doplňovat místa nedourčenosti na základě textu a ne na základě svých osobních preferencí. Pokud dílo pevně předepisuje znázorněné předmětné situace je pak nutností pro čtenáře vybírat jen z možností, které stanovuje text.³⁴ Ingardenova teorie zde naráží na jistou omezenost čtenáře při vyplňování míst nedourčenosti. V pojetí Romana Ingardena však tato rovina jedná s ohledem na literární dílo, které má nezávislou autonomní hodnotu a tudíž zde zcela upozadňuje čtenářovu variaci možnosti volby při konkretizaci.

Nyní bychom se ještě věnovali vyplněným a nevyplněným kvalitám a jejich funkci, prostřednictvím příkladu s vnímáním prostorových těles. Vždy se nám v určitém aspektu prezentuje jen některá vlastnost předmětu a tomu odpovídající kvality. Ukážeme si to názorně na příkladu s koulí. „V odpovídajícím aspektu však nacházíme, že se nám v odpovídajících barevných kvalitách prezentuje jen bližší, nám právě přivrácená strana a jen povrch koule. Jsme-li však bez předsudků, nemůže nikdo z nás pochybovat, že nám není dána přivrácená část koule, jež by neměla vůbec žádnou odvrácenou část a žádnou výplň, nýbrž koule ve všech směrech omezená a že je nám tudíž její odvrácená strana spoludána.“³⁵ Tento aspekt mění předešlou situaci, o níž jsme pojednávali výše, když jsme popisovali rozdíl mezi reálnými a znázorněnými předměty. I každý reálný předmět vnímáme jen z části a to z té části, která je nám zrovna dána. Reálný předmět podléhá také určité nedourčenosti a nekompletnosti, do role se tedy také dostává naše fantazie a představivost a daný předmět si dotváříme sami ve své mysli. „Je to zvláštní rys, který můžeme označit jako nevyplněnou kvalitu.“³⁶ Fantazie a zapojení naší představivosti je tedy proces, který používáme i při

³³ Tamtéž, str.: 254.

³⁴ Tamtéž, str.: 255.

³⁵ Tamtéž, str.: 260.

³⁶ Tamtéž, str.: 260.

vnímání předmětů v reálném světě. Tento proces je nutný i při recepci literárního díla, v tomto případě však literární dílo vnímáme esteticky, každá vlastnost je prožívána intenzivně, jelikož je tento proces sám o sobě účelem činnosti zakoušení literárního díla. Pokud vyplňujeme reálný předmět, je to z důvodu lepší orientace v reálném světě, ale tento samotný proces není srovnatelný s pocitem vnímání literárního díla. I v reálném světě se najdou momenty, kdy se vnímatel tak říká „zapomene“ a najednou silně prožívá určitou vlastnost a kvalitu, aniž by mu tento proces k něčemu byl z praktického hlediska. Jde však o momenty náhodné. V literárním díle je toto prožívání smyslem díla. Fantazii, představivost a naši schopnost vědomí, které dokáže bohatě dotvořit jakoukoliv skutečnost, tedy využíváme v reálném životě, v literárním díle je však tato vnímatelova schopnost hlavním smyslem.

Nedourčenost se tedy objevuje jak v předmětech literárního díla, tak v předmětech naší reálné zkušenosti, a tak naši představivost a schopnost doplňování míst nedourčenosti intenzivně využíváme i mimo četbu literárního díla. To, že jsme schopni nahlédnout na předmět z určité strany, nám automaticky dotváří i ty strany, které nejsou zobrazeny. Nakonec tedy jsme schopni postihnout tvar i barvu a jiné vlastnosti předmětu v jeho celkové kompozici. Některé kvality nám tedy pomáhají „vidět“ kvality nezobrazené. „V přítomném okamžiku tuto barvu nevidím, avšak odpovídající nevyplněná kvalita mnou prožitého aspektu je přítomná a vede k tomu, že odvrácená strana například psacího stolu bude ve své kvalitativní určitosti spolu-dána.“³⁷ Předmět se nám tedy jeví jako určený, protože ten aspekt – ta kvalita, kterou vnímáme, v sobě skrývá potenciál pro dokreslení vlastností nezobrazených, stejně jako v literárním díle kvalit nevyřčených. Je patrné, že vyplnění může proběhnout nesprávně a některé vlastnosti jsou jednoduše určeny špatně nebo jsou opomenuty určité konkrétní vlastnosti, které na předmětu jsou, nicméně přesně bez bližšího pohledu předem odhadnout nejdou. „Avšak právě tyto příklady klamu a podivu, jak je prožíváme, ukazují nejzřetelněji, že se nynější „odvrácená strana“ skutečně spolu-zpřítomňuje prostřednictvím nevyplněné kvality (resp. jejich komplexu).“³⁸ V každém našem prožívání a pozorování libovolného předmětu existují tyto nevyplněné kvality různého druhu. Opakovaná zkušenost a zvyk nám orientaci ve světě usnadňují a převádí ji téměř do automatické roviny. Musíme mít však na paměti, že vše co vidíme, slyšíme, vnímáme, tvoří jen určitý aspekt a my tento aspekt dále rozvíjíme a scelujeme, takzvaně kompletujeme.

³⁷ Tamtéž, str.: 261.

³⁸ Tamtéž, str.: 261.

Čtenář tedy pracuje v textu s místy nedourčenosti a tento proces je mu velmi přirozený, jelikož doplňováním vlastností a kvalit je mu vlastní i v reálném životě. V každodenních situacích uplatňujeme naši schopnost představivosti a fantazie, která nám pomáhá uchopovat skutečnosti, děje a vlastnosti v jejich určující plnosti. V reálném životě si však tyto procesy neuvědomujeme a vše probíhá automaticky a bez povšimnutí. V literárním světě naplno využíváme tuto schopnost vědomí a plně se odevzdáváme naší fantazii. Tato volnost je ovlivněná a usměrněná literární strukturou díla, která nám předkládá vodítka, podle kterých formujeme a utváříme své představy.

Dospěli jsme tedy k názoru, že fenomenologická estetika Romana Ingardena zachycuje recepci literárního díla s ohledem na jeho samostatnost a nezávislost na jakékoli konkretizaci ze strany čtenáře. Tato teorie vychází z faktu, že máme k dispozici hmotně existující předmět, takzvaný nosič informace, který následně pak tvoří předmět intencionální. Intencionální předmět již existuje ve vědomí čtenáře, je to jeho konstrukt, výplod jeho představivosti, fantazie a jeho rozumových schopností. Předmět, který se nachází ve vědomí čtenáře a právě při aktu čtení. Proces čtení je tedy aktuální činnost, která má mnoho odlišných forem naplnění, které nazýváme konkretizacemi díla. Tyto konkretizace doplňují mezery v literárním díle a to prostřednictvím čtenářovi představivosti a struktury literárního díla, která nabízí čtenáři jistá vodítka, kterých je třeba se držet. Tyto úvahy o procesu čtení nám otevírají možnost prozkoumat čtenářovu schopnost doplňování míst nedourčenosti. Tato schopnost je jak už jsme konstatovali uplatňovaná i v reálném životě, plně rozvíjená a zaměřená na sebe sama je však tato činnost při recepci literárního díla.

3.6. Vstupní estetická emoce

Proces četby je vyvolán a zájem čtenáře je upoután takzvanou vstupní emoci, která na začátku četby představuje zaujetí čtenáře nějakou smyslově vnímatelnou kvalitou. Čtenář tedy vnímá hmotný nosič a to knihu, ve které je nejprve zaujat nějakou hmotně a reálně existující kvalitou. Jako příklad může sloužit třeba melodie slov nebo jejich rytmus, taková vnější smyslem postihnutelná kvalita upoutá diváka a umožní mu tak dostat se do postoje zaujetí určitou kvalitou. Teorie Romana Ingardena pracuje s objevením významných estetických kvalit a následně pak dochází ke kontemplaci polyfonní harmonie, která je samotným završením recepce literárního díla. Stejně je tomu tak i při počátečním procesu četby, kde čtenář pocítuje určitou vstupní emoci, která je založená ve vnímání esteticky významné kvality díla. Vstupní emoce je tak citového charakteru a

vyskytuje se jen tehdy, když je čtenář okouzlen a upoután nějakou smyslově vnímatelnou kvalitou. Počáteční okouzlení esteticky významnou kvalitou díla tedy započíná proces četby.³⁹

Ingarden tedy pojem místa nedourčenosti popisuje v ohledu na intencionální předmět a jeho odlišení od předmětu reálného. Nedourčená místa tak poukazují na fakt, že intencionální předměty nebudou nikdy zcela určeny, jak je tomu tak u předmětů reálných nebo ideálních. Nedourčená místa tak zapadají do Ingardenovi teorie potud, kde vysvětlují intencionalitu a nemožnost úplného určení intencionálních předmětů, které jsou ve větných korelátech. Podle Ingardena si čtenář musí být vědom této „jakoby“ reálné struktury intencionálních předmětů. Je na roli čtenáře aby tyto předměty pojímal „jakoby byly“ reálné. Místa nedourčenosti tak musí být vyplněna co nejdokonaleji a to v rámci toho, jak stanovuje struktura literárního textu, která dává čtenáři jistá vodítka jak předměty správně vyplňovat a konkretizovat tak literární dílo ve správném smyslu. Funkce míst nedourčenosti tímto momentem pro Ingardena končí. Je tedy zapotřebí, jelikož to nejsou reálné předměty zcela určené ve své podstatě, je doplnit, neboli správně konkretizovat, ale podle toho, jak ukazuje sám literární text svými vodítky. Místa nedourčenosti tak mají být vyplněna, aby nenarušovala strukturu vrstev a neohrožovala následnou konstituci estetického objektu. Čtenář je tak motivován, ne vyplňováním míst nedourčenosti, ale vstupní emocí, která započíná každý proces vnímání uměleckého díla. Pokud se míst nedourčenosti v textu objevuje příliš mnoho, jak je tomu často v moderních textech, pak tuto skutečnost považuje Ingarden za defekt díla, jelikož je pak dílu odepřena možnost vyjevení esteticky významových kvalit díla.

Místa nedourčenosti mají tedy v teorii Romana Ingardena smysl v tom, že je potřeba je odstranit, a to formou vyplnění ze strany čtenáře. „To však znamená, že vyplnění „nedourčených míst“ směřuje ke kompletizaci polyfonní harmonie, která pro Ingardena ztělesňuje základní podmínku uměleckého díla.“⁴⁰ Doplnění nedourčených míst v textu tedy v tomto smyslu představuje pouze dodání chybějícího prvku. Polyfonní harmonie díla se pak následně vyjeví, nebo nevyjeví, a to závislosti na správné konkretizaci čtenářem. Toto chápání uměleckého díla pochází z tradiční koncepce pojetí uměleckého díla, kde je potřeba, aby čtenář správně konkretizoval daný literární text. Výsledkem je totiž konstituce estetického objektu, vyjevení esteticky významných kvalit a nakonec polyfonní harmonie, a z toho důvodu jsou místa nedourčenosti pouze vyplněna jako chybějící prvky v textu ale jejich potenciální dynamičnost se v tomto směru nebere v úvahu.

³⁹ Ingarden, R., O poznávání literárního díla. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.: 141.

⁴⁰ Iser, W., Apelová struktura textů. In Sedmidubský, M. (ed.), Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. 1. vydání. Brno: Host, 2001. str.: 46.

4. Wolfgang Iser

Nyní se tedy budeme zabývat Wolfgangem Iserem, který volně navazuje na úvahy Romana Ingardena a charakterizujeme jeho postoj k místům nedourčenosti v literárním textu.⁴¹

Literární text není vyčerpateľný tím, že se jeho obsah redukuje na významy a celkový smysl je tak vměstnán do určité interpretace. Pokud literární text orámujeme určitým interpretačním polem, ubíráme mu tak jeho osobitou identitu spočívající v možnosti prožitku, který se nabízí jeho čtenářům během jeho uchopování, seznamování se s ním. Individuální akt četby by pak mohl být chápán jako pouhá dešifrace významu textu. Ovšem že literární text má svůj význam, ten však není jednoduše odvoditelný ze znázorněných textových perspektiv, nýbrž je odhalen až v procesu četby. Čtenář není v literárním textu konfrontován s předem danými významy, které pouze interpretuje, v takovém případě by mu četba nenabízela nic navíc, a tudíž by tuto činnost opustil.⁴² Literární text před čtenáře neklade jen otázku rozhodnutí se mezi přijetím tvrzení či jeho odmítnutím, ale nabízí mu možnost zapojení se do konstituování významu literárního textu. Pokusme se nyní popsat proces čtení literárního díla v pojetí Wolfganga Isera. Literární text nabízí čtenáři znázornění dějů, postav a předmětů v textu, ale samotný smysl četby vyvstane až ve vědomí čtenáře.⁴³ Fenomenologická estetická teorie umění se odvíjí od pojetí literárního díla jako samotného textu a současně chápe literární dílo jako výsledek aktivity vyvinuté čtenářem. Dílo tak není složeno jen z textu, ale jeho textová struktura je uvedena do procesu až v interakci se čtenářem. Iser chce vyvrátit tvrzení, že literární text lze redukovat na jeden určitý význam. V tomto pojetí by literární dílo nabízelo pouze doplnění informací o určité době nebo o postojích a pocitech autora. Takové interpretační pojetí pro literární dílo znamená zcela neadekvátní pochopení smyslu a fungování literatury. Literární text není dodatkem k předem známému a danému významu. Čtenář dílo oživuje, zpřítomňuje a činí jej aktuálním. Literární text tedy musí nechat určitý prostor čtenáři, který nezávisle na době ve které žije, zpřítomní a aktualizuje daný text. Čím méně jsou texty jednoznačně určené ze strany čtenáře, tím více ho zapojují do procesu utváření významů a rekonstrukce

⁴¹ Každá individuální četba je originální a v porovnání s množinou všech přečtení toho samého díla odlišná. Do díla totiž vstupuje čtenář, který dílo svým způsobem dotváří a formuje. V četbě totiž nedochází k pasivní registraci znaků, v našem případě slov a vět, nýbrž proces čtení je akt dynamický a rozvíjí se až v samém aktu čtení. Čtení není deskriptivní popis ale proces interpretační, v tomto procesu hledáme smysl díla a aktivně vstupujeme jako čtenáři do struktury textu. Tzvetan Todorov ve své knize *Poetika Prózy* předznamenává zaměření, kterému se věnuje Wolfgang Iser a sám tvrdí, že: „Četba je procházka prostorem textu: a její dráha není vymezena zřetěžením písmen, zleva doprava a shora dolů (pouze sama dráha je unikátní, a právě proto text není jednosměrný), avšak rozpojuje to, co je soumězí, soustřeďuje to, co je vzdálené, a buduje takto text jako prostorovou, a nikoli lineární jednotku“. Todorov, T., *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. str.: 13.

⁴² Iser, W., *Apelová struktura textů*. In Sedmidubský, M. (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, s.: 39.

⁴³ Tamtéž, str.: 40.

celkového smyslu díla. Nejprve se tedy budeme zabývat tím, v čem je obsažena zvláštnost literárního textu oproti textům jiným, následně popíšeme podmínky účinku literárních textů, kde se budeme věnovat místům nedourčenosti a jejich smyslu.⁴⁴ Úvahy se pak přenesou na vztah čtenáře s textem, bude objasněn proces četby, role míst nedourčenosti a koncept implicitního čtenáře. Závěrem této kapitoly bude pojednáno o přesahu zkušenosti s literárním dílem do sféry zkušenosti reálné.

4.1. Specifičnost literárního textu

Literární texty své předměty vytvářejí, a to prostřednictvím větných korelátů, které znázorňují a popisují daný předmět nebo situaci. Literární texty tedy svůj předmět nepopisují, neodkazují na reálně existující a čtenářovi známý předmět. Literární text apeluje na představivost čtenáře a tu jednoduše nechce zklamat popisem něčeho známého, konkrétního, ve skutečnosti existujícího a tudíž konečného. Právě naopak se dá literární text charakterizovat jako předvedení postoje a náhledu na daný předmět. Literární text znázorňuje prostřednictvím větných korelátů své předměty a k tomuto využívá prvky, které se v realitě vyskytují, aby byl čtenář schopný porozumět základním strategiím textu. Znázorněné předměty, ze své podstaty "obývající" fikční svět literárního díla, nemají totožný ekvivalent v reálném světě a ani to není účelem literárního textu. „Fikce je formou reality.“⁴⁵ Literární texty vytvářejí ve čtenáři reakce na předměty, které jsou textem znázorněny. Literární texty nevytvářejí obraz skutečnosti, ale využívají formu skutečnosti, kterou prostřednictvím textem znázorněných předmětů přenesou do fikčního světa literatury. Fikční svět literatury pak nabízí čtenáři náhledy na možnou formu reality. „Skutečnost textů je vždy nejprve skutečností, kterou konstituují, a tím i reakcí na skutečnost.“⁴⁶

Proces propojování různých nabízených perspektiv textu čtenáři umožňuje konfrontovat tyto textové struktury navzájem. Tato konfrontace vzbuzuje v čtenáři reakce na tyto skutečnosti.⁴⁷ Čtenář se totiž nemůže opřít o vědomosti z reálného světa a ověřit si v nich popis znázorněných předmětů ve fiktivním světě. Fikční texty nenabízejí možnost srovnání svého světa s běžnou

⁴⁴ Tamtéž, str.: 41.

⁴⁵ Tamtéž, str.: 42.

⁴⁶ Tamtéž, str.: 43.

⁴⁷ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 106.

realitou: čtenář nemá možnost identifikovat popisované předměty a situace.⁴⁸ Čtenář v procesu četby neustále sbírá nové podněty a každý větný korelát ho zavádí neočekávaným směrem a tím je docíleno procesu navazování vztahů mezi vazbami větných korelátů. V tomto procesu čtenář vyplňuje mezery, které v sobě literární text má. Čtenář se neustále rozhoduje a volí z možností, které mu text nabízí. Text však nabízí nevyčerpatelné množství a čtenář si je této nevyčerpatelnosti vědom a ta ho vede k pokračování v četbě a hledání dalších vodítek potvrzujících, či vyvracejících jeho hypotézy.⁴⁹ Literární texty se tedy liší od jiných textů tím, že nepopisují reálné předměty, které čtenář zná z reálné zkušenosti. Za použití zkušenosti reálné čtenář vytváří možné náhledy na neznámé situace a předměty, které jsou v literárním textu konstituovány. Čtenář je postaven před nekompletní situaci a je na jeho aktivitě a představivosti aby tuto nekompletnost vyřešil. V nedokončenosti a v neurčitosti literárního textu právě spočívá jeho osobitost, která volá po čtenářově aktivitě. Čtenářova představivost by nikdy nevstoupila do procesu četby, pokud by bylo vše rozvrženo a prezentováno ve známé celistvosti. „Literární text musí být proto pojímán tak, aby dokázal angažovat čtenářovu představivost pro úkol domýšlet si leccos sám.“⁵⁰ Příliš mnoho neurčených míst může pro čtenáře představovat nepřekonatelnou hranici a ten rezignuje na další četbu. Příliš málo míst nedourčenosti zas může způsobit ztrátu čtenářova zájmu, jelikož byla téměř zcela vyřazena jeho schopnost zapojení představivosti a tvořivé, aktivní činnosti. To samé funguje ze strany čtenáře, pokud vztáhne fikční skutečnost příliš blízko k té reálné tak dojde k jejich vzájemnému ztotožnění a nelze hovořit o zkušenosti odhalující literární kvality díla. Nenapsané části textu vybízejí čtenáře k zapojení představivosti do procesu tvorby mnoha nevyřčených rysů, které formují skutečné a opravdové reakce a postoje čtenáře. Jako příklad uvádí Virginie Woolfová ve studii o Jane Austenové tezi, že toto dílo vládne tichými a nevyřčenými emocemi, které vybízejí čtenáře k doplňování těch nuancí, které vysloveně obsažené v textu nejsou. Navenek obyčejný popis scén, postav a dějů probouzí ve čtenáři hustou síť významů a scény tak díky vědomí čtenáře získávají trvalou životnost. Čtenář tak v nevyřčených dialogích a v triviálních scénách objevuje významy, které se stávají jeho skutečnou zkušeností, nabývají své vlastní opravdovosti. Čtenář se orientuje v textu pomocí svého očekávání a zároveň používá i svůj náhled na věci, které se v textu odehrály v minulosti, a tyto dvě roviny neustále propojuje a hledá v nich spojení a významy. Tento proces anticipace a retrospekce vytváří virtuální dimenzi textu, v níž se pohybuje čtenář. Způsob,

⁴⁸ Iser, W., Apelová struktura textů. In Sedmidubský, M. (ed.), Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, str.: 43.

⁴⁹ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 109.

⁵⁰ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 106.

jakým čtenář zakouší text je totožný s tím, jak nakládá s reálnou skutečností, i v tomto případě je vnímatel postaven před nevyčerpatelné množství různých druhů spojení významů a neustále mění, hledá a vybírá si z možnosti uchopení skutečnosti. Čtenářovo zakoušení textu je mu tak velmi přirozenou činností, pomocí níž si třídí i svou reálnou zkušenost se světem.⁵¹

Text klade jistá omezení a vodítka, aby nebyl natolik neurčený, že by se v něm čtenář ztratil. Text však v sobě ukrývá nepsané implikace, které čtenář rozvine do mnohem většího a hlubšího významu, než dovoluje samotný text svým vyjádřením prostřednictvím omezeného počtu vět.⁵²

Předměty literárního textu vznikají ze souboru schematických aspektů, které jsou v textu obsaženy prostřednictvím větných korelátů, které na sebe navazují a navzájem se ovlivňují. Tento fikční svět je vytvořen po sobě následujícími větami, které Ingarden nazval větnými korelátými. Věty se zřetězují, vytvářejí složité a bohaté významové struktury a dávají vzniknout útvarům jako je povídka, román či drama. Tyto věty znázorňují svět představovaný v literárním díle. Kvalita literárního textu je dána spojením oněch zřetězených vět dohromady a vyjevením tak určitého očekávání. Každá věta představuje vzbuzení očekávání a tvoří předvídaní, co bude následovat ve větě další. Husserl, kterého Iser cituje, tvrdí, že každý proces, co něco vytváří je ze své podstaty definován preintencemi, které jsou základem toho, co se má stát a posouvají tak text stále dopředu a udržují čtenářovu představivost v neustálém zapojení. K naplnění očekávání u literárních textů nedochází, jelikož by tím byla omezena jeho nevyčerpatelnost. Čím více je totiž čtenářovo očekávání uspokojeno, tím více si čtenář uvědomuje sdělovací charakter textu, který ho nemotivuje k pokračování v četbě, ale pouze ho staví do pozice triviálního dešifrování předem známého významu.⁵³

Větné korelátý jsou naopak sestaveny do takové struktury, aby čtenáře neustále nutily modifikovat jeho stávající stanoviska. Vzájemně na sebe narážející schematické aspekty, které jsou vedle sebe nesourodé, najednou před čtenáře staví prázdné místo, které čtenář nechápe a hledá jak toto místo propojit se zbytkem doposud přečteného textu a přenést se přes něj. Je tak na čtenáři aby našel způsob jak tyto navzájem si odporující rysy dát do vztahu.

⁵¹ Tamtéž, str.: 110.

⁵² Tamtéž, str.: 107.

⁵³ Tamtéž, str.: 108.

4.2. Místa nedourčenosti

Tato místa nedourčenosti se objevují v textu, který co nejvíce zjemňuje a přidává podrobné popisy svých předmětností a situací. Takto rozmanitý text produkuje tím více míst nedourčenosti, čím více je bohatý o tato rozmanitě popisná místa. Další a nové schematické aspekty totiž otevírají další potenciální možnosti vyplnění míst nedourčenosti. Jako příklad takových textů uvádí Iser poslední romány Jamese Joyce, *Odysseus* a *Plačky nad Finneganem*. V těchto dílech je velmi vysoká míra nedourčenosti, jelikož jsou postaveny na detailním precizování každého obyčejného okamžiku děje.⁵⁴

Při četbě klasických románů zhruba do přelomu století si čtenář tak výrazně neuvědomuje proces vyplňování míst nedourčenosti. Čtenář prázdná místa vyplňuje a vytváří tak nevyslovené vztahy mezi jednotlivými schematickými aspekty. Literární text nabízí potenciální, budoucí možnost rozšíření nevyslovených významů, jelikož při druhém čtení se zpravidla setkáváme s novými a hlubšími úvahami o významech a smyslech, i když jsme jako čtenáři postaveni před stejné dílo. Naše informovanost a naše orientace v textu nám dovolí odhalit další jemná prázdná místa, která nám po jejich vyplnění vyjeví další význam a rovinu literárního textu. Tím, že máme uložené v paměti některé aspekty díla, můžeme se při druhém čtení zaměřovat na aspekty nové a naše očekávání tak bude složitější, jelikož bude vnášet nové aspekty na známé pozadí. Četba literárního textu tak překračuje rovinu pouhé snahy dobrat se celkového smyslu napsaného, ale nutí nás se zajímat o tvořivý proces čtenářské aktivity jako takový. Prázdná místa tedy nesmí v literárním textu chybět, jinak by mu hrozil nezáměr ze strany čtenáře a tudíž jeho nezrealizování. Prázdná místa umožňují čtenáři zapojit svou představivost a odhalit tak nevyřčené významy díla. Čtenář pak vnímá významy, které vytvořil za reálné, jelikož jako čtenáři cítíme potřebu pojímat námi vytvořenou skutečnost za reálnou.⁵⁵

Virtuální dimenze textu je tak určena čtenářovým očekáváním. Toto očekávání je v textu sestaveno z vět, které na sebe navazují či si navzájem odporují a očekávání se tak rozvíjí nebo mění. Čtenář je tak zapojen do dynamiky textu, která se odvíjí od prázdných míst, které se čtenář na základě posloupnosti vět snaží vyplnit. Literární text pracuje se čtenářovým očekáváním, které je neustále měněno prostřednictvím na sebe navazujících vět v textu. Tato virtuální dimenze není psaná v textu ani samostatně neexistuje ve vědomí čtenáře, ale vznikne kooperací těchto dvou složek, tedy textu a představivosti. Nedourčenost je využívána v literárních dílech různými směry.

⁵⁴ Iser, W., *Apelová struktura textů*. In Sedmidubský, M. (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, str.: 47.

⁵⁵ Tamtéž, str.: 47.

Virtuální dimenze textu reprezentuje potenciální naplnění čtenářova očekávání. Místo nedourčenosti v literárním textu však může mít i podobu pauzy či přerušeni narativu, kdy je najednou přerušen doposud souvislý tok významů jednotlivých vět. Tento moment vzbuzuje u čtenáře překvapení nebo rozhořčení, pokud má tok vět plynout, musí být tento moment překonán. Ingarden tento moment považuje za závadu textu, jelikož naruší plynulé vyplňování míst nedourčenosti a zastaví tak konstituci estetického objektu. Tento prvek využívaný zejména v moderních textech však podle Isera posiluje dynamiku vyprávění. Příběh by neměl čtenáře nudit jednoduchým naplněním jeho očekávání, a tak případné zhroucení čtenářova dosavadního očekávání posune tok myšlení nečekaným směrem, který je následně schopný navázat vztahy a vazby doposud neznámé a vyplnit tak další mezery v textu. Moderní texty upozorňují velmi rádi na svou nevyčerpatelnost. U tradičních textů je proces vyplňování prázdných míst nevědomý. V moderních textech ona fragmentálnost a neurčenost textu vybízí čtenáře k co největšímu zapojení své schopnosti dodávání vazeb.⁵⁶

Již v 19. století si Charles Dickens dobře uvědomoval míru čtenářské aktivity a síly očekávání, která ho nutí setrvávat u četby a snažil se ji využívat formou, že své romány vydával na pokračování a zvyšoval tak touhu a zájem čtenáře po četbě. Román na pokračování pracuje s technikou přerušeni vyprávění v tom nejnapínavějším okamžiku a tak podnítl čtenářovo očekávání a touhu dozvědět se jak příběh pokračuje dál. Dickens si byl vědom, že touto formou se čtenář spolupodílí na utváření významu díla a této aktivitě čtenáře připisoval důležitý význam a pracoval tak s tím prvkem ve svůj prospěch. Román na pokračování strategicky využívá očekávání čtenáře, který je danou pauzou nucen vytvářet nová a rozmanitější očekávání. Pauza tak zvláště vypichuje prázdné místo a dává mu tím pádem ještě větší důležitost, než kdyby místo této pauzy následovalo další odvíjení děje. Moment zpoždění a přerušeni následujícího toku děje vytvoří nové prázdné místo, které vyprodukuje více možných, potencionálních představ a očekávání ze strany čtenáře.⁵⁷

V mnoha románech od počátků 18. století se setkáváme také s dalším prvkem pro zvýšení aktivity čtenáře, a tím je komentář vypravěče v díle. V anglických románech 18. a 19. století autor sám jakoby odstupuje od daného zobrazovaného děje a komentuje ve smyslu vytváření náhledů na popisovanou událost. Autor nemá v úmyslu předepisovat svým komentářem jistá omezení pro čtenáře a vnucovat mu svá zaměření. Autor nás naopak chce vybidnout k revidování stávajícího úsudku a k polemice. Čtenář má pak práci nejen s postavami a příběhem ale i s vypravěčem a jeho

⁵⁶ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 109.

⁵⁷ Iser, W., Apelová struktura textů. In Sedmidubský, M. (ed.), Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, str.: 49.

stanovisky, o kterých musí uvažovat. Komentáře vypravěče tak evokují rozmanité aspekty a očekávání. Jeho komentáře zastavují, přerušují tok děje a nutí čtenáře k uvažování a ke změně svých očekávání. Touto formou již autoři klasických anglických románů pracovali s virtuální dimenzí textu a s vědomím čtenáře. „Tak komentáře otevřou nový prostor pro hodnocení, z něhož vznikají další prázdná místa.“⁵⁸ Tato prázdná místa se nenacházejí přímo v příběhu, ale zasahují do možnosti uchopení příběhu z perspektivy odstupů. Abychom doložili konkrétní příklad, kde autorův komentář vyburcuje čtenáře k výrazné aktivitě a ještě více tak zintenzivní určitý moment v příběhu, použijeme román Dickense, a to Olivera Twista. V příběhu si vyhladovělý sirotek troufne požádat o další porci polévky, což odsoudí personál sirotčince a následně i vypravěč svým komentářem, jak si tohle to vůbec mohl sirotek dovolit, jaká opovážlivost. Čtenář musí okamžitě vypravěčův komentář zavrhnout, a to ještě intenzivněji než kdyby byl pouze tento moment vyličen samotným dějem. Dickens si byl vědom toho, že má-li být čtenářova aktivita zvýšena je nutné to, co má být z textu zřejmé, aby to nebylo vysloveno a pro posílení výsledného efektu dokonce, aby to bylo vyřčeno v opačném smyslu, než má být chápáno.⁵⁹

Síla literárního textu tak spočívá v tom nevysloveném. Myšlenka představování si určité věci poskytuje mnohem složitější operaci ve vědomí čtenáře, než když věc spatříme na vlastní oči. Čtenářova imaginace je v představování si něčeho naplno zapojena a jeho očekávání jsou volně tvarována do jisté představy. Prostřednictvím slov a vět čtenář poznává skutečnosti literárního textu, ale nepsaná dimenze textu mu dává možnost uplatnit svou představivost. Bez prázdných míst, bez neurčitých mezer v textu by tedy čtenářovi byla odeprána možnost užívání své představivosti. Čtenářova představivost vybírá ze široké škály možností a je zapojena tím více, čím více jí mnohost prázdných míst v této činnosti podporují. Pokud dojde k zúžení možností a k určení kompletního a vyčerpávajícího obrazu, pak je imaginace čtenáře odsunuta do pozadí a již se nemůže zapojit. Autor textu má k dispozici pestrou nabídku možností, jak čtenáře do tvůrčí aktivity zapojit, odráží se to v autorových narativních technikách, které v textu používá. Nikdy však autor plně neurčí a zcela nezaplní jistý obraz skutečnosti literárního díla, jelikož si uvědomuje, že by tímto čtenáře ztratil.⁶⁰

⁵⁸ Tamtéž, str.: 51.

⁵⁹ Tamtéž, str.: 52.

⁶⁰ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 110.

4.3. Iluze

Představování je tedy produkt čtenářovi imaginace, a díky představování si čtenář vytváří určitý tvar literárního textu. Tento tvar (Gestalt)⁶¹ existuje v jeho vědomí, a vzniká kooperací napsaných částí textu a formy očekávání, anticipace, retrospekce ze strany čtenářova vědomí. Tento tvar vychází z textu, ale vytváří se ve vědomí čtenáře, který selektuje napsané prvky textu a ve své mysli z nich formuje nepsané významy a tak svou individuální zkušenost. Tímto tvarem se rozumí akt ve vědomí čtenáře. V tomto aktu čtenář spojuje věci do souvislostí a utváří z dílčích prvků významové celky, je to tedy proces porozumění textu. Čtenář tedy při této aktivitě pracuje s očekáváním, které se potkává na svém území s iluzí. Spisovatel využívá iluzi k tomu, aby čtenářova očekávání byla co nejintenzivnější. Iluze zastřešuje možnosti a motivuje čtenářovu představivost jít za své hranice. Iluze však nesmí být zcela prolnta literárním textem, jelikož by měla za následek celkový únik od reality a čtenářovo zapojení by bylo jen okrajové, protože by se před ním rozprostírala harmonická iluzivní realita, do které nemůže zasahovat svými postoji, ale jen se jí může nechat bavit. K takové formě textů patří například magazíny pro ženy nebo šestákové detektivky. Tyto texty nekladou před čtenáře výzvu v podobě vyburcování jeho aktivity, ale představují jen splnění očekávaných možností. Přílišná míra iluze obsažená v literárním textu, tak může mít na svědomí jeho triviálnost. Jistý stupeň iluze je však potřebný pro každý narativní text. Ty texty, které pracují s vysokou mírou nedourčenosti, která motivuje, ale zároveň mate a zklamává čtenářovo očekávání a představy. Iluze způsobuje to, že cizí svět literárního textu, který si zdánlivě ve všech ohledech odporuje, se čtenářovi stane přístupným. Na zkušenost uloženou v textu se může čtenář adaptovat jen díky tvorbě iluze. „Kdyby iluze byla úplná, polysémantická povaha by zanikla, kdyby polysémantická povaha byla všemocná, iluze by byla úplně zničena.“⁶² Kdyby textem vládla pouze iluze, čtenář by byl postaven před triviální iluzivní svět. Texty s vysokou mírou víceznačnosti zase potřebují iluzi k tomu, aby bylo pro čtenáře možné si aspoň některé vztahy a významy utvářet. V moderních textech je sémantický potenciál tak bohatý, že převažuje nad jakýmkoliv utvořeným významem. Tvorba konfigurativního významu však tvoří základ pro osvojení si cizí zkušenosti, a jen díky procesu tvoření iluzí si tento cizí prvek, v polysémantické struktuře textu, můžeme vtěsnat do svého

⁶¹ Spojením mezi znaky se myslí spojení mezi slovy, mezi větami. Když rovina odkazu primárního symbolu jakým je slovo, odkazuje výše a výše dostáváme se na rovinu dílčích celků, ze kterých se v konečné fázi vytvoří gestalt. Tedy ucelená konečná představa, smysl textu, čtenář si tak osvojí princip dešifrace slov a vět a automaticky jej přenesl do vyššího stupně objevování. V této fázi již čtenář nevnímá spojení mezi znaky, jelikož již má dostatečně vyvinutou představu o konečném smyslu a tudíž na nižší prvky, které mu tuto fázi umožnili, již nemyslí. Vlastimil Zuska, *Narativní událost*. In *Svět literatury*. 2007, roč. : XVII, č.: 35, str.: 8.

⁶² Iser, W., *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. In *Aluze*, 2002, č. 2, str.: 112.

fikčního světa. „Při této oscilaci mezi konzistentností a „cizorodými asociacemi“, mezi zaujetím iluzí a pozorováním iluze čtenář nutně provádí vyrovnání tohoto procesu, a právě to vytváří estetický prožitek, jež literární text nabízí.“⁶³ Aktivita čtenáře právě spočívá ve vyrovnávání a v procesu vytváření a bourání soudržnosti významu. Čtenářovo potěšení během četby obvykle vychází z jeho překvapení, ze zrady jeho očekávání. Čtenář tak stojí na straně vytváření iluzí a na druhé straně jejich bourání. Tento proces znovu vytváření a rušení iluze demonstruje Iser příkladem z Joycova *Odyssea*. V textu se objevuje narážka na Odysseovo kopí a to prostřednictvím Bloomova doutníku. Jak má čtenář dát do vztahu tyto dva elementy? Tyto prvky se od sebe naprosto liší, ale protože jsou kladeny vedle sebe, vzbuzují prázdné místo ve formě otázky, zdali nám text nenabízí nějakou zamlčenou rovinu textu, kterou bychom měli tímto příkladem objevit. Nejistota v této otázce redefinuje čtenářovo očekávání a otevírá mu nové mezery v textu. Řada dalších prázdných míst a problémů v ustanovení konfigurativního významu se dostává na povrch spojením předmětů kopí (původní Odysseus) a doutníku (Joyceův text coby moderní verze *Odyssea*). Takové rozpory představené textem čtenáře intenzivně vtahují do textu, až do té míry že se přenesou ze zkoumání textu do zkoumání vlastní představivosti a jejich možností.⁶⁴

Ilustrujme si tento fenomén moderní literatury na dalším konkrétním příkladu. Fieldingův Joseph Andrews, v této knize se čtenář zamýšlí nad lidskou povahou, ale zároveň navrhuje různé náhledy na ní, proto je dílo neustále živé, jelikož umožňuje čtenáři vybírat z různých možností uchopení povahy textu. Hrdina disponuje všemi ctnostmi ale svět kolem něj je na něj tvrdý. Tento text již nenabízí fikční svět, který by nabízel hrdinovi dobrodružství a on se mohl spolehnout na své ctnostné vlastnosti. Tento text naopak předkládá nejistý svět, ve kterém hrdina nemůže vše kolem sebe ovládnout a regulovat. Na jedné straně tu existuje nepředvídatelný svět a na straně druhé vyrovnání se hrdiny s tímto světem v rámci své povahy. Toto korigování jedné a druhé roviny otevírá čtenáři prostor pro představivost. Tato hra vztahů již není napsaná v textu, ale vyplývá z původní charakteristiky hrdiny a světa, ve kterém žije. Taky zde nedochází k vyrovnání rovin textu, ale je na čtenáři, aby si toto vyrovnání snažil představit. Aktivita čtenáře a jeho čtení je tím intenzivnější, čím více text opouští jasné formulování svých stanovisek. Fielding si byl vědom toho, že pokud zcela nevyjádří určité body porozumění v textu, jen tak přenechá čtenáři možnost vyplnit

⁶³ Tamtéž, str.: 112.

⁶⁴ Tamtéž, str.: 114.

si tyto mezery v textu a naplnit tak čtenářský proces vytváření čtenářovi vlastní konfigurace významů.⁶⁵

Dalším příkladem románu z 19. století je Thackerayův *Jarmark marnosti*. I zde nedourčená místa zvyšují účast čtenáře v textu. Čtenář je zde neustále nucen k vybrání z možností, jelikož zde sám autor rozsáhle doplňuje text svým komentářem a nutí tak čtenáře vypořádat se s jeho stanoviskem. Na čtenáře působí jak komentář autora, tak osudy dvou hrdinek, tak obraz vyličené viktoriánské společnosti. Autor nutí čtenáře k jisté kritice společnosti, ale toto finální rozhodnutí přenechává na něm. Když se čtenář rozhodne zaujímat určité hledisko, není tato aktivita bez následků, jelikož musí ostatní možnosti vyloučit. Čtenář textu se pak vystavuje riziku vlastní kritiky, jelikož se rozhodne a vytvoří si svůj postoj na danou věc.⁶⁶ Takový pohled do čtenářova zrcadla nemusí vždy znamenat něco příjemného, a tak se čtenář uchýlí k revidování svého úsudku a opět si otevře možnosti nového uchopení, aby tak unikl momentu, kdy se musí pro jeden postoj rozhodnout a sám v sobě si tyto důvody k tomuto rozhodnutí obhájit. „Čtenář, místo aby kritizoval společnost zjistí, že předmětem kritiky je on sám.“⁶⁷

Doplnění příkladem Jamese Joyce a jeho *Odyssea* nabízí pohled na literární strukturu textu, která se vymkla všem pravidlům. Téma textu je redukováno pouze na události, které se odehrávají v jednom všedním dni. Tento román se snaží přijít na to, jak lze uchopit prchavost všedních okamžiků a prostého dne. Text bohatě rozvíjí své zobrazovací techniky a z počátku čtenáře zmate a vyvede ho zcela z míry. Perspektivy textu se překrývají, odporují si, narážejí do sebe a čtenáři tak velmi ztěžují možnost orientace v textu. Čtenář se může na danou situaci podívat z mnoha navzájem si odporujících perspektiv. Román tedy odpírá možnost ustanovení konfigurativního významu prostřednictvím textu a nechává tak tuto práci zcela na vědomí čtenáře. Čtenář je tak nucen si vytvářet svou vlastní konzistenci významů, jelikož text tuto možnost nenabízí. Aby čtenář dospěl k momentu plynulé četby, musí nastoupit iluze. „Text *Odyssea* má připraveny jen podmínky pro možnost představit si onen všední den, a ty využije každý čtenář po svém.“⁶⁸ Tento text záměrně stojí proti čtenářově potřebě seskupovat a konfigurovat významy z dílčích částí. Tato forma textu však neusměrňuje svého čtenáře, ale naopak ho plně posílá na prozkoumání své představivosti.

⁶⁵ Iser, W., *Apelová struktura textů*. In Sedmidubský, M. (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, str.: 54.

⁶⁶ Tamtéž, str.: 55.

⁶⁷ Tamtéž, str.: 56.

⁶⁸ Tamtéž, str.: 57.

Čtenář tak není textem nabádán k zaujetí určitých postojů, ale je podněcován k tomu, aby si významy hledal sám v sobě a ve své představivosti. Jako další příklad nám poslouží Beckettovy literární texty, u kterých se na první pohled zdá, že chtějí úplně odstranit čtenáře. Ale právě podíl nedourčených míst, které jsou v textu obsaženy, umožňují čtenáři proniknout do textu a do svých vlastních možností představivosti. Místa nedourčenosti v textu umožňují, že čtenář sám navazuje tyto nevyřčené významy a tvoří tak spoje. Místa nedourčenosti umožňují čtenáři, aby při četbě cizí zkušenost pojímal za svou vlastní.⁶⁹

Během četby je čtenář tak vtahován do textu, jelikož zapojuje svou vlastní představivost do té míry, že mizí rozdíl mezi ním a popisovaným dějem v příběhu textu. Tato identifikace se s textem umožní vnímat cizí zkušenost jako čtenářovu vlastní. Dílo je tak nutné chápat jako vědomí, ve kterém se zkušenosti autora přenáší na čtenáře. Toto vědomí je však oproštěno od autorova vlastního záměru i od čtenářovy vlastní pozice. Text a čtenář se setkávají na rovině vědomí.⁷⁰

Nejen tedy, že literární text obsahuje místa nedourčenosti, která mají být použita pro představivost čtenáře, který tak onu cizí zkušenost s textem může adaptovat na svou vlastní, ale pro čtenáře je v textu určené speciální místo, do kterého se má situovat. Tímto konceptem má Iser na mysli implicitního čtenáře. Implicitní čtenář je souborem možností, které fikční svět nabízí čtenáři. Možná realita a vytvoření náhledů na ni je umožněna až procesem četby, kdy čtenář propůjčuje textu své vědomí. Text tedy v sobě obsahuje prázdnou a pro čtenáře nachystanou formu implicitního čtenáře. Tento model čtenáře tak není závislý na literárním textu, do té míry, že by byl textem určený. Význam je zde totiž přenesen na strukturu působení textu. Implicitnímu čtenáři se tak nevyhnou texty, které se na svého čtenáře zdánlivě neohlížejí, tedy texty moderní literatury. Implicitní čtenář je tak přítomný v každém literárním textu, jelikož v každém literárním textu je nutná potřeba recepce a akt konfigurace významů a očekávání ze strany čtenáře. Proto je model implikovaného čtenáře v tomto smyslu univerzální a dá se aplikovat na tradiční, klasická díla i na díla moderní literatury. Struktura textu umožňuje čtenáři, aby jemu cizí a neznámé skutečnosti reprezentovaného světa textu, mohl přenést a realizovat ve své vlastní zkušenosti. Čtenář se ocitá v samotném textu, když se jeho představy v procesu četby neustále modifikují v závislosti na existenci nových míst nedourčenosti.⁷¹ Implikovaný čtenář reprezentuje vzniklé napětí, které při četbě probudí reálný čtenář. Skutečný čtenář dešifruje a představuje si díky textovým horizontům

⁶⁹ Tamtéž, str.: 61.

⁷⁰ Iser, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In Aluze, 2002, č. 2, str.: 116.

⁷¹ Bílek, P. A., Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení. In Aluze, 2004, č. 2-3, str.: 140.

jistá hlediska, ale jeho motivace a zaujetí je ztělesněno implikovaným čtenářem, kterým se skutečný, reálný čtenář při četbě stává. „Koncept implicitního čtenáře, jako role nabízené textem není abstrakcí skutečného čtenáře, ale spíše podmínkou pro napětí, které vytváří skutečný čtenář, když začne hrát svou roli.“⁷²

Koncept implicitního čtenáře je konstrukt skutečného čtenářova vědomí a je složen ze dvou částí, a to ze struktury textu a z aktu četby ve vědomí čtenáře. Čtenář je textem a jeho představovanými perspektivami veden, ale jeho čtenářská afektivní aktivita, která jednotlivé, textem naznačené horizonty propojuje, je obsažena v potencionální roli implicitního čtenáře, kterou má skutečný čtenář v textu zaujmout.⁷³

Porozumění je tím momentem, za kterým čtenář jde a na který se těší, neustálá touha vědět a porozumět smyslům, rovinám a pohnutkám v textu udržuje čtenáře v četbě a podněcuje jeho zaujatost. Text tedy musí odhalovat roviny porozumění a hlubiny smyslu postupně a umět pracovat s intenzitou odhalování, oddalování nebo naopak přibližování smyslu a celkového smyslu díla. Text tak vytváří napětí, které směřuje čtenářovu mysl zpět do minulosti a nutí ho vybavovat si souvislosti s tím spojené, nebo ho naopak napětí odkazuje na budoucnost a čtenář očekává a dychtí po budoucím odhalení smyslu. Tento proces zaměstnává čtenáře tím, že čtenář spojuje časové roviny, hledá v nich propojení a souvislosti a vytváří tak integraci významů a rovin textu. Na tento dynamický proces anticipace a retrospekce v procesu četby rovněž poukazuje Schlomith Rimmon Kenan.⁷⁴

4.4. Místa nedourčenosti v pojetí Ingardena

Wolfgang Iser ve své knize Akt čtení reaguje na Ingardenovu teorii a zamýšlí se nad jeho pojetím míst nedourčenosti a jejich funkci v literárním textu. Základem Ingardenovy teorie je, že předměty, které se v díle vyskytují, definuje jako čistě intencionální, které už ze své podstaty nejsou plně určené, jelikož jsou konstruktem čtenářova vědomí. Čtenář jakoby předstírá, že tyto intencionální předměty „jakoby“ existují. Intencionální předměty se tak snaží dosáhnout své určenosti a tato práce zůstává na čtenáři, který je má podle schematických aspektů správně konkretizovat a určit. Pokud ale Ingarden přiznává, že intencionální předměty vyžadují své doplnění, určení ze strany čtenáře, pak také musí připustit možnost, že lze pracovat s několika

⁷² Tamtéž, str.: 140.

⁷³ Tamtéž, str.: 142.

⁷⁴ Shlomith, R.- K., Narrative fiction: contemporary poetics. Brno: Host. 2001, str.: 125.

různými verzemi konkretizace a doplnění, jelikož otevřenost neurčeného intencionálního předmětu k takovéto volnější a více významové aktivitě přímo svádí. Ingarden se však striktně drží toho pojetí, že konkretizace je správná jenom jedna a že musí následovat schematické aspekty a strukturu díla. Jeho sklon uzavírat možnosti ale zde tento aspekt umlčí tím, že existuje tedy správná konkretizace a pak ty špatné. Není tedy pochyb o tom, že se v literárním textu podle Ingardena nacházejí nedourčená místa, ty ale musí být čtenářem správně konkretizovány. Ingarden chce totiž dovést četbu literárního díla vyjevením polyfonní estetické kvality a to znamená, že pokud by bylo v textu příliš mnoho míst nedourčenosti, už by nebyla jejich konkretizace intuitivně daná čtenáři, ale činila by mu problém a tak by dílo svého cíleného konce nemohlo dospět. Proto Ingarden není zastáncem moderních textů, které se ve své neurčitosti v podstatě ztrácejí a nedovolí čtenáři lehce a snadno doplnit a dešifrovat významy v textu. V tomto místě je pro Ingardena nadbytečný prostor pro místa nedourčenosti nebezpečný, jelikož ohrožuje jeho snahu vyjevit esteticky hodnotné kvality díla a nakonec dospět k vyjevení polyfonní hodnoty díla. Pro Ingardena tak místa nedourčenosti znamenají podmínku existence intencionálního předmětu, ale intenzita těchto míst nesmí překročit určitou hranici, kde by omezovala vyjevování zmíněných kvalit a nedovolovala by určit adekvátně a správně intencionální předmět. Jeho intencionální předmět už ze své podstaty nebude nikdy zcela určen, Ingarden však počítá a s tím, a usiluje o to, aby ho správná konkretizace určila a vyplnila.⁷⁵

Místa nedourčenosti tak podle Ingardena musejí být odstraněna, a toto probíhá formou správné konkretizace a aktualizace aspektů obsažených v díle. Tato aktualizace probíhá prostřednictvím čtenářovy vstupní emoce, kterou při konkretizaci zapojuje. Když Ingarden naráží na pojem empatie ze strany čtenáře, prohlubuje tak interakci, vztah mezi textem a čtenářem a poukazuje na úlohu čtenáře, která nakonec konstituuje estetický objekt a dotváří konečnou harmonii textu. Konkretizace se totiž bude odvíjet od toho, jakou svou vstupní emoci čtenář zapojí do četby.⁷⁶ Wolfgang Iser v tomto smyslu polemizuje s pojetím doplňování míst neurčenosti u Ingardena a chce jeho stanovisko revidovat. Iser vychází z faktu, že místa nedourčenosti v sobě skrývají mnohem větší dynamiku, která se má projevit v aktu četby.

⁷⁵ Iser, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* str.: 172.

⁷⁶ Tamtéž, str.: 174.

5. Komparace Ingardena a Isera

Iser se tedy výrazně inspiruje teorií Romana Ingardena. Podle Ingardena je čtení kontemplativní proces, který má za cíl vytvoření estetického objektu, který podle Ingardena náleží textu a je na divákovi aby ho pouze správnými prostředky uchopení objevil a konstituoval. Divák tedy odhaluje a konstituuje v literárním textu estetický objekt a touto činností dílo konkretizuje. Iser na tento bod reaguje tím, že divák tvoří tento estetický objekt a to uvnitř svého vědomí. V této rovině používá svůj pojem implicitního čtenáře, který sice vychází se samotné struktury díla, ale pouze v kooperaci se skutečným čtenářem dojde k jeho realizaci. Iser tak dává větší prostor čtenáři a jeho aktivitě vůči dílu, zatímco Ingarden se drží samotného díla a jeho zákonitostí. Ingarden chápe literární dílo jako schéma, které by měl čtenář následovat a konkretizovat. Toto schéma je podrobně popsáno v první části práce, kde se věnujeme vrstvám schématických aspektů literárního díla. Toto schéma tedy existuje v různých vrstvách, a je na čtenáři, aby tyto vrstvy literárního díla správně konkretizoval a vytvořil tak dílu adekvátní estetický objekt. Iser nesouhlasí s pojetím správné nebo špatné konkretizace, jelikož pojímá proces četby jako autonomní proces, který nemá za úkol správně odhalovat aspekty díla, ale tento proces je v jeho pojetí ukotvený ve vědomí čtenáře. Odlišné je i pojetí reality v díle u obou autorů. Autor literárního textu podle Ingardena záměrně vložil své čistě intencionální předměty do textu a ukryl je ve schématických aspektech. Čtenář dává takto vytvořené realitě textu formu, že se "jakoby" odehrává. Čtenář si je vědom, že předměty zobrazené v textu existují "jakoby" a ne doopravdy a svou iluzí tak oživuje text. Čtenář tak musí postupovat podle schématu díla, aby dosáhl správné a vhodné konkretizace.⁷⁷ Ingarden tvrdí, že dílo existuje samo o sobě a jeho schématické aspekty jsou nezávislé na jakékoli konkretizaci ze strany čtenáře. Ingardenův čtenář by měl somatické aspekty správně konkretizovat, ale bez jeho účasti jsou v literárním textu i tak přítomné. Správná konkretizace by se tak měla co nejvíce přiblížit samotnému dílu. Iser postupuje v úvaze zcela opačně, když tvrdí, že až čtenář přivede dílo k životu a vytvoří strukturu literárního díla v aktu četby. Iser navazuje na Ingardenův pojem konkretizace, ale zcela odmítá jeho normativní úlohu a roli svazování a řízení čtenáře. Iser naopak přenáší své úvahy na samotného čtenáře a vychází tak z jeho čtenářské aktivity. Ve funkci míst nedourčenosti Ingarden zohledňuje jen velmi malý prostor k samostatné aktivitě čtenáře. Místa nedourčenosti jsou pro Isera hlavní a přikládá jim nepostradatelný význam při dynamice čtení a při utváření významu

⁷⁷ Brinker, M., Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy. In *Poetics Today*. str.: 205.

díla, který Iser právě spatřuje v čtenářském procesu. Nicméně Ingardenův pojem konkretizace inspiroval Isera přemýšlet o tom, jakou aktivitu čtenář vynakládá a proč a zdali je to adekvátní dílu a do jaké míry se má tedy čtenář dílu přizpůsobovat. Iser tedy nesouhlasí se správnou nebo špatnou konkretizací. V Ingardenově teorii především kritizuje polyfonní harmonii, jelikož nesouhlasí s tvrzením, že jednotlivé vrstvy díla mají sami o sobě takovou funkci, že jsou prakticky nezávislé na aktivitě čtenáře, který je může pouze správně konkretizovat. Iser nechce, aby se čtenářově představitivost omezovala v podobě dodržování správných soudů o určitých pevně daných vrstvách díla. Iserův čtenář konstruuje dílo ve svém vědomí. Ingardenova potenciální správná konkretizace čeká na čtenáře na každém kroku četby a v každé vrstvě, jelikož je zakomponovaná v textu. Iser chce dokázat, že je tato rovina dosažení harmonie zastaralá a odkazuje na její klasický normativní ideál pojetí uměleckého díla. Ingarden je totiž zklamán z moderních textů, jelikož jejich nasnadě vyplnění míst nedourčenosti nesplňuje jeho ideál možnosti správné konkretizace a rozdrobuje dílo na několik možných určení a hlavně uznává několik správných čtení toho samého textu. Klasický ideál ze své podstaty neuznává pluralitu možnosti uchopení ze strany vnímatele, tedy čtenáře v aktu četby, ale chce se přiblížit správné konkretizaci díla. Iser naopak v moderních textech spatřuje výhodu a tyto díla mu slouží jako ideální příklad toho, že místa nedourčenosti mají zklamávat čtenáře, zavádět ho na neznámé cesty a že nejdůležitější je samotný akt četby, který je velkým objemem míst nedourčenosti podněcován a motivován. Estetický objekt se u Ingardena odhaluje jen s nepatrnými změnami, pokud je čten dvěma odlišnými čtenáři. Ingardenovo zapojení čtenáře tedy vede pouze k jakémusi přídavku z jeho strany. Ingardenův čtenář pouze dodá individuální tvar dílu, neměnný základ literárního díla sám o sobě změněný není. Iser konstatuje, že čtenář tedy v tomto Ingardenově pojetí není skutečný partner v procesu četby a ve vytváření díla a jeho významu. Iser kritizuje pojetí míst nedourčenosti u Ingardena, jelikož u něj nemají funkci dynamického spouštěče četby, kterou je namísto toho u Ingardena vstupní emoce čtenáře. Iser místa nedourčenosti pojímá jako hlavní faktory dynamického procesu četby. Ingarden naopak vyzdvihuje schopnost autora textu se s pomocí co nejvíc slov dostat k popisu významu textu. Ingarden pak tento faktor hodnotí jako kvalitu správně plného díla. Co však nutí Ingardenova čtenáře k pokračování v četbě? Jsou to vstupní emoce čtenáře, které ho motivují k četbě. Ingardenův čtenář nestojí o skryté významy, nechce být rušen mezerami v textu. Ingardenův čtenář postupuje v četbě textu dál, jelikož je ohromen bohatou strukturou textu a obdivuje autorovy kvality, které se projevují v každém aspektu a v každé vrstvě přimějí čtenáře vytvořit si určité emoce a vztah k dílu. Čtenářova empatie a jeho vstupní emoce je tedy zodpovědná za to, že čtenář pokračuje v četbě, ale nezformované aspekty, tedy nedourčená místa mají v textu pasivní, statický, sekundární a podřadný vliv. Podle Isera

Ingarden nebere v úvahu, že prázdná místa, místa nedourčenosti, skryté intence, nevyřčené pozadí v textu, rozehrávají dynamický proces a že tyto elementy jsou hlavními dynamickými prvky textu. Ingardenova konkretizace textu v sobě zahrnuje určitý dynamismus, ten je ale rozveden až v koncepci Isera.⁷⁸

Iser klade místa nedourčenosti do popředí své teorie a podle něj tyto prvky aktivují čtenářský proces a tvoří z něj stále pokračující událost. Díky prvkům nedourčenosti setrvává čtenář u četby, jelikož pro něj text znamená výzvu, kterou čtenář pojímá jako výzvu sebe samého. Hledaný scelující význam tvaruje konečnou podobu díla a je důležitý při vyplňování míst nedourčenosti. Podle Isera je právě scelující význam určený prázdnými místy, ale pro Ingardena je scelující význam správná konkretizace všech vrstev a přihlídnutí na jejich samostatné esteticky významné kvality. Místa nedourčenosti vznikají a zároveň mizí s utvářením scelujícího významu. Jakmile jedny místa nedourčenosti zmizí a vznikne význam, pak tento význam otevře další prostor pro prázdná místa a proces četby se tak dál vyvíjí jako nekončící událost. Ingarden proti tomu však staví správné následování schematických aspektů, správnou konkretizaci, z něhož vzejde scelující význam díla, který určuje smysl a význam a vyjevuje kvalitu díla.⁷⁹

Iserova hlavní výtka Ingardenovi tedy tkví v jeho pojetí správné nebo špatné konkretizaci. Ingarden mluví o správné konkretizaci ve smyslu čtení literárního díla jako samostatného díla umění, tedy s respektem k jemu samému, toto je pak založené na vytvoření estetického objektu, což vede k završení vnímání uměleckého díla. Toto pojetí tedy stojí na jakémsi morálním vyznění díla, nebo jeho informativním obohacením se o něj a o jeho estetické kvality. Ta konkretizace, která dosáhne maximální estetické hodnoty, bude považována za nejbližší stylu, myšlence, nebo oné specifické polyfonní harmonii. Ingarden tedy chápe literární text jako hodnotově inherentní, nezávislý na individuální konkretizaci. Konkretizace pak musí vždy obsahovat, následovat tu identitu díla, tu jeho vlastní samostatnou, hodnotovou, nezávislou na aktu čtení a na konkretizaci. Čtení, které postrádá tuto identitu díla, není toho určitého díla konkretizace.⁸⁰

Iser redefinuje roli míst nedourčenosti, jelikož dokazuje, že místa nedourčenosti v textu nesou mnohem více funkcí a mají více skrytých forem a účelů, než o nic hovoří Ingarden. Iserův čtenář se ve fiktivním světě textu setkává se známými i neznámými prvky. Rozpoznává v něm prvky jemu již známé, ale tyto prvky jsou představovány ve světě fikce a jsou tak přeměněny v nové a neznámé

⁷⁸ Tamtéž, str.: 205.

⁷⁹ Tamtéž, str.: 205.

⁸⁰ Tamtéž, str.: 205.

skutečnosti. To, co je řečeno, je vždy k něčemu přiřazeno, význam je vázán na širší souvislosti. V běžné řeči se stabilizovaného významu dostává až s pomocí situačních kontextů, tedy na podkladu nevyřešeného. Čtenář doufá v sestrojení tohoto konfiguračního pozadí v procesu četby a moment rozpoznání těch známých prvků v textu ho povzbudí v této činnosti. Proto Iser říká, že čtení je událost odehrávající se v čase. V každém momentě je přítomna jistá nejistota a nejasnost, kterou se čtenář snaží vyřešit, objasnit a situaci tak stabilizovat. Čtenář ve své představivosti doplňuje čtyři roviny textu, a to rovinu vypravěče, charakterizaci postav, příběhu a fiktivního implikovaného čtenáře. Tyto zmíněné roviny nejsou formulované v textu. Čtenář tak vytváří příběh fikčních objektů za použití svého pohledu do budoucna, za použití svého momentu očekávání. Tento čtenářův pohled posouvá příběh a propojuje všechny zmíněné roviny, které text umožňuje otevřít a následně propojit. Tato syntéza není nikdy dokonána, jelikož má četba charakter nekončící a trvající události. Text zůstane vždy neurčený, nekompletní, nedokončený. Každá situace otevírá možnost neuzavřeného a neurčeného konce, a tak je naplněna základní Iserova podmínka literárního textu a ta spočívá v jeho nevyčerpatelnosti.⁸¹

V textu se objevuje větší míra neustálé změny situací než moment uspokojení čtenářova očekávání. Čtenář je více rozčarován, překvapován, zmaten a vyveden z míry, než utvrzován v něčem co očekával. V procesu čtení každá nová skutečnost mění daný stav, přítomnost, budoucí očekávání a má vliv zpětně i na minulost. Proces čtení v Iserově pojetí pracuje na neustálém boření a přeměně čtenářova vytvořeného konceptu očekávání. Toto pojetí čtení je podobné jako chápání světa, kde se očekávané a předvídané najednou změní a dané osobě se zhroutí iluze a vytvoří se zcela jiný neočekávaný obraz skutečnosti, na kterou musí rychle vnímatel reagovat a zaujmout k ní znovu určitý postoj. Zde má původ čtenářovo zapojení, v jemu podobném principu uvažování, předvídání významů a neustálém měnění svých postojů. Destrukce čtenářových očekávání a iluzí však staví čtenáře do pozice reflexivní, otevírá se zde možnost nahlédnutí na situaci z povzdálí a s odstupem, jelikož sama interaktivní angažovanost nás, jako čtenáře stála nečekaný šok a vyvedení z míry. Čtenář se tak stáhne a s nadhledem vstřebává, co se to odehrálo a umožňuje mu to využít více času k tomu, aby se rozhodnul, jak se k oné nové skutečnosti postaví. V reálném životě jsme okamžitě nuceni postavit se k novým okolnostem, ale při četbě literárního textu, je právě možnost odstoupení a jistá regenerace z šoku přítomná a navíc nám otevírá další možnosti nahlédnutí do nových rovin textu.⁸²

⁸¹ Tamtéž, str.: 206.

⁸² Tamtéž, str.: 206.

V doplňování míst nedourčenosti spočívá schopnost nalézt scelující význam díla, který není explicitně vyřčen, ale je právě v tom nevysloveném pozadí, které čtenář na základě míst nedourčenosti formuje ve svém vědomí. To, že čtenář pracuje s jemu známými referenčními rámci, mu pomáhá porozumět fiktivní skutečnosti textu. Tyto známé referenční rámce však během četby čtenář přenesse do fikčního světa textu a tím se tak zbaví nebezpečí, aby ho ohrozili jeho následující postoje, které bude zastávat v reálném životě. Čtenář tak může své postoje reflektovat a nahlížet na ně z neobvyklých a nových úhlů, z pohledů které mu nabízí text. Čtenář ale v textu nenalezne ekvivalenty svých postojů, ale naopak ho text odkáže na neznámou půdu, kde nelze dosud uplatnit jemu známé společenské normy a pravidla. Čtenář tak musí objevovat smysl ve scelujícím významu textu, tedy v té nevyřčené sféře, v tom významovém pozadí textu. Literární dílo pak reflektuje a zpětně vrhá pohled na původně zapojené normy a ideologie, které nevedly ke konstituci scelujícího významu, ale byly na začátku této cesty utváření. Fikční svět textu pak nastoluje čtenáři hru, kde poukazuje na nedostatečnost, vrtkavost a slabost zavedených norem a postojů.⁸³

Prostřednictvím míst nedourčenosti dojde Iserův čtenář k rekonstrukci fikčního světa, ale k tomu ještě dojde k scelujícímu významu, který prostřednictvím reprezentace fikčního světa nakonec odráží skutečnost reálnou. Čtenář je nejprve v opozici s textem, text pro něj není snadno uchopitelný, čtenář s ním bojuje a chce přijít na způsoby, jak na něj. Čtenář se ale procesem četby zapojí do textu natolik, že se stane jeho součástí, a to v tom smyslu, že čtenář sám se stává tím tvůrcem představovaného objektu. Čtenář během procesu četby přišel na to, že mu jeho známé modely zkušenosti nepomohou a že literární text není o tom, aby byl objeven jeho ekvivalent již čtenáři známý, ale je tomu přesně naopak. Čtenář tak použije možné podobné ekvivalenty do scelujícího významu literárního díla, tedy do nevyřčeného pozadí. K tomuto použije své vlastní hodnoty a postoje. Scelující význam literárního textu však není součtem použitých podobných norem reálné zkušenosti a postojů čtenáře. Scelující význam vzniká přeměnou oněch známých zkušeností a norem. Závěrem konstituce onoho scelujícího významu je pak čtenář konfrontován se svou normou a svým postojem, který během snahy dešifrovat význam vytvořil, a tato zkušenost ho může velmi zasáhnout.⁸⁴

Ingardenův čtenář propůjčuje své vědomí a konkretizuje imaginární objekty. Reálné a známé struktury mu pomáhají vyplnit místa nedourčenosti a konstituovat fikční svět literárního textu. Ale čistě intencionální předmětnosti a skutečnosti fungující v textu ochraňují čtenáře od považování

⁸³ Tamtéž, str.: 207.

⁸⁴ Tamtéž, str.: 207.

těchto struktur za reálné. Vše se odehrává v rovině fikce a nesměřuje k reálnému pojetí či zpětnému ovlivnění reálné zkušenosti, nebo reflexi na ni. Vyjevení metafyzické kvality však jde v Ingardenově teorii za jisté hranice. S touto kvalitou se čtenář potýká, když se dostane do četby esteticky významného literárního díla. Tato kvalita se vyjevuje čtenáři v souladu s jeho správnou konstrukcí estetického objektu. Tato kvalita nehraje v procesu četby žádnou roli, nepomáhá čtenáři, nevede ho, je pouze čtenářovou odměnou při správném konstituování estetického objektu. V tomto vykazuje Ingardenova teorii jistý přesah. Scelující význam, to nevyřčené pozadí nemá v teorii Ingardena místo, jelikož vše staví na čistě intencionálních předmětech fikčního světa a místa nedourčenosti vyplní s pomocí známého. Prvek fikční reality takzvaný „jakoby reálný“ čistě intencionálního pojetí předmětů ho ochrání od nemíchání fikčního světa s tím reálným.⁸⁵

Čtenář v pojetí Isera je implicitní čtenář a je subjektem v intencionální struktuře díla, která je vytvořená autorem textu, v podobné míře, jak je tomu tak u čtenáře Ingardena. Čtenář v pojetí Ingardena propůjčuje své vědomí textu. V Iserově pojetí je implicitní čtenář přímo zakomponovaný ve struktuře textu. Nedourčenost je zbraň autora, který s ní v textu pracuje, aby tak čtenáře přiměl k následování specifických komunikačních záměrů. Intenzita použití tohoto prostředku je u Ingardena menší, jelikož jeho čtenář následuje kroky a záměry textu, srovnává nově nabyté skutečnosti s jemu známými a po celou dobu jeho práce si je vědom, že se orientuje ve fikčním světě textu. Iserův čtenář však překračuje hranice textu a je veden intencemi textu, které opakovaně tvoří jeho očekávání, které následně boří a zase staví očekávání nové. Iserův čtenář tak není svobodnější než ten Ingardenův, jen prostřednictvím míst nedourčenosti oba autoři dochází k různým východiskům ve své teorii. Iserovi se nedá upřít jeho dynamická povaha zapojení čtenáře do textu a důraz na to, že literární dílo funguje a stane tím, co má být, až v procesu četby. Vědomí čtenáře a návody textu samotného však využívají oba představitelé fenomenologických estetických teorií čtení. Ingarden klade větší důraz na literární text a jeho schematické aspekty, které ale čtenář svým vědomím aktivuje a správnou konkretizací vytvoří estetický objekt. Iserův čtenář na rozdíl od pojetí Ingardena ve výsledku procesu četby reflektuje a tvoří možné množství nekonečných náhledů na reálnou zkušenost a na zkušenost sebe samého.

⁸⁵ Tamtéž, str.: 207.

6. Závěr

Stáli jsme tedy před dvěma fenomenologickými estetickými teoriemi pojetí literárního díla a porovnávali jsme je navzájem se zaměřením na pojetí a roli míst nedourčenosti v literárním textu.⁸⁶ Místa nedourčenosti v textu představují pro Isera hlavní moment, ve kterém se čtenářova schopnost konstrukce smyslu textu zapojí a literární dílo se tak díky tomu může vyjevit a realizovat. Místa nedourčenosti Iser chápe jako okno, kterým otevírá čtenář sám v sobě schopnost představivosti a tím prostupuje do celé struktury literárního textu a podílí se na jeho konstituci. Ingarden chápe místa nedourčenosti v textu jako jedno ze schémat textu, které se v tomto případě má vhodně vyplnit ze strany čtenáře, aby došlo ke správné konstituci estetického objektu. Toto vyplnění míní Ingarden ve smyslu respektování textu a jeho schémat, jen tak je divákovi v závěru četby nabídnuta harmonická polyfonie esteticky významných hodnot. Ingardenova teorie však inspirovala Isera v jeho uvažování o roli čtenáře a jeho zapojení se do textu. Čelili jsme tedy dvěma největším teoriím pojetí literárního díla a jeho recepce, ve které jsme nejprve obě teorie představili a posléze porovnali, a to s tím cílem objevení momentů, ve kterých se Iser inspiruje teorií Ingardena a snaží se ji revidovat. Ingarden staví svou teorii na tom, že umělecké dílo literární je autonomní entita, která se skládá z jednotlivých vrstev a esteticky významných kvalit. Konkretizace ze strany čtenáře by tak měla proběhnout vzhledem k literárnímu dílu a jeho vrstvám. Ingarden tak popisuje, jak čtenář správně konkretizuje jednotlivé schematické aspekty díla a tvoří tak estetický objekt, který je čistě intencionální, tedy patřící do sféry čtenářova vědomí. Tento aspekt čtenářova vědomí se Iser snaží rozvinout až do té míry, že zkušenost s literárním dílem nakonec zasahuje do reálné zkušenosti čtenáře. Čtenář se v pojetí Ingardena pohybuje ve světě literárního textu a je si tak plně vědom této fikční povahy textu. Iser svou teorií dokládá, že velký výskyt míst nedourčenosti v textu čtenáře směřuje za hranice zkušenosti s literárním dílem a posouvá ho do konfrontace se sebou samým a s vlastní zkušeností. Místa nedourčenosti tak v pojetí Ingardena představují vzhledem k jeho pojetí literárního díla méně dynamická místa než je tomu tak u teorie Wolfganga Isera.

⁸⁶ Tamtéž, str.: 208.

7. Seznam literatury

Primární zdroje

BRINKER, M., Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy. In *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4. Durham: Duke University Press Stable, 1980.

INGARDEN, R., Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání. In *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.

INGARDEN, R., O poznávání literárního díla. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1967.

INGARDEN, R., Umělecké dílo literární. 1. vydání. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4.

ISER, W., Apelová struktura textů. In Sedmidubský, M. (ed.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. 1. vydání. Brno: Host, 2001. ISBN 80-86055-92-2.

ISER, W., Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. In *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2004, č. 2-3. ISSN 1212-5547.

ISER, W., Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. In *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2002, č. 2. ISSN 1212-5547.

ISER, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. ISBN 0-8018-2371-4.

Sekundární zdroje

BÍLEK, P. A., Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení. In *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 2004, č. 2-3. ISSN 1212-5547.

HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. Translated by Dušan Prokop. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1995. 229 s. ISBN 80-205-0478-8.

SHLOMITH, R.- K., *Narrative fiction: contemporary poetics*. Brno: Host. 2001. ISBN: 80-7294-004-X.

ZUSKA, V., Narativní událost. In *Svět literatury*. roč. : XVII, č.: 35. 2007.

TODOROV, T., *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 80-86138-27-5.

