

obsahuje, stojí před čtenářskými konkretizacemi, teprve jejich prostřednictvím se stává aktuálním fikčním světem. Je označován a současně označuje svůj zdroj významového utváření. Trvale stojí v centru komunikační situace a produkuje kontrolní mechanismy a znaky, které jsou s to kdykoliv rozhodnout o „platnosti“ fikčního světa čtenářské konkretizace.

Výsledkem našeho návrhu není ani odmítnutí takových modelů, jaký například navrhuje Wolf Schmid v podobě narativních transformací, neboť to jsou obecné modely generování narativu (a tedy i generování jeho významu/smyslu a prostředků tohoto generování) a naše vlastní pojetí mohou pouze podpořit, uvažujeme-li o nich jako o modelech pro procesy označování narativního významu, jeho re-konstrukce. Podstatné je pro nás pak zvláště Schmidovo upozornění na rozhodující roli percepce (jako kategorie současně hodnotové), která se u něj objevuje už na rovině „přednarativního“ dění (*Geshehen*). Na této úrovni je percepce jednou z označujících, kolem níž se však formují jiná označující, která ji ovšem současně označují. Percepce je současně strukturní kategorií, která nás odkazuje k naší vlastní zkušenosti s podobnými procesy strukturování významu, jak je realizujeme v našem aktuálním světě.

Abychom mohli naše stanovisko zřetelněji vyložit, bude třeba se vydat do oblasti otázek spojených s generováním významu.

INTERSUBJEKTIVITA

„Pochopil jsem, že je zapotřebí písma vnímat, nejen je v knihách číst pomocí zraku – že je zapotřebí vytvořit si v sobě samém tlumočnicka, který by překládal to, co instinkty našeptávají beze slov. V tom musí být klíč.“

Gustav Meyrink: Golem

Náš důraz na pravou stranu Doleželova modelu komunikační situace nás dovedl do oblasti, která se do značné míry překrývá s oblastí studia recepční estetiky (*reader-response theory*, jak je nazývána v anglosaské oblasti). Jestliže jsme se totiž zabývali otázkami perspektivy, *point of view* či vypravěčskými způsoby, pohybovali jsme se v oblasti utváření fikčního světa z „levé strany“ Doleželova modelu. Tedy na ose autor – text. Naše dosavadní přemýšlení o podobě textové intence však vedlo k tomu, že subsumovalo autora do rámce širšího vymezení pojmu *vyprávění*. Protože každá naše představa o zakládající intenci je jen dohadem, můžeme se zcela spolehnout na aktivitu (široce vymczeného) *vyprávění* v procesu označování a námi projektovaný fikční svět pak vnímat jako interaktivní proces vzájemného působení čtenáře a textu vyprávění. Protože je tento proces časoprostorově vymezen, má jeho výsledná podoba (jako jedinečný fikční svět) také jen dočasnou povahu a podléhá permanentním změnám. V tomto procesu můžeme literární text vnímat jako genotyp a realizaci fikčního světa jako fenotyp, na němž se podílí nejenom soubor všech znaků textu, ale i prostředí, do něhož vstupuje individuální recepční aktivita čtenáře. Fikční svět, který rozpoznává čtenář, je přitom jen podmnožinou fikčního světa textu, je jen částí jeho komplexu.

Přestože se tedy pohybuje na ose text – čtenář, nesměrujeme jednoznačně do oblasti, kterou vykolíkovala recepční estetika, jelikož odmítáme její vnímání centrální pozice čtenáře v procesu komunikace. Nadále trváme na nutnosti situovat do

centra komunikační situace literární text (jako systém znaků, které označují i jeho celkovou významovou intenci jako strukturní osu produkující významovou dominantu). Odmítáme-li pojetí implikovaného autora jako nadbytečné, upozorňujeme současně na jiné tvrzení Wolfganga Isera, který se pojetím implicitní instance zabýval (v důsledku impulsu Felixe Vodičky a pražského strukturalismu) a jenž dochází mj. k tvrzení, že *implicitní čtenář* (soubor norem, které vnímáme jako textem produkovanou podobu čtení a který je tradičně vnímán jako opozice implicitního autora v rámci komunikačního modelu recepční estetiky) je částí fikční struktury, a je tedy rolí, jíž nemůžeme dosáhnout bez určité kvalifikace. Význam (*meaning*) který vyvozujeme z textu, vyplývá z utvářejícího napětí mezi „rolí, která je vyjádřená (nabídnutá) v textu a vlastními dispozicemi čtenáře“ (Iser 1978: 37). Podle Isera ovšem není implicitní čtenář přímým adresátem narativního aktu ze strany implicitního autora, ale Iser hovoří o společně aktivně implicitního autora, postav a děje (*plot*), které musí konkrétní čtenář přivést do souladu, aby mohl dedukovat na uložený textový význam. Zdá se, že tuto aktivitu, kterou Iser popisuje, je bez ztráty jediné její podstatné vlastnosti možné převést do oblasti námi vymezeného pojmu *vyprávění*, čímž získáme nejenom zpřehlednění tohoto povahou dynamického aktu interakce, ale navíc „osvobození“ intencionality z predeskripcovaného pojetí významového utvoření ve prospěch významového dění (a tedy uplatnění principu, který Mukařovský nazval náhodou – elementem, který je vyprávění, jako znakovému systému i jako artefaktu vyjadřujícímu jednotu znaku a věci, inherentní).¹⁾ Domníváme se, že spíše nežli sledovat, jak se chová čtenář, by bylo na místě pozorovat, jak se chová vyprávění, aby dosáhlo svého účelu – čímž ovšem současně dostaneme odpověď na otázku, jak se chová či jak reaguje čtenář na tyto textem aktivované možnosti významového dění.

Abychom dokázali platnost našeho pojetí intersubjektivit a interakce (mezi textem a čtenářem), která produkuje jedinečný

1) Jan Mukařovský pojmenovává ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943) dílo jako znak vyzývající k významovému sjednocení a současně jako věc, která se stále znovu a znovu jakékoliv konkretizaci brání, neboť jako věc přísluší do světa přírodních faktů, jejichž určení neznáme.

fikční svět, je třeba prozkoumat způsob generování významu a přisuzování smyslu a vysvětlit principy této intersubjektivit.

Vyprávění (a to je náš předpoklad, s nímž vstupujeme do čtení) má nějaký smysl a k tomuto smyslu je zacílena jeho významová výstavba. Tento jednoduchý předpoklad ukazuje na náš vztah k významovému dění narativu. Autor však zřetelně není, jak jsme již doložili, jediným zdrojem významového dění. Na jedné straně je možné pojmut literární dílo jako strukturu neustále proměnných vztahů – tedy jako dynamickou strukturu, která utváří významové dění, a na straně druhé se literární dílo nějakým způsobem hlásí ke světu, v němž existuje. Jakou má povahu toto přihlášení a co je jeho základem? Vstupujeme do výbušné oblasti teorie narativu, do oblasti, kde se setkává subjekt s mimesis.

MIMESIS A SUBJEKT

„Jak to, že jsi ještě tady?“ Její hlas nezněl zle, ale také ne přátelsky; Syllvie byla rozhněvána.

„A kde bych měla být?“ zeptala se Irena.

„Doma!“

„Chceš tím říct, že už tu nejsem doma?“ (Kundera 2002: 5)

Tímto krátkým dialogem začíná poslední román Milana Kundery *Nevědění*. Ocitáme se uprostřed rozhovoru, uprostřed velice kontrastní a konkrétní napjaté situace, uprostřed dvojího chápání významu slova *doma* vymezeného dvěma rozdílnými deiktickými zájmeny a dvěma rigidními designátory. Ještě nic nevíme. Ale jako čtenáři se s tímto vstupem do románu musíme nějak vyrovnat. Musíme mu nějak porozumět, abychom mohli číst dále. Operace, kterou provedeme, je operace podvědomá, automatická. Prostě jen ve spleti kognitivních rámců aktivujeme ten, který nám umožní pokračovat ve čtení. Pokusíme se alespoň krátkodobě rozumět tak, že si pomůžeme naší dosavadní zkušeností s výrazem *domov*. Co to ale znamená? Právě na znejistění tohoto principu je ovšem začátek Kunderova románu založen. Jaký má tedy tato operace smysl?

Jednou ze stále se vraccících otázek literární teorie je otázka role subjektu v rozumění literárnímu dílu. O jak komplexní a problematickou otázku se jedná, nám prozradí již letmé ohlédnutí po

fundamentálních teoretických pracích, které se jí v nějaké podobě dotýkají. Stopu subjektu přitom najdeme ve všech teoretických přístupech, které se literárním dílem zabývají a zvažují podmínky jeho existence, interpretace a identity. Je příznačné, že naprostou většinu je možné rozdělit do dvou ostře ohraničených skupin. Ta první vážně počítá se subjektem a táže se pak na roli subjektu autora či čtenáře při výstavbě významu a dění smyslu literárního díla a ve svých zkoumáních směřuje až do náruče psychologizujících koncepcí, v hraniční podobě pak rozdrobuje identitu díla v konkrétních interpretacích empirických čtenářů; ta druhá část literárněteoretických koncepcí se od takto pojímaného subjektu, existujícího vně literárního díla, rozhodně distancuje a svá pozorování zcela omezuje na textovou existenci díla. I ona přitom (jako v případě pražského strukturalismu) uvažuje o jistém typu subjektu, jeho existenci však zcela spojuje se světem realizovaným bezcizytkou textem literárního díla. Takto je možné vymezit jak ústřední pojem pražského strukturalismu – sémantické gesto, tak klíčový pojem recepční estetiky – implicitního čtenáře, ale i pojem vytvořičný specificky pro naratologii – abstraktního autora a abstraktního čtenáře.

Věnujme se nyní té části otázky, která shledává podmínky našeho rozumění, a podobě, v jaké se diskutuje v teoriích, které ji spojují s otázkou mimesis – ať už se k mimetickému principu staví odmítavě, či naopak zvažují jeho relevanci pro vznik rozumění a zkoumají ji v souvislosti s produkcí významové intence narativu. Pokusíme se posoudit roli subjektu ve vztahu k problematice mimesis a naléhavost jím vyvolávaných otázek v prostředí teorie fikčních světů, především v podobě, kterou po dlouholetém zvažování a prověřování „kanonizoval“ Lubomír Doležel ve své základní knize *Heterocosmica*. Zamysleme se rovněž, k jakému posunu v rámci této teorie dochází pod vlivem subjektu, nastíníme konvolut problémů, které otevírá.

KAM S MIMESIS?

Doležcova kritika mimesis vychází ze střetu s koncepcí Wolfganga Isera. Doležel v této souvislosti píše: „Uniknuv skrze mezeru z nadsubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje

fikční svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. na základě své znalosti úplných předmětů a úplných světů. Zaplňování mezer, které kostnický učenec charakterizoval jako cvičení obraznosti, je de facto aktem „*Gleichschaltung*“: různorodost fikčních světů je redukována na uniformní strukturu světa úplného, carnapovského. Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (Doležel 2003: 172–173).

Doležel zřetelně vnímá mimesis jako rekonstrukci totality fikčního světa po vzoru světa aktuálního. Využívá pojem, který do literárněteoretického provozu zavedl Ingarden – konkretizace –, a ukazuje jeho omezení. Pro pochopení jeho výtky si můžeme pomoci paralelou: dojde-li v románu s tajemstvím k důkladnému vysvětlení tajemství, jsou-li ony tajemné mezery vyplněny, příběh ztrácí svoje tajemství, a tím i podstatnou část své identity. Konkretizací přicházíme o množství možností, zavíráme si k nim cestu. A, říká Doležel, konkretizace destabilizuje identitu literárního díla, protože jejím prostřednictvím zaplňujeme mezery v textu (ve světě textu), které jsou jeho nedílnou součástí. Co nám ale v takovém případě zbývá? Fikční svět jako důsledek nikoliv mimetického čtení doplňováním mezer, a tedy hybridní konstrukce fikčního světa na pozadí světa aktuálního, ale přepis textury do podoby fikčního světa – se zachováním mezer –, jak se o to pokouší Doležel v rámci *Heterocosmica*. Jinými slovy – je třeba používat jazyk literárního díla, a nikoliv metajazyk interpretace. Je tato výsostně teoretická operace v praxi vůbec možná? A co nám nabízí?

Paul Ricoeur ve svém díle *Temps et récit* (1983, 1984, 1985; česky: *Čas a vyprávění* I., II., 2000, 2002) zvažuje rovněž problematiku mimesis a dochází k závěru, že jde o projev tak komplikovaný a podstatný pro naše porozumění literárnímu dílu, že je třeba jej nejenom zahrnout do našich úvah, ale ještě v rámci něj jemně diferencovat. Rozlišuje proto tři podoby mimesis. První vytváří podmínky porozumění – řečeno s Ricoeurem má své kořeny v předporozumění světu našeho jednání (jeho inteligibilních struktur, jeho symbolických základů a jeho časového charakteru); druhá představuje tradičně chápanou aristotelovskou mimesis,

pro niž tak halasně pléduje Auerbach (který se jí pokouší znovu uvést do literárněvědné diskuse po útoku ze strany moderny), mimesis, která otevírá říši „jakoby“; třetí je pak aplikace – završení cesty mimesis v divákovi, čtenáři, posluchači – jde o průsečík světa textu a světa posluchače, čtenáře. Průsečík světa konfigurovaného narativem a světa posluchače či čtenáře. Je přitom důležité podotknout, že u Ricoeura nejde o tři typy mimesis, ale o její tři fáze.

Doleželovo pojetí mimesis je dostatečně zřetelně definováno v *Heterocosmica*. Mimesis je zde založena na prvotní myšlence, kterou Doležel označuje jako platonsko-aristotelskou, totiž že fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících (Doležel 2003: 21). Podle něj je základním krokem mimetické interpretace přisoudit fikční entitě skutečný prototyp. Tam, kde taková interpretace nenachází skutečnou jednotlivinu pro fikční jednotlivinu (jako v případě Hamleta, Raskolnikova), vytváří či pomáhá si tzv. skutečnou obecninou (někdy o ní Doležel mluví jako o eklektické množině) – Doležel takovémuuto pojetí mimesis vytýká, že zbavuje fikční jednotliviny jejich individuality a zařazuje je pod jednu ze svých apriorních kategorií (ibid.: 23). Právě apriorní přístup je pro Doležela nepřijímatelný, protože směřuje ke „Gleichschaltung“.

Doležel tedy mluví o fikčních jednotlivinách a o negativním vlivu mimesis pro jejich porozumění, pro jejich rekonstrukci. Jeho pojetí omczuje mimesis (nebo proces, který s její pomocí aktivujeme) na pouhé kopírování. Současné pojetí, které je určující i pro Ricoeura, ji ale vnímá spíše jako reprezentaci. Doležel však zcela opomíjí jinou podobu mimesis, která je z našeho pohledu stejně důležitá a která nám vůbec umožňuje příběh v jeho významové výstavbě rekonstruovat. Tím je mimetický princip, na jehož základě se transformují jednotliviny fikčního světa v kohrentní celek. Je třeba si v této souvislosti poslechnout, co říká Ricoeur, a zvážit, jaký důsledek má jeho tvrzení pro Doleželovo pojetí mimesis, na němž *de facto* z velké části stojí jeho teorie fikčních světů.

Zřetelně cítíme, že mimesis, kterou definoval Doležel v rámci *Heterocosmica*, je mimesis zcela odlišnou od ricoeurovské mimesis. Oba sice mluví o mimesis, ale každý ji vnímá jinak, nebo

lépe řečeno, každá definice ji zastihuje v jiné podobě. Zatímco Doleželova vychází z prapůvodní definice Platónovy, Ricoeur toto původní pojetí značně rozšiřuje. Onen původní koncept mimesis však komplikuje už Aristotelés, který zvažuje vztah mezi „fikčním“ a „aktuálním“ světem a pléduje pro uznání svébytnosti „fikčního světa“, který si sám nastavuje svá pravidla věrohodnosti.²⁾

Už z toho, co bylo v souvislosti s Ricoeurovým jemným rozlišením fází (a to je důležité slovo) řečeno, vyplývá, že v jeho pojetí není aristotelovská *mimesis* pouhou nápodobou, nýbrž ztvárněním – toto ztvárnění nemá imitativní povahu, nýbrž je organizujícím procesem, operací, která vytváří syntézu činů a faktů, zajišťuje jednotu celku, je tvořící a sjednocující aktivitou (viz Ricoeur 2000). Literárnímu textu tedy rozumíme proto, že nám mimesis dává do rukou důležitý nástroj rozumění, a tím je strukturace a schopnost konjunkce zahrnující i kombinaci, kontextualizaci a selekci (substituci) – to nejsou mentální operace, které by byly člověku vrozené, má k nim pouze dispozici, ale skutečně je získává až napodobováním procesů, které se dějí ve světě, jenž se ho bezprostředně dotýká. Jsou to současně procesy, které v sobě zahrnují i hodnotovou a informační hierarchizaci a jsou založeny

2) U Aristotela dochází k zřetelnému odklonu od rigidní formy nápodoby skutečnosti, jak ji vnímá Plátón, ve prospěch jiné skutečnosti, skutečnosti díla. Zatímco Plátón vnímá umění jako hodnotově nižší, protože napodobuje skutečnost, Aristotelés tuto hierarchizaci ruší s poukazem na to, že umělecké dílo vytváří skutečnost vlastní, skutečnost uměleckého díla. Současně je ale v aristotelovském pojetí vedle napodobování jednajících osob, objektů a jevů skutečností akcentována i jiná podoba napodobování, a to napodobování jakési vnitřní kvality: rytmu, melodie, a napodobení se objevuje i v souvislosti s dějem „[děj] ježto jest napodobením jednání, musí být napodobením jednání jednotného a celistvého“ (Aristotelés 1999: 1451a, 32–33: 352). Pro Aristotela už tedy zřetelně není napodobení jen otázkou imitace vnějších objektů skutečného, empiricky dostupného světa, ale směřuje k podobě struktury rozumění, vnitřních mechanismů, které řídí orientaci člověka ve světě. Aristotelovo napodobení je pak třeba vnímat vedle jeho zvažování zobrazení nemožného. A zde čteme: „Jest vytvořena věc nemožná; je to sice chyba, ale je to správné, jestliže tím umění dosahuje svého vlastního cíle“ (ibid.: 1460b, 23–25: 381), a: „Kromě toho výtka, že něco není vyličeeno pravdivé, jest třeba řešiti tak, že to takové býti má“ (ibid.: 1460 b, 33). A právě zde je zřetelně založen rozpor v takto chápané ontologii literárního díla. Na jedné straně dochází k „osamostatnění“ světa fikčního díla, na straně druhé je ale tento svět vydán „v plen“ mimesis, jak to cítí a kritizuje Lubomír Doležel.

na individuální zkušenosti s nástroji rozumění a schopnosti je využívat. Kdyby však šlo o pouhé napodobení, zrušila by se aktivní úloha individua, a tím by se eliminoval i princip náhody i individuálního smyslu, které například Mukařovský považoval za tak zásadní, že o ně zapřel svoji poslední velkou studii, která inspirovala strukturalistické myšlení jeho žáků, totiž studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943). Tím se ale otevírá otázka subjektu, kterou Doležel zřetelně vnímá jako nebezpečnou pro vlastní identitu a ontologii literárního díla. Subjektivní (a tedy vždy nějakým způsobem omezené rozumění) v jeho pojetí zmenšuje rozlohu fikčního světa, a tedy ve skutečnosti neguje jeho významový potenciál. Tato výtka zní v rámci koncepce Doleželova fikčního světa logicky, je však třeba vylévat s vaničkou subjektu – jedinečné konkretizace nenávratně zaplňující mezery v literárním díle – i dítě mimesis?

Dosaďme Doleželovu oprávněnou obavu do širších souvislostí problému konkretizace. Za jednu z nejradikálnějších podob řešení je tradičně považováno Barthesovo vyhlášení smrti autora. Jde o esej, která jen těsně předchází rozsáhlé studii *S/Z*, v níž už Barthes označuje čtenářskou perspektivu za rozhodující při produkci textového významu. Řada literárněteoretických prací pak považuje původní Barthesův článek „The Death of the Author“ (Smrt autora, 1977; původně 1967) za okamžik zrození a osvobození čtenáře. Čteme-li však zmíněnou esej pozorněji, zjistíme, že čtenář je pro Barthesa něco velmi nekonkrétního, „something what cannot be personal“ (něco co nemůže být osobní), „he is innumerable centres of culture“ (je nekonečným kulturních center), neindividualizovaným generátorem, „he is without history, biography, psychology“ (je bez historie, biografie, psychologie). Barthesův čtenář má tedy spíše rysy principu osvobozujícího smysl z textu, aktivující jeho významové pole a je záležitostí procesualnosti a neukončitelnosti uskutečňování smyslu literárního díla. Smysl se v jeho pojetí stává děním. To, co je ve skutečnosti osvobozeno, je právě text a jeho sémantické pole. Jedinečná čtenářská zkušenost tu přišla zkrátka. Barthes zavádí termín *writing* (psaní, *l'écriture*) a v jeho pojetí není psaní komunikací nad sdělením, které produkuje autor a postupuje jej čtenáři, ale neosobní a neukončitelný proces, jehož jediným znakem je trvání či nepřetržitost.

Z jiného úhlu pohledu je možné vnímat tento Barthesův čin osvobození jako odmítnutí tradičního mimetického postupu, který spojoval text s autorem (v souřadnicích teorie odrazu),³⁾ a determinoval tak čtenářské kompetence. Toto odmítnutí však přivádí Barthesa k druhému pólu mimetické reprezentace, a to je právě ono pojetí mimesis, jak je formuloval Ricoeur, které nám umožňuje (jakkoliv nekonkrétními a rozpuštěnými subjekty se pro Barthesa stáváme) vůbec porozumět, a tedy konkretizovat smysl literárního díla. Barthes jej formuluje v rámci své knihy *S/Z* jako pět základních kódů (hermeneutický, znakový, referenční či kulturní kód a kód symbolů), které mu umožňují prokázat pluralitu významů a otevírají text nekonečnou interpretací. Barthes však zde rezignuje na připsání jedinečného smyslu, který je podle něj nepodstatný. Psaní, *l'écriture*, proměňuje narativ v nepostižitelné kontinuum utváření smyslu. Podobnou tendenci můžeme nalézt i u Milana Jankoviče: „[v] literárním díle spočívá důraz na významovém pohybu samoučelně aktivovaném, který vede smysl díla k něčemu ne-danému a ne-ukončenému. Pro zmíněnou vlastnost se nemůžeme v díle nikdy, pokud trvá a působí jako umělecké dílo, dobrat s konečnou platností „označovaného““ (Jankovič 1992: 76).

Otázka, co vlastně zemřelo a kdo je subjektem literárního díla, tak získává na naléhavosti a v různých podobách ji můžeme nalézt jak v rámci recepční estetiky, tak i u poststrukturalistů, především u Derridy⁴⁾ či u vůdčího představitele Yaleké školy Paula de Mana a v řadě dalších teoretických koncepcí.⁵⁾ Aktivuje se přitom nejenom v prostředí literární teorie, ale i v hraničních teoreticko-vědních oblastech, se snahou zpětně prověřit nejenom platnost literárněteoretických soudů, ale i kategorií,

3) Na tuto cestu nastoupilo Barthesovo myšlení už studii *Le degré zéro de l'écriture* (1953, česky: *Nulový stupeň rukopisu*, 1967).

4) Derrida přitom dokazuje, že „smrt autora“ je vlastně zvýznamněním jeho aktivity, přeformulováním jeho pojetí jako intencionálního principu. I pro něj se stává autor mentálním projektem (projekcí) čtenáře: „On sám je mrtvý, a přesto prostřednictvím ducha [*specters*] vzpomínek a textu žije mezi námi, hledí na nás, mluví k nám, mezi námi. Vytváří nás či nám umožňuje mluvit o nás, mluvit k nám. Mluví k nám a mluví námi“ (Derrida 1988: 593).

5) Důkladně se problematikou vývoje teoretického vnímání „smrti autora“ zabývá Seán Burke v knize s příznačným názvem *The Death and Return of the Author* (Smrt a návrat autora, 1992).

dotýkajících se problematiky subjektu, jazyka, poznání a mysli. Návrhy, kterými se chystáme dále zabývat, jsou proto ty, které přísluší do přechodové oblasti mezi skutečnou (aktuální) a literární (fikční) myslí, kterou teorie fikčních světů otevírá za pomoci kognitivní vědy.

NÁVRHY KOGNITIVNÍHO PŘÍSTUPU POJETÍ MIMESIS

Otázky mimetického principu na pozadí kognitivní teorie aktivuje systematickým způsobem Marie-Laure Ryanová v knize *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Možné světy, umělá inteligence a vyprávění, 1991). Spolu s Rescherem⁶⁾ Ryanová konstatuje, „jsou-li možné světy konstrukty mysli, můžeme je klasifikovat podle mentálních procesů, jimž vděčí za svoji existenci bez toho, že bychom byly věrni jejich realitě“ (Ryan 1991: 19). Jejich pozorování vycházejí z průzkumů, v nichž prověřuje teorii fikčních světů v prostředí „čtenářské praxe“, a proto oprávněně upozorňuje na skutečnost, že pseudorealita fikce, kterou postavy mají pro čtenáře fikce, je demonstrována přirozenou tendencí vžít se do nich. A následně se ptá: „Copak bychom věřili ve výslednou úspěšnost našich oblíbených postav, copak bychom se obávali, že ničemné plány se mohou naplnit a hrdina že může být poražen, copak by mohl být koneckonců někdo z nás zstrašován hororovými příběhy anebo být pohnut k slzám romantickými novelami, kdybychom považovali postavy – jak to činili strukturalisté – za pouhé soubory textově určených znaků?“ (ibid.: 22).

Ryanová na rozdíl od Doležela zkoumá fikční světy z pozice jejich „uživatelů“, a ptá se proto, jak se v nich chováme. Je zřejmé, že klíčovým problémem se pro ni musí stát otázka reprezentace. Ukazuje, jak přistupujeme jako čtenáři fikce na hru „jako by“ a chováme se, „jako by aktuální svět textového universa byl skutečným světem“ (ibid.). Znovu se před ní objevuje otázka vztahu fikčního světa ke světu aktuálnímu v procesu jeho re-konstrukce. Ryanová jej aktivuje v rámci tzv. *mimetic discourse* – navrhuje trojí modální systém a rozlišuje AW – náš aktuální svět (*actual actual*

6) Rescher, Nicholas: „The Ontology of the Possible“ (Ontologie možného, 1973).

world); textové universum (*textual universe*) – „soubor světů projektovaných textem. V centru tohoto systému je *textual actual world* (textově aktualizovaný svět)“ (ibid.: 24) – TAW; a konečně TRW – „svět textových referencí, který je předpokládáný (skutečný nebo předstíraný) jako přesná reprezentace entity externí k textově aktualizovanému světu“ (ibid.: 25).

Tímto způsobem řeší Ryanová otázku mimesis ve prospěch fikčního světa. Její mimetický diskurs je zcela orientován dovnitř textu. V tom, jak jej definuje podmínkami mimetického diskursu, je přitom na pozadí slyšet Doleželova obava z „Gleichschaltung“ a vzniku skutečné obecniny: Ryanová tvrdí: „1) Akt mimetického výroku vytváří singulární existenciální tvrzení („je zde jedno x“, spíše než „pro všechna x“); 2) označuje konkrétní fakta a individuální entity; 3) je navrhován (skutečně nebo v procesu *make-believe*) jako verze světa existujícího nezávisle na diskursu, jenž ho označuje; 4) má být hodnocen jako pravdivý či nepravdivý v tomto světě“ (ibid.).

Je to tedy textem aktualizovaný svět, který určuje podmínky své existence a v němž, řečeno s Miroslavem Červenkou,⁷⁾ platí pravidla aktuálního světa, není-li stanoveno jinak. Domyšleno však, tato pravidla sice aktivuje text, ale realizuje je čtenář (jako konkrétní subjekt) na základě své vlastní zkušenosti s gramatikou (a tedy sémantikou i pragmatikou) světa. I v případě, kdy pravidla aktuálního světa jsou popřena – ve fikčním světě se může objevit mluvící modrý jelen – , realizuje se toto porušení na pozadí platné gramatiky aktuálního světa – je v jeho rámci zvýznamňováno. Princip napodobení (fungování) gramatiky aktuálního světa tak zde platí i ve své antitezi. Ryanová tedy problém řeší jen zdánlivě, ve skutečnosti se mu vyhnula. Její model mimetického diskursu se ptá po vztahu mezi aktuálním světem, textem aktualizovaným světem a světem textových referencí spíše jako po kvalitě validizace, nikoliv po podmínkách fungování.⁸⁾ Model pak nabízí v podstatě tři možnosti: textem aktualizovaný svět může

7) V osobním rozhovoru v pracovně FF UK – říjen 2005.

8) Lubomír Doležel rovněž prověřuje platnost mimetických postupů v souvislosti se zkoumáním distribuce pravdivostních podmínek fikčního světa. Opět ale pouze v rovině fikčních jednotlivin a skutečných jednotlivin a obecnin. Tedy předmětů a objektů obou světů. Nikoliv ale v rovině mechanismů, které tyto světy konstruují a re-konstruují.

bud věrně, nebo nesprávně zobrazovat aktuální svět; text může být prezentován jako zobrazení aktuálního světa nebo jako představa *absolutního point of view* (APW), které zakládá systém fikčního světa; nebo konečně textem aktualizovaný svět může být buď kompatibilní, nebo nekompatibilní se světem textových referencí – což zakládá otázku spolehlivosti vyprávění či vyprávěče. Dalo by se tedy říci, že Ryanová v tomto případě zkoumá spíše sémantický nežli pragmatický aspekt mimesis. Zkoumá, jak je modelován pravdivostní aspekt vyprávěného jako způsob mimetického zobrazení aktuálního světa (či aktivace aktuálního světa v procesu validizace). Její vymezení není tedy otázkou kopírování aktuálního světa textem aktualizovaným světem, ale především způsobem reprezentace a validizace.

Když Stephan Halliwell (2002) uvažuje o mimesis, pojmenovává ji dvojím způsobem, jednak v tradičním pojetí jako mimesis, která slouží k popsání a k ilustraci světa, který je (částečně) přístupný a poznatelný, a jednak jako „tvůrce nezávislého uměleckého heterokosmu (*artistic heterocosm*), světa sebe sama“ (Halliwell 2002: 5). Mimesis tedy podle něj může být svět simulující (*world-simulating*) nebo svět tvořící (*world-creating*). Přijímáme-li Halliwellovo rozdělení, vidíme, že Doleželovo pojetí mimesis odpovídá prvnímu Halliwellovu typu, u Ryanové jde už spíše o typ druhý. Přesto však i u ní zůstává něco nezodpovězeno. Otázka, zda a jak ovlivňuje samotná mimesis podmínky rozumění literárnímu dílu (nikoliv pouze v rovině stanovení pravdivostních kritérií), zůstává otevřena. Jistou podobu odpovědi však nacházíme v Ryanové pozdější koncepci ponořeného čtení a možnosti jeho realizace.

Ještě o krok dál při zkoumání fungování fikčního světa a jeho vztahu k fikční mysli nás může přivést výzkum, který podnikl Mark Turner. Na příkladu toho, jak fungují metafory a jak ovlivňují lidské jednání a myšlení, tvrdí Turner v knize *Death is the Mother of Beauty* (Smrt je matkou krásy, 1987), že čtenář může přidělit textu smysl díky tomu, že k němu přistupuje připravený, s nástroji v podobě podvědomých konceptuálních struktur rozumění, které automaticky aplikuje na text. Turnerovo tvrzení se zde ocitá v blízkosti Ricoeurova rozfázování procesu mimesis a ukazuje, že ricoeurovská mimesis má kognitivní dimenzi.

V knize *Literary Mind* (Literární mysl, 1996) pak Turner ukazuje, jak důležitým je pro naše pochopení příběhu parabola. V Turnerově pojetí je to schopnost aktivace příběhu za jazykem, za řečí, za příběhem. Jde o aktivaci určité kognitivní struktury, která je rozložena jako příběh a kterou máme k dispozici na základě naší zkušenosti s příběhy a jejich atributy. Je zřetelné, že v případě Turnerových zkoumání se ocitáme na poli pragmatiky. Znovu se před námi otevírá otázka, zda je možné vnímat literární dílo jen jako oblast sémantiky, která se ostře odděluje od jeho pragmatiky. Ještě jinak přeformulováno, zda je možné oddělit smysl od významu.

Jestliže ano, pak sémantická zkoumání, která se snaží dospět k objektivnímu náhledu na fungování literárního díla v procesu semiózy, jsou oprávněná a jejich výsledkem by bylo úplné popsání fungování struktury literárního díla. Popsání, které by obsáhlo celou texturu včetně významu mezer v textovém světě. Jak oprávněně upozorňuje Doležel, takové popsání by bylo vlastně borgesovským přepsáním textu.

Ale literární dílo je prostředkem reprezentace/prezentace, a jeho základním modelem je zprostředkovanost, jak rozeznávají oba vlivné sémantické modely perspektivy – Stanzelův i Genettův a jak stojí i v základě Doleželova návrhu signifikačního modelu, který spočívá na modelu literární komunikace a funkčního přístupu. A v dosahu zprostředkovatelnosti stojí čtenář, konkrétní a subjektivní čtenář, s jedinou a jedinečnou zkušeností, jak uvádí Turner, paraboly. Není tedy možné zakládat sémantiku a odhlížet od pragmatiky literárního díla. To striktní rozlišení neplatí. Naším úkolem není literární dílo přepsat, ale porozumět mu. Rozumět mu ale můžeme teprve až sami za sebe. Mezi sémantikou a pragmatikou nevede dělicí hranice.

Jak důležitá může být pro teorii fikčních světů nabídka kognitivní vědy na společné prozkoumání oblasti a podmínek mimesis, je patrné i ze studie Alana Palmera, v níž mimo jiné píše: „Čtenáři používají kognitivní rámce a scénáře, aby mohli interpretovat text“ (Palmer 2003: 325). „Práce, s níž konstruujeme skutečné myšlení těch druhých, nás připravuje jako čtenáře pro práci s konstruováním fikčního myšlení“ (ibid.). „Jelikož fikční bytí je nutně nekompletní, rámce, scénáře a preferenční pravidla

nařizují, jak doplnit to, co bylo opomenuto a co zaplní mezery v diskursu a poskytně předpoklady, které čtenáři umožní konstruovat myšlení z textu“ (ibid.). Jestli je jeho tvrzení oprávněné, a vše se zdá nasvědčovat tomu, že ano, pak je to onen mimetický princip rozumění, který rozpoznal a do jednotlivých fází rozložil Paul Ricoeur, jenž je podstatným způsobem odpovědný za to, že literární díla existují v takové podobě, v jaké existují.

Platí tu tedy Turnerův pojem paraboly, který nám umožňuje rozumět literárním dílům (ale i jiným způsobům komunikace) na základě jejich podobnosti v procesu aktivování rámců, jimiž dosazujeme významy do souřadnic našeho rozumění. Turnerův princip paraboly je však jen přeformulováním zjištění, které zaznamenal už Roman Jakobson: „Prostorová a často i časová distance mezi dvěma jedinci, mluvčím a vnímatelem, se překonává pomocí vnitřního vztahu: musí existovat jistá ekvivalence mezi symboly užívanými mluvčím, jež zná a interpretuje vnímatel. Bez této ekvivalence zůstává sdělení bez výsledku: i když dorazí k vnímáči, nemůže na něho působit“ (Jakobson 1995 [1956]: 60). Jakobson tedy odvozuje možnost rozumění na základě podobnosti – jejím prostřednictvím se domlouváme. Jestliže tato ekvivalence je rozpoznána v primární podobě jednotlivostí systému dorozumívání, pak musí existovat i v jeho vyšších „patrech“, v konstrukcích, do nichž se jednotlivosti zapojují.

Od prvotního vymezení mimesis jako napodobení jsme se dostali k jejímu pojetí jako způsobu reprezentace. V tom se projevila odlišnost Doleželova konceptu mimesis. V jeho pojetí je mimesis určitý celek, který je aplikován bezesbytku na text, a to tak, že se text (fikční svět) ořeže do podoby, kterou určuje mimesis. To je však zřetelně vymezení normativní a v této podobě se v kritizovaných koncepcích neobjevuje.

Heterocosmica, jak je Doleželem proponována, tedy počítá s konceptem mimesis v podobě, v jaké ji už ale v současném teoretickém myšlení nezastihneme, ovšem současně pootevírá dveře do třinácté komnaty literární teorie a ukazuje směr (či jeden z badatelských směrů), kterým by se teorie fikčních světů měla vypravit. Klíčovým momentem se v něm stane otázka subjektu. Toho subjektu či subjektivizace, která tak podstatným způsobem určila

podobu návrhu Doleželových narativních způsobů. Že subjekt nebude lačnou kořistí, je patrné už z předešlého textu, jak potřebné však je přemýšlet o úloze subjektu, a tedy subjektivního rozumění (a tedy našeho rozumění) v případě literárního textu (jako norem rozumění stanovených před subjektem), ukazuje i Ruth Ronenová, která vyšla z teorie fikčních světů, ale ve své poslední knize *Representing the Real* (Reprezentace skutečného, 2002) směřuje už do oblasti psychoanalytické a zkoumá, jakým způsobem je reálné reprezentováno a jak objekt, „jenž se zdá pevně určen realitou, se ve skutečnosti ukazuje svázán s nevědomými touhami konkrétního subjektu“ (Ronen 2002: 3).

To, proti čemu se Lubomír Doležel staví, je automatické i vědomé zaplňování mezer literárního díla, které v konečném důsledku rozvrací její identitu. Mezery jsou její pevnou součástí stejně jako postavy, předměty a další znaky. Teoretici, kteří zkoumají kognitivní podmínky rozumění, nám však ukazují, že mimesis není možné redukovat na zrcadlový odraz aktuálního světa ve světě fikčním, ale že je třeba o ní uvažovat i v podobě, v jaké konstruuje světy. Jako jakési síť, jako jakési syntaxe fikčního světa. Problematické zpodobnění mimesis v rámci teorie fikčních světů představené v *Heterocosmica* se tedy v důsledku neobrácí proti platnosti této teorie. Rigidně formulovaná teorie (až v podobě jakési čisté teorie) zůstává zachována, a to i díky jasně definovanému pojetí mimesis, na němž je vybudována, či spíše vůči němuž se obrácí. Skutečnost, že právě tento stavební kámen teorie je možné znovu obhlížet, zvažovat a poukazovat na jeho normativnost, však způsobuje, že se právě za ní objevuje mimesis neredukovaná, která aktivuje významové dění jakési „přechodové oblasti“, v jejímž rámci si uvědomujeme podmíněnost, ale i platnost našich interpretací. Otvírá se před námi přechodová, časově a kontextově ohraničená oblast, v níž existujeme my a naše konkretizace.

Mimesis v pojetí kognitivní vědy a její srovnání s pojetím Doleželovy *Heterocosmica* odhaluje tedy produktivní oblast, k níž je třeba napřímít pozornost teorie fikčních světů. Ta pak může zkoumat mimesis, která stojí v základě fikčního světa jako jeho syntax, a to i tam, kde je mimetický princip popírán, kde textem realizovaný svět vytváří protipól logické praxe aktuálního světa – tedy tam, kde mluví modří jeleni. Mimesis sama tedy

de facto neredukuje významové dění fikčního světa, to až naše vlastní konkretizace, subjektivně a časově determinované, redukuje významový potenciál fikčního světa – ale jen v této podobě jsou nám fikční světy dostupné. Poznání procesu, který pro jejich porozumění aktivujeme, nám ale může napomoci pochopit jeho redukční praxi a odhalit princip, na němž je založena identita literárního díla. Je tedy třeba porozumět procesu, jímž rozumíme, abychom mohli zpětně vnímat široký významový potenciál, který se skrývá v literárním díle. Oproti tvrzení, jež zdůrazňuje neohraničenost a nekonečnost dění smyslu literárního díla, je možné říci: text vždycky musí nějak konkrétně znamenat. A toto znamenání je naše subjektivní (časově a prostorově determinované) rozumění. Podaří-li se nám pojmenovat principy výstavby fikčního světa a roli mimetických operací při jeho re-konstrukci, zcela nutně se ukáže i podmíněnost kategorického vymezení subjektu. Právě teorie fikčních světů může prokázat, jak pochybná je jednoduchá dichotomie subjekt *contra* objekt.

Při operacích, které se pokoušejí konstruovat sémantiku literárního textu, je možné odstranit z textu autora i jedinečného čtenáře, je však třeba počítat s kognitivními rámci, které text aktivuje pro své rozumění a které, protože fungují jako parabola, jsou založeny v procesuální operaci reprezentace, kterou můžeme nazvat *mimesis*, jakkoliv uznáváme, že spolu s ní proniká do textu i subjekt vnímatele, a tedy něco jedinečného a pro identitu literárního díla, existujícího jen jako dění smyslu, vědomě redukčního. Toto vědomí redukce je však pro identitu literárního díla při jeho čtenářské rekonstrukci tím nejpodstatnějším.

Znejistění kognitivních rámců, které bylo provedeno v začátku Kunderova románu, ukáže posléze čtenáři, že právě na jejich negaci je založen význam románového sdělení. Aby se tak stalo, musí být tyto rámce aktivovány. A to přesto, že je bude třeba popřít. Výraz „domov“ je pro nás vždy spojen s konkrétním „tady“ nebo „tam“. Sémantický klíč Kunderova románu však zruší platnost tohoto pojetí. Co zůstává, je výraz „domov“. A to je především sociokulturní zkušenost. Není li však ani *tady*, ani *tam*, stává se jeho jediným možným prostorem *nikde*. A to je tragédie, do níž vstupují postavy Kunderova románu už úvodním ohlášením fikčního světa. Fikčního světa románu, který se ve svém otevření

spolehl na nás jako na čtenáře, že pro porozumění významu prostě odkazovacích zájmen a výrazu domov použijeme ty správné klíče (rámce), stejně jako se spolehl na to, že rozpoznáme jejich zneplatnění. Jsou to tedy znovu signály, které jsou součástí narativního textu a které nám ukazují rámce, jež máme aktivovat pro jeho pochopení. Zdá se, že ani s *mimesis*, ani s naší jedinečnou subjektivitou to nebude tak jednoduché.

KAM SE SUBJEKTEM?

V dílech Dostojevského neexistuje tedy definitivní, uzavřené a provždy platné slovo. Proto neexistuje ani pevně stanovený obraz hrdiny, který by dal odpověď na otázku – „kdo je on?“ Vyskytují se zde pouze otázky – „kdo jsem já?“ a „kdo jsi ty?“ Avšak i tyto otázky znějí v nepřetržitém a neukončeném vnitřním dialogu. Řeč hrdiny a řeč o hrdinovi se vyznačuje otevřeným dialogickým vztahem k sobě i k druhému. (Bachtin 1968)

Povaha dialogu, jak jej charakterizoval Michail M. Bachtin ve svých studiích k románu, vystihuje právě onu tenzi mezi subjektem a objektem narativní výpovědi, která má latentní schopnost přeskupit oba na osc komunikace ve vztahu k jejich předmětu. V Bachtinově kritice formalistů zaznívá jako jedno z nejpodstatnějších obvinění to, které se týká formalistického pojetí jazyka. Formalisté podle něj považovali jazyk za fixní kód, který nemá žádný vztah k diskursivní situaci, a tedy na ní ani neparticipuje. Pro Bachtina je však toto pojetí od základů mylné. Pro něj je jazyk živoucím organismem, v němž se projevují a do něhož se transformují sociální podmínky, potřeby i sama sociální bezprostřednost.⁹⁾ Namísto pasivity vyhrazuje pro jazyk pojetí aktivní a nahrazuje staré formalistické pojetí konceptem dialogičnosti. Což má ale podstatné důsledky i pro vztah mezi objektem a subjektem jazykové výpovědi.

Bachtinovo pojetí estetiky románu následně vychází z jejího řečového ukotvení, které, ve vztahu k významovému dění, je neukončitelné i jedinečné současně, neboť se děje v dialogu, který Bachtin vymezuje jako akci, změnu stavu, a jeho výsledkem je

9) Bachtinova východiska jsou patrná i u Vološinova, který slovo (jako skutečnost) zařazuje do lidské společnosti a podle nějž je možné podstatu slova pochopit pouze tehdy, nebudeme-li ignorovat tuto jeho složku. Viz Vološinov, V. N.: *Marxismus i filozofia jazyka* (Leningrad 1929). To je pojetí, které odráží dialogičnost slova.

ncustálá proměna a opakovatelnost, návratnost, ale nikoliv ve smyslu totožnosti. Dialog se jako komunikační jednání odehrává na hranici dvou kontextů – mluvčího a adresáta. Smysl je v dialogu určován interpretací ze strany adresáta (toho druhého), přestože je ze strany mluvčího formulován jako potenciální reakce adresáta, k níž je adresát dialogickým slovem veden, vyprovokován – každé slovo je u Bachtina směřováno k odpovědi, přestože nemůže předjímat její skutečnou podobu. Při sémantickém zvažování dialogu je však nutné vnímat oba kontexty (jako různé ideologie), jinak není výsledným produktem dialogičnost, ale monologičnost (viz „Promluva v poezii a promluva v románu“, in: Bachtin 1980: 54–77).¹⁰⁾

Předmět výpovědi se tak ocitá v dosahu obou stran komunikace, a je tedy produktem intersubjektivní. Pozoruhodná je ale v tomto případě otázka intencionality literárního díla, která se vymyká z rukou autora a nestává se pevnou osou předcházejícího procesu čtení, tedy recepce. Intencionální pojetí tady zřetelně ustupuje intersubjektivnímu utváření smyslu v rámci dialogické akce, v němž dochází k produkování smyslu pod vzájemným poměrem, vztahem perspektiv.

Slovo v dialogu je podle Bachtina intersubjektivní (*nježduindividualno*), pokud se na něm podílejí mluvčí, adresát a předmět výpovědi. Navíc se zdá, že (a to nebylo v poststrukturalistické interpretaci Bachtina rozeznáno) Bachtin sice vnímá smysl jako dění v rámci rekurzivnosti, ale svým pojetím dialogické akce současně označuje jedinečnost a „ukončitelnost“ procesu označování, přestože v rámci permanentní (latentní) proměny, neustálého odkládání smyslu. Jinými slovy: V jedné diskusi s Miroslavem Červenkou a Milanem Jankovičem, v níž jsem vytýkal českému

10) Každá konkrétní promluva nachází totiž vždy předmět, na který je zaměřena, jako předmět, o kterém se mluvilo, s kterým se už polemizovalo, který už byl hodnocen (Bachtin 1980: 55).

Promluva se rodí v dialogu jako jeho bezprostřední replika, formuje se v dialogickém kontaktu s cizí promluvou ozývající se v předmětu. Akt, jímž promluva uchopuje svůj předmět, má dialogickou povahu. Tímto se však vnitřní dialogičnost promluvy nevyčerpává. Promluva se totiž s cizí promluvou nestřetá jen v předmětu. Každá promluva směřuje k odpovědi a nemůže se vyhnout hlubokému vlivu předjímané odpovědi (ibid.: 58–59).

Mluvčí proniká do cizího horizontu posluchače, buduje svou promluvu na cizím území — na apercipčním pozadí posluchače (ibid.: 61).

strukturalismu opisování smyslu jako neustálého dění (tak, jak to realizoval i Roland Barthes v „The Death of the Author“ [Smrt autora] či v S/Z), a tím *de facto* rezignaci na konkrétní čtenářský vjem, a tedy systémovou rezignaci na jedinečné označení a význam tohoto označení, které by mohlo zpětně ověřit vlastnosti narativu ve vztahu k produkování rozumění, jsme nakonec dospěli k tvrzení (tuším, že je třeba jej připsat Miroslavu Červenkovvi), že text musí vždy nějak konkrétně znamenat. Toto znamenání a význam tohoto konkrétního znamenání zdá se potvrzuje už Bachtinův koncept dialogu jako akce (jedinečné proměny, přeměny). Což ale s sebou právě nese nutnost zkoumat toto označení jako akt produkce intersubjektivní, jakkoliv přechodný a omezený moment z hlediska dění významu to je. Ostatně velmi důležitý postřeh ve vztahu k Bachtinovu konceptu diskursu dialogu pochází od Michala Holquista: „Diskurs nereflktuje situaci, je situací“ (Holquist 1990: 204). Dialog tak v Bachtinově pojetí zřetelně spojuje subjektivitu s časovostí (dokonce s časoprostorovostí) ve smyslu sociálního kontextu a zkušenosti a odnímá jí atribut abstraktní neukončitelnosti.

Dialog a pojetí narativu jako dialogu se ukázalo produktivním pro literární myšlení, které bývá označováno jako poststrukturalistické, a za základní kámen své teorie si Bachtinův koncept dialogičnosti vybrala Julia Kristeva, která jej rozvedla směrem k intertextualitě. Kristeva následně hovoří o subjektu řeči, jehož prostřednictvím dochází ke komplexnímu zprostředkování mezi autorem a čtenářem. Svět románu pak (jako produkt interpretace) může zaměnit pozici autora s pozicí adresáta. Dříve než se přes Julii Kristevu vypravíme k definování subjektu, pohlédněme ještě zpět k pražskému strukturalismu, pro nějž byla otázka subjektu jednou z klíčových otázek.

SUBJEKT V PRAŽSKÉ ŠKOLE

Otázku subjektu spojuje pražský strukturalismus těsně s pojmem sémantické gesto, jako s významovým završčením díla, na němž participuje v Mukařovského pojetí autor i vnímatel. Subjekt je potom „bod, z kterého výstavba díla může být přehlednuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka ke čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní

já, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou. Subjekt může v díle buď zůstat skryt (třebaže nikoliv nepřítomen), jak je tomu například v „objektivní“ epice, nebo naopak docházet silnější či slabší realizace (první osobou slovesnou, emocionálním zabarvením díla, ztotožněním básníka s některou z osob díla atp.). Subjekt nemůže tedy a priori být ztotožněn s básníkem, a to i tehdy, zdá-li se dílo vyjadřovat přímo básníkovy city, jeho poměr ke světu a skutečnosti“ („Básník“ [1940–1941]; Mukařovský 2000: 264).

„A záměrnost potřebuje subjektu, od kterého vychází, který je jejich zdrojem; předpokládá tedy člověka. Subjekt je dán nikoliv vně uměleckého díla, ale v něm samém. Je jeho součástí [...] Ten, kdo slova a jejich dosah vypočetl, je subjekt, ten, ke komu se obrací, je opět subjekt. A nejsou to v podstatě subjekty dva, ale jediný“ („Osobnost v umění“, [1944]; *ibid.*: 275–290). „Subjekt je něco jiného než konkrétní individuum [...] Pokud zůstáváme uvnitř díla, je subjekt pouhý noctický předpoklad, pomyslný bod. Tento bod může být v případě zkonkrétnění vyplněn kterýmkoliv individuem, lhostejno, zda původcem či vnímatelem. Individuum je v každém případě něco, co zůstává mimo oblast díla“ („Problémy individua v umění“ [1946]; *ibid.*: 307–308).

Uvedli jsme několik momentů z více studií, v nichž Mukařovský pojmenovává subjekt, abychom získali přesnější představu, v jaké podobě je u něj subjekt vnímán a s jakými okruhy témat je spojován. Základní kontury pojetí subjektu se však nemění: je to dílem realizovaná entita (bod). Dílo představuje současně hranici, která odděluje od subjektu jeho konkrétní produkt/productenta – autora či čtenáře, či spíše, na niž se setkávají intence čtenáře a textu. V Mukařovského pojetí je subjekt mentální konstrukt, jímž se odhaluje intence významové výstavby, sjednocení všech jeho složek. Tento bod je zcela realizován uvnitř díla, jeho rozpoznání (významové naplnění či vytvoření) je však závislé na aktivitě konkretizace, tedy na aktivitě recipienta. Jejím výsledkem je pak *subjekt*, který je produktem intence uložené v díle. Mukařovský mluví o bodě, což je stejně označení, jaké používá i pro definování sémantického gesta. Jeho definice subjektu a sémantického gesta je proto nejenom z tohoto důvodu možné vnímat simultánně. To potvrzuje i podobnost formulací a shodnost pojmů, které jsou pro jejich utvoření použity.

Je-li tedy u Mukařovského subjekt vnímán jako bod, je možné jej chápat jako procesuálně ukončený ráz rozumění, subjektivace. Na druhé straně však Mukařovský vnímá tento bod jako nedosažitelný jakoukoliv konkretizací. V tom případě je třeba uvažovat o procesuálnosti významového dění, kdy pojmenování smyslu leží neustále před námi, jako úkol k jeho vyprodukování. Subjekt je tedy současně sjednocujícím principem významové výstavby (intencí), i její realizací v podobě jedinečného smyslu, i když se s žádným jedinečným smyslem nepřekrývá (potenciální). K jednorázovému vnímání subjektu svádí jeho vymezení jako „bodu“ – jedinečného utváření smyslu; bodu, z něž je možné naráz přehlédnout výstavbu díla. „Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoliv osobnost, stejně vnímatelská jako autorská“ („Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“ [1940–1941]; *ibid.*: 15).

Zpočátku se u Mukařovského subjekt částečně překrýval s vypravěčem literárního díla (jak vyplývá z úvodní citace), později však jeho pojmenování zcela přechází do oblasti, kde se utváří strategie celkové významové výstavby. Do oblasti strategie, která i vypravěče používá jako nátroj své intence. Subjekt potom můžeme vnímat v podobném prostoru, kde se definuje focalizace (Genette) či implicitní, implikovaný, abstraktní autor. Sémantické gesto a subjekt jsou potom veličiny pragmatické instance (situace), její součástí se stávají všechny složky díla, které sjednocuje a které na ni odkazují jako na svůj zdroj.

Problematika subjektu se pro Mukařovského stává centrální v souvislosti s jeho pozdní studií „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), v níž znovu otevírá problematiku identity literárního díla, které se mu nyní rozštěpuje v jednotu znaku a věci: Jako *znaku* vyzývajícího k významovému sjednocení, a tedy ke konkretizaci, a *věci*, která se stále znovu a znovu jakékoliv konkretizaci brání, neboť jako věc přísluší do světa přírodních faktů, jejichž *určení neznáme*. Mukařovský se proto pokouší v tomto produktivním napětí znovu pojmenovat identitu díla a znovu vymezit a založit roli a totožnost subjektu v rámci tohoto nikdy neukončeného sváru. Dochází proto k závěru, že „za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá

i vnímání a [...] často vnímání sémantické gesto díla proti původnímu básnickému záměru citelně pozměňuje“ („Záměrnost a nezáměrnost v umění“ [1943]; *ibid.*: 373). Sémantické gesto, jako princip významového sjednocení, je tím rozpoznáno právě tak jako záměrné, jako i nezáměrné.

Pojetí subjektu jako konstrukt, který je současně výsledkem intence uložené v díle a jedinečné konkretizace (s níž se ovšem zcela nepřekrývá) ze strany individua – recipienta, naznačuje mechanismus této produkce, který je v oblasti námi rozpoznávané intersubjektivní.

Mukařovského pojetí subjektu se tedy přesouvá od jeho původního vymezení jako intence, která dílo utvářela (autorská intence), ve prospěch intence dílem zcela realizované a ve zvýšení pozornosti o akt konkretizace, která subjekt rozpoznává a produkuje. Podobný posun učinilo i sémantické gesto, které Mukařovský zpočátku označuje v souvislosti s aktivitou autora jako „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jejíž četba v čtenáři znovu navozuje“ („Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ [1933]; Mukařovský 2001: 451). Čtenář je tedy nejprve pasivním luštitel – adresátem kódu. Posléze se však sémantické gesto zcela přesouvá do hranic široce vymezeného díla, ve prospěch jeho intence – intence, která vzniká ve sváru znaku a věci a v níž podstatnou roli hraje už i recipient.

Mukařovského žáci přejímají toto pojetí a víceméně je upevňují v podobě, v jaké bylo navrženo studií „O záměrnosti a nezáměrnosti v umění“. Červenka proto staví proti rozplynutí díla v souhrnu svých konkretizací autoritu díla, jako jejich podnět. Dílo potom definuje jako organizaci jazykových znaků a současně jako strukturu podnětů pro další jazykovou i mimojazykovou aktivitu vnímajícího subjektu (v rámci konkretizace). Červenka si totiž uvědomuje, že dílo v procesu konkretizace vstupuje do širokého kontextu, který má podstatný vliv na podobu jeho jedinečné konkretizace, proto zvažuje i otázku sociologické problematiky, která se u něj odráží v pojetí norem. (Norem, které nám pomáhají dílo pochopit, které dílo využívá pro své pochopení, kterých je produktem a které produkuje.) Normy pak pro něj nejsou něčím, co stojí mimo dosah člověka, ale co odráží naše zájmy a hodnoty. Normy jsou tedy historickými produkty, které se vyvíjejí v čase. Červenka zde navazuje na Vodičkovu pojetí a ur-

čení významu kontextu pro charakter díla a pro jeho významové dění.

Podobně i Milan Jankovič zvažuje vztah jedinečné konkretizace a intence díla a dochází k závěru, že významový pohyb v díle je *ne-daný* a *ne-ukončený*. Proto se nemůžeme v díle nikdy s konečnou platností dobrat označovaného. Tato ne-ukončenost a ne-danost způsobuje, že dílo neustále mění svůj smysl, ale přesto si zachovává svoji identitu – neboť je současně výšečí možných smyslů. Pro Jankoviče je tedy dílo založeno v ohnisku interpretací (konkretizací), za nimiž identifikujeme zdroj, který však není možné jednoznačně označit, a stává se tedy abstraktním, jen procesuálním pohybem. Podobně jako Barthes se Jankovič v důsledku přiklání k tomu, že se jedinečná interpretace (konkretizace) stává nedůležitou – konkrétní sdělení je rozpoznáno jako nepodstatné, přestože je jediné možné (viz Jankovič 1992).

Dva důležité problémové okruhy se ukazují v souvislosti s předchozím vymezením: sociální založení díla a spjatost jeho významového dění s časem i jeho ukotvení v čase.

Pokusme se tyto dva pojmy nastolit v souvislosti s pojmem kontext, tak jak jej (ve stopách Mukařovského) vymezil Felix Vodička, a otevřeme jím širší otázku po mechanismu, který produkuje smysl.

URČUJÍCÍ PODÍL KONTEXTU

Vodička¹¹⁾ rozlišuje v zásadě dva typy kontextu, kontext vnitřní a kontext vnější. Vnitřní kontext je kontext, který je třeba sledovat v rámci výstavby literárního textu a v rámci souhry a aktivit jednotlivých jeho rovin. Všechny jevy v literárním textu jsou ve vzájemných vztazích a vnitřních souvislostech. Je možné se pak v literární analýze zabývat jednotlivou složkou, je však třeba posléze ukázat na souvislosti k ostatním složkám literárního textu, a teprve na základě zjištěných souvislostí pochopíme účinek této složky a těchto složek: Významová platnost je ověřena a dána teprve kontextem (na této rovině vnitřním kontextem textu). Není to však jen nejbližší kontext, v němž se daný jev vyskytuje, ale kontext celého textu, v němž se daný jev nachází.

11) Vodička, Felix: *Počátky krásné prózy novověké* (1948).

Velký význam má pro náš vlastní výzkum Vodičkovo pojetí vnějšího kontextu. Vodička, který se jako literární historik pokouší o rekonstrukci procesu literárního vývoje, formuluje v důsledku svých pozorování široké pojetí kontextu, jehož je text jen „pouhou“ součástí. V této fázi je třeba osvětlit pojem díla, s nímž Vodička pracuje.

Dílo je ve vztahu k pojmu text významově nadřazený pojem, jeho součástí je nejenom text, ale celý strukturální komplex vztahů, které se podílejí na jeho vzniku a recepci. Jsou to i souvislosti, do nichž literární text vstupuje a které spoluutváří. (Text jako intencionálně chápaná promluva i jako výsledek souhry sil a tendencí, které se podílejí na jeho vzniku.) Text se pak v této souvislosti stává tím, co zaručuje identitu literárního díla.

Vodička následně poukazuje na dobovou konvenci, která ovlivňuje podobu vyprávěcího způsobu, vnějšího světa a vůbec celou oblast tematických plánů, ale i podobu slovní zásoby a intonace. I v této rovině se může stát každý textový jev nositelem dalekosáhlého významu. Pro pochopení tohoto významu je nutné aktivovat kontext, v němž dané dílo vzniká a do něhož vstupuje. Je to však ve Vodičkově vymezení vždy kontext, který je přivoláván vlastní aktivitou textu. Jen kontext, kterého se dílo dovolává, je kontext literárního díla. Vodička tak nastavuje kritéria pro zachování identity literárního díla a uzavírá cestu konkretizací, které by chtěly vykládat dílo v kontextu, který mu není vlastní. Text je ústřední autoritou. V souběžných a zvláště v pozdějších studiích¹²⁾ pak Vodička přichází s dalším termínovým rozlišením: *kontext literárních konkretizací*, *kontext národní* a *kontext historický*. Jako literární historik ukazuje Vodička na aktivní roli kontextu při formování vývojových tendencí. Zdůrazňuje pak, že vztahy mezi sledovaným jevem a kontextem a vztahy v rámci kontextu nejsou jednosměrné, ale vzájemné.

Vodičkův pokyn, s nímž aktivoval naši pozornost ke kontextu díla, byl často interpretován ve prospěch původního historického kontextu. Abychom pochopili smysl nějakého historického jevu, musíme ho založit do sítě dobových vztahů, jichž je produktem. Tato interpretace je však poněkud jednostranná a vlastně potvr-

12) Především in: „Problematika ohlasu Nerudova díla“ (1941, zde kontext literárních konkretizací) a „K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře“ (zde kontext národní a kontext historický); (Vodička 1998).

zuje vítězství redukcionalistické kauzalistiky, proti níž brojil už Mukařovský. Musíme si totiž uvědomit i to, že kontext, který aktivujeme jako původní kontext sledovaného jevu, je *de facto* jen podmnožinou našeho aktuálního kontextu a odráží se v něm naše aktuální vědomosti, znalosti, zájmy a zkušenosti. Pro pochopení díla tedy ve skutečnosti neaktivujeme jeho původní kontext, ale kontext, který je nám dostupný, který zahrnuje naše představy a zkušenosti, naše znalosti a kompetence, ve vztahu k původnímu kontextu, které jsou ale součástí našeho vlastního kontextu, jako jeho část. V tomto smyslu se opět objevuje podstatná spjatost kontextu jako významového dění s časem a současně nutnost zkoumat mechanismy, které používáme pro naše porozumění dílu, tedy pro naši interpretaci, jedinečnou konkretizaci. Jen poznání těchto mechanismů nám pomůže pochopit potencialitu díla.

Pro pražský strukturalismus je tedy literární dílo výsledkem interaktivních sil kontextu, v němž vzniká a do něž současně vstupuje – ty působí na jeho proměnu či podobu. Pochopit významové dění, které zakládá literární dílo, znamená současně pochopit tuto široce založenou aktivitu kontextu.

Výsledkem pojetí Pražské školy pak je dílo, jako struktura, která je produktem intencí, realizovaných v jejím rámci. Smysl je ovšem současně produktem potencialit, které jsou součástí dynamické struktury díla. Jedinečná konkretizace je součástí této struktury jako dynamizující prvek, který je připraven přeskupit vzájemné vztahy ve prospěch možného smyslu, jenž tak z kategorie potenciálního přechází do kategorie aktuálního. Vztahy, které produkují smysl, přecházejí z kategorie singularit do kategorie obecných tendencí, aniž by tak byl zrušen individuální charakter smyslu, který se odráží v jeho jedinečném uskutečňování jako jeho varianta. V tomto pojetí smysl neleží mimo vlastní strukturu, která se vyvíjí, která se děje, ale i jako potencialita je její konzistentní součástí. To umožňuje pražským strukturalistům zachovat, jakkoliv neustále proměnnou, identitu díla jako identitu jeho smyslu – osmyslnění. Pro pochopení tohoto procesu, jímž se uskutečňuje i smysl struktury, je možné použít termínu transdukce, který vnáší do strukturální sémiotiky Lubomír Doležel, aby vysvětlil proměnu recepce, pro níž je původní intence nepřístupná. Obsah smyslu se neustále vyvíjí v souvislosti

se vztahy, do nichž vstupuje. Původní intence smyslu se proměňuje v závislosti na proměňujícím se kontextu. Teorie transdukce tak v Doleželově pojetí integruje rozmanité činnosti kultury do jednoho složitějšího modelu.

Z průzkumů Pražské školy je pro naše shledávání aktivity, která produkuje smysl literárního díla, podstatné její umístění do oblasti dění, které se uskutečňuje v napětí mezi znakem a věcí a které je výsledkem vzájemného utváření ze strany díla (v dynamické konstelaci jeho elementů) a jeho jedinečné konkretizace — je tedy produktem interakce v rámci složitějšího systému kontextu, jehož součástí jsou i normy, které produkují hodnoty, jež určují smysl. Jak ostatně upozornil filozof Jan Patočka, který ovlivnil myšlení třetí generace pražských strukturalistů, chtít vyvozovat smysl z účelu a účelnosti znamená podřazovat jej kategorii kauzality, a proto tvrdí, že smysl je třeba zkoumat ve vzájemném poměru s hodnotou. V jeho pojetí jsou pak hodnoty tím, co ukazuje, „že jsoucno je smysluplné a [hodnoty] označují to, co mu dává smysl“ (Patočka 2002: 63). Tyto (do smyslu projektované) hodnoty, „které nás přitahují a odpuzují“, pak způsobují, „že jsoucno není pro nás lhostejným výskytem, nýbrž že nás oslovuje, něco nám říká, je předmětem pozitivního či negativního zájmu“. Co z toho vyplývá pro nás: „Věci nemají smysl samy pro sebe, nýbrž jejich smysl vyžaduje, aby někdo měl smysl pro ně: smysl tak není původně ve jsoucnu, ale v této otevřenosti, v tomto porozumění pro ně; porozumění, které však je proces“ (ibid.: 64). Současně však smysl „neleží nabíledni, nýbrž musíme jej získat výkladem, který odhalí, co nám původně brání jej vidět, co jej zakrývá, zkrlesuje, zatemňuje“ (ibid.: 62).

Pro Mukařovského se problematika konstrukce smyslu pojí s otázkou konstrukce estetického objektu, který, ačkoliv je aktem individuálního estetického postoje, je spoluutvářen kolektivním vědomím. Otázka hodnot je pak jeho inherentní součástí. Podobně jako pro Patočku je pak i pro pražský strukturalismus smysl současně intencionalita i potencialita — „obě“ aktivity jsou však vymezeny textem literárního díla jako dynamickou strukturou. Smysl je pak třeba získat, rozlišit, pojmenovat. Je to tedy aktivita konstrukční i rekonstrukční současně.

Kontext, jak ho pojímá Vodička, nám pomáhá určit význam narativu i jeho jednotek. Vzhledem k funkčnímu založení teo-

rie, jak ji pražský strukturalismus realizuje v podobě Mukařovského vymezení funkcí,¹³⁾ se ukazuje, že význam je otázka pragmatiky literárního textu, a proto i sémantické gesto a subjekt, tak, jak je vymezen, má pragmatické rysy a odkazuje na významovou intenci (která je právě svázána s funkčním pojetím) realizovanou v díle. Kontext je však něco, co je třeba uvažovat a aktivovat v rámci operace rozumění, a jako takový jej není nikdy možné přesně určit. Je těsně spjat s tím, co Vodička nazývá významovou dominantou.

Významová dominantá, které podřizujeme jednotlivé elementy díla, je produktem kontextu (vnějšího i vnitřního), jež jsme aktivovali pro její rozlišení, ale, jak nás poučuje pražský strukturalismus, jednotlivé významy se mohou v díle (jako v dynamické jednotě) kdykoliv přeskupit ve prospěch nového významu, a to i v důsledku aktivní proměny kontextu. Ve struktuře díla je tedy „uložen“ nespočet kontextů. Ten, kdo je z oblasti potenciálních významů převádí do oblasti aktuálních významů, je čtenář, jenž tak na významovém dění díla aktivně participuje. Vodičkův zájem o kontext jej, jako literárního historika, vede následně k zájmu o proměnu recepce v rámci historické řady a vliv této proměnné recepce na produkci významové dominanty díla. Různá čtení se pak stávají současně produktem konvencí či norem (které mohou být popsány), i individuální zásahu do těchto konvencí, které je „ozvlášťují“ a které se rovněž musí

13) V rámci tohoto pojetí každou událost konstituuje několik faktorů, které mohou aktuálně vystoupit do popředí či ustoupit do pozadí. V každém lidském úkonu je přítomen trojí postoj ke skutečnosti: praktický, teoretický a estetický. Přítom základní je funkce praktická, která vyjadřuje vztah člověka k věcem — subjekt projektuje svoji vůli do světa věcí jako cíl svého jednání — je to postoj, který zjednodušuje skutečnost. Podobně zjednodušující je i postoj teoretický, ten znamená vyloučení subjektu a zaměřuje se na vzájemné vztahy věcí, snahou tu je postihnout obecnou souvislost jevů. Přístup estetický je pak tím, co vyděluje věc ze skutečnosti. Je to jakýsi „luxus“, jak píše Mukařovský, „který nesouvisí se základními životními zájmy člověka“. Současně však tento luxus, tento postoj, provází, podle přesvědčení pražských strukturalistů, každý lidský úkon při každém aktu vnímání nebo tvoření. Přítom hranice, která odděluje estetickou funkci od ostatních, není pevná. Viz například i Jakobsonův výrok o pohyblivosti hranice mezi básnickým dílem a deníkem. Mukařovský pak říká, že estetická funkce vyjadřuje samu sebe jen za určitých podmínek a v určitém sociálním kontextu a se změnou těchto podmínek se mění i její postavení mezi ostatními funkcemi. Její stabilizace je podle něj záležitostí kolektivu a je otázkou vztahu tohoto kolektivu a světa na straně jedné a individua, které užívá estetický objekt za svým vlastním cílem, se svým vlastním záměrem, a tedy jej určuje.

stát předmětem analýzy a které pak přecházejí z polohy singularit do polohy obecných tendencí tím, že nastavují nové normy (konvence), přeskupením či porušením původních.

Subjekt je tedy pro pražské strukturalisty jedinečný bod, „provizorní“ a jen dočasně platný, jenž je produktem dialogu individuální konkretizace s intencí díla. Je současně dílu inherentní jako potencialita jeho dynamické struktury – jako možnost, nikoliv jako danost. Přestože se s žádnou ze svých konkretizací nepřekrývá, je přístupný jediné v rámci této aktivity. Je tedy možné jej nahlížet jako temporálně (a prostorově) omezenou koexistenci díla a recipienta. Subjekt se tak ocitá v blízkosti pojmu akce.

JAK NARATIV MODELUJE PERSPEKTIVU

Naší stěžejní otázkou je, jak je modelována perspektiva, s níž dílu přepisujeme významy. Jestliže tuto perspektivu vymezujeme jako intersubjektivní prostor, kde se setkává intence díla s jedinečnou konkretizací, bude třeba učinit dva následné kroky. Pozorovat aktivitu textu a v této souvislosti naši reakci na tuto aktivitu. Nápomocná nám tu může být kognitivní sémantika.

Vraťme se nyní nejprve krátce k jednomu konkrétnímu typu vyprávění, který jsme pozorovali v kapitole o nespolehlivém vyprávěči. Prostřednictvím vstupu do fikčního světa, jenž modeloval Čapkův *Stín kapradiny*, jsme sledovali, jakým způsobem se hlásí a autorizuje v textu vševědoucí vyprávěč. Podívejme se nyní na stejný text jako na způsob jeho modelování recepční perspektivy.

Rudolf Aksamit a Václav Kala, kamarádi v dobrém i zlém, se shýbali nad kořistí. Ty modrý, černý a zelený lese, ty lese hnědý a mlhavý! Divá radost jim probíhá pytláckými nervy; pod prsty měli tělo zvířete, to krásné tělo srnce. – Byl jejich.

„Vašku – Vašku,“ sykotál Aksamit. „Rudo, ach Rudo,“ vydechl Václav Kala. Třáslí se okouzlením; rozkoš v nich nadšeně trnula, krví šuměla opilá závrať. Ty můj kulatý světe, to se nám to dnes povedlo! To se ani povídat nedá.

Vašek a Ruda se shýbali nad srncem, pod prsty měli tělo zvířete, poddajné, ještě teplé, ještě nádherně napjaté, a teď do toho z houští vyrazil hajný a zaryčel: „Stůj!“ Tohle byly staré účty, hlas hajného chroptěl zuřivosti. Ty štědrý, divoký lese! To tělo srnce, ještě teplé a na-

pyjaté. Pytlácká radost se naráz v žilách zastavila a náhlým přetlakem vyvěřela v lávu rudého vzteku. Ruda se přikrčil za srncem, naježila se v něm rozlícená šelma, Vašek se cítí hajnému skákat na krk. A už vyšlehl oheň msty, puška práskla, to Ruda střílí do hajného. „Potvory!“ křičí nepřítel a kácí se do trávy, hlavu má na stranu. [...]

Vy jste mně dali – chroptí to tělo, ale ta vzkypělá láva nemá konce, vše sopečně a valí se až pod nehty, až do horkých boltečů, až do výšek očí.

Má dost, skučí Rudolf Aksamit a Václav Kala, má dost, to mrtvé tělo, ještě teplé, ještě napjaté, to poddajné tělo, které už nikdy hajným nebude. Ten nám už toho srnce nevezmě, ten se už nikdy nebude naparovat po lesích, ten už si nikdy nepůjde pro tabák! (J. Čapck 1930: 5)

První pohled je veden z perspektivy vně stojícího pozorovatele, který současně stvrzuje své vědění o širším kontextu (*kamarádi v dobrém i zlém*). Zaujímáme tedy vnější perspektivu, v jejímž centru se objevují dvě postavy (označení rigidními designátory). Vzápětí jsme však vyzváni, abychom svůj pohled rozšířili. Vzniká bezprostřední okolí scény, a to v podobě jeho expresivního oslovení (*ty modrý, černý a zelený lese*). V následující části jsme pak textem ponoukáni k tomu, abychom svoji perspektivu přemístili či ztotožnili s perspektivou pytláků (hodnotící výraz *krásné*, který je vzápětí potvrzen i hmatovým pocitem *teplé*). I v bezprostředním pokračování putuje perspektiva zobrazovaným prostorem (čímž ho současně zobrazuje), rozšiřuje se o perspektivu hajného, z jehož perspektivy pak znovu vnímáme scénu (totožné motivy – *srnec, teplé, napjaté tělo*) a se změnou vnitřní perspektivy se proměňují i její hodnotová kritéria. Zřetelně je tak před námi modelován prostor pomocí šifrující perspektivy, což nám zaručuje přístup k velkému množství informací o fikčním světě. V rámci operace sjednocení pak vytváříme komplexní perspektivu narativní scény. Zpětně pak můžeme ještě přezkoumat příslušnost expresivního výroku oslovujícího lesa a přiřknout jej pod dominanci jedné z možných vnitřních perspektiv. Pozorujeme pak, že v této větě, která je přechodem mezi oběma vnitřními perspektivami, se sledovaná skutečnost silně subjektivizuje, a my jsme vyzváni, abychom ji vnímali očima někoho druhého, aniž bychom mohli definitivně přiřknout výrok do referenční oblasti perspektivy pytláků či nadřazené vyprávějí perspektivy. Charakterizace obou hlavních postav (rigidních designátorů) prostřednictvím vztahu části k celku v podobě výrazu *pytlácké nervy* pak

spolu s pohybliví se perspektivou navrhuje podobu kognitivních postupů, které máme použít pro naši operaci porozumění. Přičemž tímto způsobem jsme vysíláni do oblasti naší zkušenosti s podobným typem literatury a narativního stylu.

Pohyblivá perspektiva, s níž se tu setkáváme, zaručuje, že zprostředkování zahrne velké množství elementů, z nichž sestává fikční svět a současně blízkost stanoviska, které zaujímáme (podle textových pokynů) ve vztahu k tomuto světu (tedy velká „zrnitost“ fikčního světa). Jak jsme již ověřili dříve, perspektiva obou pytláků se stane centrální osou narativu, která určuje výběr z elementů dění a způsob jejich řazení. Současně však bude trvale kontrolována instancí nadřazené vypravěčské, a tedy perspektivizační autority. Přítomnost této autority zároveň potvrzuje její interpretační aktivitu ve vztahu k předmětu jejího pozorování, a tedy ve vztahu k perspektivě obou pytláků. Pomocí lingvistických prostředků pak zakládá recepční perspektivu adresáta.

Dovnitř narativního světa je tak umístěn dialog mezi oběma perspektivami. Jeho obsahem je nejenom vzájemná konfrontace těchto dvou rámců vědění a zkušeností, i když z hlediska modelování čtenářovy perspektivy jako kognitivní akce je právě tato konfrontace nejpodstatnější částí jeho povahy. Rámec, který identifikujeme jako rámec obou pytláků, pak zpětně odhaluje nedostatečnost, neúplnost či porušení rámce nadřazené narativní autority (odhaluje například neochotu nadřazené vypravěčí instance poskytnout některé informace, popřípadě odhaluje *mezeru* v tomto nadřazeném rámci). Čtenář pak aktualizuje tento dialog v souřadnicích dialogu mezi textovou situací a svou vlastní a v průběhu své kognitivní operace sjednocení aktivuje svoji zkušenost s podobnými rámci, a na jejich základě vytváří specifickou charakteristiku aktuálních rámců.

Vzhledem k modelování čtenářské perspektivy vykonal uvedený vstup do narativního prostoru současně další tři operace: 1) ukázal nám, že pro kognitivní procesy řídicí porozumění a konstrukci fikčního světa bude třeba vysoké schopnosti kombinace narativních elementů, při níž 2) bude nutné využít naší kulturní encyklopedie (týkající se pojmů pytlák, hajný, les, srnec, kořist – a to i jako jejich vzájemné kombinace), která obsahuje i znalosti sociálních rolí a možných vztahů mezi jednotlivými elementy narativu (například pytlák – hajný) a která nám ukazuje, že lexi-

kum, které používáme, se „vynořuje“ z prostředí sociální interakce, v níž se reflektuje nejenom schopnost jej použít, ale i obecněji schopnost jeho kognitivního ocenění, zhodnocení 3) a bude třeba zapojit i naše vědomosti o reálném světě a zkušenosti s ním, i jako s problematikou kontextu, k němuž narativ odkazuje. Tyto tři operace pak řídí a určují smysl, který jako možný rámec přikládáme na vyprávění a pod jehož vlivem v průběhu trvání narativu dekódujeme parciální i komplexnější sdělení.

Perspektiva, která je modelována ve vyprávění, se zcela společně na gramatické prostředky jazyka. Jejich pomocí určila své (a naše) umístění v prostoru vyprávění, svoji vzdálenost od předmětu zobrazování, způsob, jak jej zachycuje (tedy zda jde o stabilní či pohyblivou perspektivu), a současně sekvencnost tohoto zachycování (následná pohybliví se blízká perspektiva s lokálním prostorem pozorování)¹⁴; a její časový směr (soustředění se na přítomný časový okamžik).¹⁵ Rovněž byla stanovena intenzita perspektivy (nejenom expresivními výrazy, ale i množstvím pozorovaných detailů) a hierarchizace rovin perspektiv i s oblastmi mapování fikčního světa (a jejich hustoty) z hlediska narativní strategie a způsobu (charakteru informací) tohoto mapování.

V rámci kognitivní operace rozumění pak realizujeme konceptuální spojování, což je jednání, v němž sjednocujeme množství jinak rozděleného pojmového materiálu. Toto jednání má dvě základní globální formy realizace: spojování nad scénou a spojování v čas. Rozhodujeme přitom, které elementy specifikují strukturu kognitivní reprezentace evokovanou daným narativem. Leonard Talmy hovoří v tomto případě o ležení či o ose, kolem které může být jazykový materiál rozprostřen či ovinut. (Talmy: *Toward a Cognitive Semantics*; Ke kognitivní sémantice, 2000). Protože však jde o návrh (ačkoliv jsme si doložili, jakým způsobem je modelována perspektiva narativním textem), jde tedy o subjektivní akt, při němž dochází k upřednostňování možných rámců smyslu a následně k upřednostňování možných elementů tento smysl produkující. Jednotlivé elementy jsou pak posuzovány z hlediska své schopnosti „zasunout“ se nějakým smysluplným způsobem do tohoto rámce jako do jednotlivého celku. Bez této

14) Opakem je souhrnná či synoptická perspektiva.

15) Variantami jsou retrospektiva a anticipace.

operace, která je souběžně strukturací fikčního světa, bychom měli v případě narativu co dělat jen s kolekcí jednotlivých elementů, a nikoliv s universem, jež je sjednocováno jako myšlenkový a smysluplný komplex.

Abychom tohoto celku dosáhli, je třeba současně doplňovat (konkretizovat) určité akce či pojmové řetězce. K tomuto chování nás narativ vybízí, přičemž důsledkem je individuální realizace doplnění, která je základem naší interpretační aktivity. V rámci této operace doplňování pak můžeme vyznačit elementy (vztahy, jevy), které je nutné doplnit (obligatorní), které je možné doplnit (apendixové) a které jsou nadbytečné (redundativní). V naší krátké ukázce může být obligatorním elementem přestoupení zákazu, apendixový například ranní situování scény a redundativní pak třeba otázka zvířecích práv. Zatímco ony první dvě operace doplnění nám pomáhají pochopit narativ či narativizovanou scénu a její možné významy, poslední nás svádí na scesti dezinterpretace. Doplnění je přitom operace, která se zhodnocuje v čase, a proto elementy, o nichž jsme uvažovali jako o obligatorních, se mohou v průběhu další četby ukázat jako méně závažné, či naopak apendixové elementy se mohou posléze stát obligatorními. Je to i jedna z cest, jimiž se zakládá nespolehlivost. Text v takovém případě vyzývá čtenáře, aby učinil určitou operaci doplnění v rámci obligatorní oblasti, která však posléze bude rozlišena jako redundativní, či naopak. Aby ovšem byla nespolehlivost rozpoznána jako textová strategie a dominanta významové výstavby, je nutné tuto textem určenou operaci provést.

Není to však pouze široce vymezená operace doplňování, kterou čtenář realizuje vybídnut k tomu textovými signály, ale i řada dalších operací, jako například srovnávání (viz výše, vzájemné srovnávání textem utvářených perspektiv vypravěčů či reflektorů), kategorizace (opět určována na poměru jedné perspektivy k druhé), abstrakce či schematizace, sumarizace atd. – tedy operace, které souvisejí se základními podmínkami čtení a závisí na individuálních schopnostech recipienta tyto operace vykonat a na jeho široce založených zkušenostech. Každá lexikální jednotka totiž obsahuje či evokuje soubor kognitivních domén (základů jejího významu) – jako výzvu k produkování určité konceptualizace, která má vést k určitému stupni porozumění, tedy k určité podobě kognitivního komplexu (nikoliv ovšem totality).

Přičemž flexibilita lexikálních jednotek, ve smyslu jejich potenciálu pro zařazení do různých komplexů, je značná a literární narativ této jejich schopnosti nezřídka využívá i v závislosti na stupni své „literárnosti“ či experimentálnosti.

Interpretace je přitom základem této operace, jak nás upozorňuje například Ronald W. Langacker, a je ústřední jak pro sémantické, tak pro gramatické struktury.¹⁶⁾ Langacker pak dále udává, že lingvistický význam nespočívá pouze v obsahu lexikální jednotky, ale jedná se o mnohoaspektový fenomén, jehož jednotlivé dimenze reflektují některé ze základních kognitivních schopností, které se dají shrnout pod pět obecných označení: přesnost (*specificity*), původ (*background*), perspektiva (*perspective*), prostor (*scope*), význačnost (*prominence*). V případě narativu můžeme o *přesnosti* mluvit jako o naší schopnosti pojmenovat narativní entitu, která se dovolává významu na základě textových informací, i o schopnosti rozpoznání variujících významů této entity. Za *původ* můžeme považovat široký kontext (i jako intertextový), k němuž daný výraz odkazuje. Významu a podobě *perspektivy*, která těsně souvisí s hodnotovým uspořádáním fikčního světa, jsme se věnovali již dříve. Příbuznou povahu má i *prostor* a umístění narativního elementu v prostoru či rozvržení narativního prostoru, které pak významně modeluje hodnotovou hierarchii jednotky významu. Může se tak stát opakováním určitého výrazu na začátku odstavce nebo jeho umístěním na nějaké klíčové místo v textu a podobně. Například v povídce Jana Čepa „Do města“ se potkáme s trojicí barev (zlatá, modrá, červená), které jsou pak dále jednotlivě v textu několikrát variovány (například obilí, obloha, vlčí máky), vždy však v uvedeném pořadí, a tedy v hierarchii, aby se uprostřed textu setkaly pohromadě a vytvořily interpretační paralelu jednak ke třem hlavním postavám povídky (otec, matka, syn), ale i paralelu ke komplikovanějšímu kulturnímu odkazu, v němž se kombinují barvy i rodinná hierarchie (Bůh, Marie, Kristus). Začátek i konec narativu je přitom u Čepa rámován uskupením otec, matka, syn (se zachováním tohoto pořadí) a ve stejném pořadí se objeví ve středu textu i zmíněné barvy (které

16) „Přestože dlouho přehlížena v tradiční sémantice, interpretace [*construal*], tj. interpretace významu — pozn. TK] je klíčová pro obě, pro sémantickou i gramatickou strukturu“ (Langacker 1999: 5).

tak ve vztahu ke zmíněným výrazům získávají charakter symbolů). Tímto způsobem dané výrazy zdůraznily své klíčové významové postavení.

Význačnost je pak otázkou pojmenování daného elementu například na základě sociální zkušenosti či stratifikace (například král, otec, muž, chlap, člověk). Zřetelně vnímáme, jak uvedené kategorie bezprostředně odkazují k hodnotovému utváření kognitivního prostoru výpovědi (viz dále).

Něco by mělo být řečeno už nyní. Operace, o nichž mluvíme, nám umožňují pochopit narativ a vůbec číst. Měli bychom si však neustále uvědomovat povahu a vůbec produkování těchto operací — jenom tak zaručíme, že při naší recepci narativu nebudeme strženi mimesis k nahrazení komplexní struktury narativu jeho „ideologizací“ v podobě naší jedinečné interpretace. Jak bude řečeno ještě dále, ale co už částečně vplynulo i z úvodu k této kapitole: I naše interpretace je třeba vnímat jako součást produktivního dialogu mezi potenciálními možnostmi významové výstavby a její aktuální realizací v podobě přiřknutí smyslu, které realizuje čtenář na základě své interpretační aktivity. Prahem, kde se tento dialog vede, by měla být komunikační situace, jíž je narativ prostředkem, iniciátorem i kontrolní instancí současně.

V rámci narativu rozeznáváme a realizujeme v operaci spojování kauzální (a temporálně určenou) perspektivu, přičemž ke slovu se tu v poměru ke smyslu dostává nikoliv jen otázka účelu, ale i hodnoty. Je to hodnota a zhodnocování nejen ve vztahu k výsledku narativizované akce (pytlák — kořist — hajný — mrtvola), ale i ve vztahu k perspektivizaci tohoto prostoru, ke každé jeho jedinečné části — umístění perspektivy tedy stanovuje i hodnotovou hierarchizaci. V případě námi citovaného začátku jsme se setkali se třemi perspektivami (perspektiva pytláků, hajného a nadřazené narativní instance), které dialogizují tento prostor, a propůjčují mu tak trojí hodnotové rozvržení, které čtenář sjednocuje v důsledku svého předpokladu, že je v jeho kompetenci toto sjednocení provést, ovšem jako důsledek textové intence. Už Boris Uspenskij nás upozornil, že hodnota (otázka hodnoty jako strukturního a strukturujícího elementu) je jednou ze základních vlastností či kvalit perspektivy. Provedeme-li tuto operaci,

můžeme konstatovat, že intencí celkové perspektivy vyprávění v novele *Stín kapradiny* je vytvořit fikční svět jako produkt dynamického napětí mezi dílčími perspektivami, a z toho důsledku nestálý, kdykoliv připravený přeskupit hodnotové oblasti ve prospěch té které perspektivy, bez zřetelné autority, která by v důsledku tento prostor hodnotově stabilizovala, avšak o to emocionálněji prožívaný a o to otevřenější čtenářské participaci na *dění* tohoto fikčního světa.

Ačkoliv, jak jsme doložili, má značný podíl na provedeném sjednocení výzvou k této kognitivní operaci text narativu, jeho definitivní realizace v podobě výběru konkrétního „rámce“, „lešení“, „osy“ se ujímá recipient, adresát narativního textu a jím uskutečňovaná individuální operace obsahuje procesy kombinace a selekce, které se dějí v čas a individuálně varíují obecné rámce — zde už jsme v oblasti jedinečného procesu semiózy. Text si i nyní ponechává autoritu kontrolní. Tato vzájemná aktivita odkazuje k našemu návrhu pojmu intersubjektivita, tedy intersubjektivní konstrukce fikčního světa. „Prvky toho, co nazýváme ‚jazykem‘ či ‚myslí‘,“ říká Hilary Putnam, „pronikají tak hluboce do toho, co nazýváme ‚skutečností‘, že sám projekt předvádění nás samotných jako ‚mapujících‘ něco na ‚jazyce nezávislého‘ je fatálně polovičatý“ (Putnam 1997: 57). Tento postřeh, spolu s tím, co bylo doposud řečeno, můžeme považovat za vymezení našeho postavení jako subjektu recepce.

INTERSUBJEKTIVITA

Julia Kristeva přebírá Bachtinův model dialogičnosti, ale vymezuje jej širěji. Zvažuje otázku podmínek komunikace mezi autorem, literárním dílem a čtenářem a produkcí tohoto dialogu literárním textem jako označujícím. Bachtinovo pojetí dialogu, který dynamizuje text a který jej současně situuje do určité společenské situace, se u ní proměňuje v pojetí intertextuality, tedy: jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu. Intertextualita jí částečně nahrazuje i termín intersubjektivita a znamená, že slovo je součástí prostoru, který sestává ze tří dimenzí: subjektu, adresáta a kontextu. Ty vnímá jako soubor „semiotických elementů vedoucích spolu dialog nebo jako soubor ambivalentních elementů“ (Kristeva 1999: 9). Podle ní v takovém

případě, kdy se jazyk dialogizuje, je třeba jej zkoumat nikoliv dostupnými prostředky lingvistickými či pomocí lingvistické logiky, ale založit „translingvistiku“, která uchopí literární žánr jako *nečistý sémiologický systém*, jenž „označuje pod povrchem jazyka, ale nikdy bez něj“. Kristeva říká, že chceme-li popsat jazyk literárního díla, je třeba zrušit zažitý lingvistický model založený na logickém postupu 0–1 ve prospěch modelu 0–2, který zachycuje ambivalenci každé jazykové jednotky. Pozici 1 je v takovém případě nutné přeskochit. (0 denotuje a 1 je implicitně překročena.) „[E]pika náboženská, teologická a realistická vyprávění, které je poplatné logice 0–1, je dogmatické“ (ibid.: 14).

Intencionalitu tedy svazuje Kristeva s monologičností (či s teologickým diskursem), namísto ní staví pojem zprostředkování (*agency*), který odhaluje dialogičnost diskursu.

„Subjekt narace se samotným aktem narace obrací k druhému, a právě ve vztahu k tomuto druhému se narace strukturuje. [...] Můžeme tedy studovat naraci mimo vztahy označujícího — označovaného, jako dialog mezi subjektem narace (S) a adresátem (A). Tento adresát, jenž není nikým jiným než subjektem čtení, představuje entitu s dvojitou orientací: označující ve svém vztahu k textu a označovaný ve vztahu subjektu narace k němu. Je tedy dyádou (A1, A2), jejíž dva členy, které mezi sebou komunikují, konstituují určitý systém kódu. Do tohoto systému je vtažen subjekt narace (S), a sám se tak redukuje na určitý kód, na ne-osobu, na anonym (autor, subjekt vyprávění) zprostředkovaný zájmem on (postava, subjekt výpovědi). Autor je tedy subjekt narace proměnným tím, že se zahrne do systému narace; není ničím ani nikým, ale možností záměny S a A, historie za diskurs a diskursu za historii“ (ibid.: 17).

Podobně jako pražští strukturalisté, tak i Kristeva subjekt zcela absorbuje do díla a pojmenovává jej jako textovou kategorii. Subjekt původce (autora) se u Kristevy následně rozděluje na subjekt vyprávění a subjekt výpovědi. Kolem dialogu mezi subjektem (jako označujícím) a příjemcem se v jejím pojetí strukturuje veškerá narace. Což na jedné straně znamená vyloučení jednosměrné či jednorozměrné intencionality, protože v prostředí narativu se intencionalita objevuje v diskursivním prostoru řeči, který zná jen pozice 0–2, a na straně druhé její potvrzení v rovině zprostředkování, kdy je odkázána na dialogickou aktivitu či

lépe povahu označujícího ve vztahu ke čtenáři. V tomto smyslu se ztrácí subjekt původce ve prospěch *ambivalence psaní*. Zřetelně se tak spolu-původcem intence (ve smyslu jejího pojmenování) stává čtenář. Text jako označující produkuje tuto intenci (jako intenci i¹–i²) a současně se čtenářská aktivita rozhoduje pro jednu z jejich možných variant a ve spolupráci s textem ji označuje.

Uspenského široce a strukturně založená perspektiva ukázala, jak narativ využívá jednotlivé roviny své struktury k tomu, aby vyjádřil jednotlicí perspektivu. Na pozadí jeho návrhů vidíme, jak je perspektiva formována jako strategie významové výstavby, jejíž jednotlivé elementy směřují k výstavbě fikčního světa. Návrhy Bachtina, Kristevy a Pražské školy nám pak ukazují, jakou roli ve vyprodukování intence této perspektivy hraje čtenář, který však není pasivním adresátem narativu, ale spolupodílí se na jeho dění v rámci pozice, která je pro něj určena v samé podstatě narativu jako dialogu, jako diskursivního dění. Perspektivu tak můžeme současně vnímat jako distributora (příčinu) i jako realizaci (důsledek) narativního aktu. Je to přitom perspektiva, která je podřízena určité významové dominantě (kterou souběžně produkuje), významové dominantě, jež vzniká v intersubjektivním kreativním aktu konstrukce fikčního světa.

Teorie řečových aktů označuje tři instituce komunikace, které zakládají význam: mluvčího, slovo a adresáta. Z našeho předchozího pozorování vyplynulo, že v případě literárního narativu zde máme dostupné pouze dvě vlničiny — text a jeho příjemce. Ptáme-li se proto po intenci narativního díla, ptáme se po povaze a mechanismech intersubjektivní aktivity mezi textem a příjemcem. Naše operace, v níž zakládáme jedinečný smysl jako důsledek významového dění v narativu, je přitom řízena předpokladem, že sdělení obsahuje význam.¹⁷⁾ Při analýze tohoto významu zkoumáme či se pokoušíme zaujmout perspektivu, z níž je možné tento význam postřehnout. Protože je to perspektiva, kterou zaujímá jedinečný čtenář, i když ve snaze sledovat textové pokyny, obsahuje tato perspektiva i aspekty, které nejsou vlastní samotnému objektu, jež sledujeme. Současně ale vychází z konvence či z předpokladu, který jako konstrukční vztah pojmenovává

17) Tento předpoklad v sobě zahrnuje i onu třetí instituci, která zakládá význam, a to jako konstrukci realizovanou čtenářem na základě textových signálů a souboru zkušeností s podobnými situacemi zprostředkování významu.

Verhagen v práci *Constructions of Intersubjectivity* (Konstrukce intersubjektivní): „I v absenci aktuálního mluvčího (například při čtení) adresát vždy vnímá lingvistické vyjádření, jako by bylo intencionálně produkováno jako nástroj komunikace někým jiným s tou samou základní kognitivní kapacitou jako příjemce (*addressee*). [...] Příjemce je vždy zapojen v kognitivní koordinaci s určitým subjektem konceptualizace, jemuž je uložena zodpovědnost za produkci výroku. Ale i naopak, i při absenci aktuálního adresáta, mluvčí (například autor poznámky v deníku) je veden předpokladem, že výrok je v principu interpretovatelný někým, jenž sdílí vědomosti o určitých konvencích“ (Verhagen 2005: 8).

Podobným směrem v bádání o pravidlech a podmínkách komunikace se vydal i Jürgen Habermas, kterému filozofie vděčí za bližší nastolení pojetí intersubjektivní řečového aktu. Habermas se otázkami komunikačního jednání zabýval v práci *Theorie des kommunikativen Handelns* (Teorie komunikačního jednání, 1981) a sleduje zde cestu, kterou nastolilo pragmatické myšlení Wittgensteinovo, Austinovo a Scarlovo, a zavádí pojetí požadavku na platnost (*Geltungsanspruch*), v němž se mu utváří intersubjektivita komunikační situace. Habermas zde rozlišuje trojici světů: *Objektivní svět*, který je celkem všech entit, jejichž prostřednictvím jsou výroky možné (tj. předměty a události, s jejichž pomocí se uskutečňují smysluplné a sociální zkušenosti). *Sociální svět* je pak celkem všech legitimně stanovených mezilidských vztahů, tj. vztahů k ostatním lidem, pokud jsou orientovány na normy. Konečně *subjektivní svět* je celek upřednostňovaných zážitků (prožitků) přístupných mluvčímu. Úspěšnost komunikace, která je soustředěna na porozumění, pak závisí na tom, jestli se jí podaří zavést vzájemný vztah či soulad mezi tyto tři světy. Podle Habermase je jazykové jednání pro příjemce akceptovatelné, jestli jim nabídne možnost moci sledovat vlastní intenci v jednání mluvčí osoby, která daným jednáním sleduje svou intenci.

Pragmatická funkce integrace požadavku na platnost (platnost komunikace) spočívá na trojici předpokladů, které se navzájem slučují. Nejdříve implikuje, že pro uskutečnění řečového jednání budou nárokovány normy, a to takové normy, s jejichž pomocí podobné vyjádření zpravidla platí. Další podmínkou je, že také v aktuálním případě tyto normy platí. A aktivace požadavku na platnost norem dále implikuje záruku mluvčí osoby,

že požadavek v daném případě bude splněn s ohledem na podmínky komunikační situace. Požadavek na platnost se týká stejně tak mluvčího, jako i posluchače. Adresát je podle Habermase integrován do komunikační situace i s tím, že prostřednictvím řečeného získává možnost se na jednání podílet.

„V případě, že posluchač akceptuje nabídku řečového aktu [*Sprechangebot*], uskutečňuje souhlas [*Einverständnis*] (přinejmenším) mezi dvěma subjekty schopných řeči a jednání. To ale nespočívá jen na intersubjektivním přiznání jediného, tematicky zdůrazněného požadavku na platnost. Mnohem více je takový souhlas zaměřován současně na tři roviny [...] Spočívá [souhlas – pozn. TK] v komunikativním záměru mluvčího a) vykonat s ohledem na daný normativní kontext správné řečové jednání, tím se uskutečňuje jako legitimně rozpoznávaný interpersonální vztah mezi ním a posluchačem; b) učinit pravdivou výpověď [*wahre Aussage*] (případě správný existenční předpoklad [*zutreffende Existenzvoraussetzung*], čímž posluchač přebírá vědění mluvčího a sdílí je; a c) vyjádřit pravdivě [*wahrhaftig*] myšlenky, záměry, pocity, přání atd., čímž posluchač řečenému věří“ (Habermas 1981: 412).

Habermasem rozpoznaná intersubjektivita spočívá v integraci jednajících intencí různých objektů řečového aktu do identické intence. Tyto identické významy ovšem nadále platí za individuální a jsou odlišné od významů, které přísluší jiné osobě. Jejich individualita spočívá na rozdílnosti kontextů (*der Gründe*), které používají účastníci komunikace k ospravedlnění požadavku na platnost s ohledem na svou vlastní subjektivní perspektivu a individuální dispozice a jimiž ručí za akceptování platnosti.¹⁸⁾

V základu řečové situace je tedy předpoklad aktivní participace posluchače na významové intenci řečeného. Složitý systém kombinace jednotek, které význam utvářejí, nás současně přivádí

18) Předpoklad platnosti a z tohoto předpokladu vyvozovaná intersubjektivita je podle našeho názoru velkým ziskem Habermase, přestože, jak se nám zdá, Habermasovo rozpoznání tří světů s sebou přináší řadu otázek. Habermas tvrdí, že tyto světy jsou od sebe odlišitelné pouze v rámci řečové situace. Vyskytují se zásadně jako masa (*die Masse*). Jak ale ukázal pražský strukturalismus, normy nejsou nečím, co stojí mimo dosah člověka, a tedy mimo dosah subjektu, stejně tak objektivní vždy vstupuje v rámci prožitku (a tedy i komunikace) světa do kontaktu se subjektivním. To vše nasvědčuje tomu, že Habermasův návrh tří světů by bylo spíše na místě vnímat jako abstraktní teoretický konstrukt, a jejich vzájemné odlišení v rámci řečové situace je proto otázkou diskuse.

k dalšímu tvrzení. Když uvažujeme o narativu jako o komunikační situaci, je třeba zvážit, co je nejmenší jednotkou této komunikační situace. Zcela určitě jí není slovo, ale až širší kontext tohoto slova.¹⁹⁾ Teorie řečových aktů v kritice Locka považuje za nejmenší jednotku komunikace větu a tvrdí, že významy jsou abstrakcemi a jsou určovány s odvoláním na označované. Což ale znamená, že slovo odhaluje svůj záměr, svůj význam v kontaktu s kontextem, v němž se nachází, a to s kontextem, jemuž se podřizuje jako součást komunikačního aktu. Teprve v tomto kontextu se tedy stává nositelem znaků, které určují jeho význam. Na pozadí tohoto zjištění je třeba si uvědomit rozhodující impuls v podobě ošetření pojmu kontext (*kontext vnitřní a kontext vnější*), jak jej poskytl literární teorii pražský strukturalismus.²⁰⁾ Tento kontext, a tedy tato jednotka komunikační situace, do níž text vstupuje, pak způsobuje, že význam není něco lhostejného, něco mimo tento kontext stojícího, ale co je obsaženo a určeno v pojetí narativu jako komunikační situace, kterou text zakládá. Dynamická povaha kontextu na produkci významové dominanty však současně znamená, že pasivní princip dekodování či naopak svévolné pojetí označení (jak jej vytváří čtenář) se ukazuje jako neproduktivní a podřizující význam jednosměrné kauzalitě. Kontext nám pak v opozici k tomu pomáhá vnímat komunikační situaci, do níž aktem ozna-

19) Je důležité připomenout význam kontextu „slova“, jak jej vymezil Mukařovský v rámci studií o Vančurovi: „Nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze předeem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová vystavba věty, platí v jeho díle i pro organizační vyšších významových jednotek dynamických, jako jsou odstavce, kapitola i celý text. Touto jednotou sémantického gesta (tj. jednotné významové intence). řídícího vystavbu textu, je zjednávan plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým a umožňován jednotkou teoretický pohled do výstavby díla“ (Mukařovský 1966: 234); a „Nezapomeňme však, že slovo je jednotkou skutečně statickou jen potud, pokud je ve slovníku, a že užití slova má povahu aktu, byť jednorázového, aktu, kterým se vyhledává vhodné slovo: zásobou, z které se přitom vybírá, je celý slovník daného jazyka, se všemi vzájemnými spoji a zvrstvením slov, jež je protkávaní“ (srov. „O jazyce básnickém“, in: Mukařovský 1948: 110). „Latentní dynamika slova záleží tedy v tom, že je schopno vyvolat celé trsy slov jiných“ (Mukařovský 1966: 252).

20) Problematiku kontextu (jako kontextu vnitřního) rozpracoval Mukařovský ve studiích „Vančurovská prolegomena“ (rukopis z druhé poloviny čtyřicátých let) a „Přísloví jako součást kontextu“ (1942–1943) — obě vyšly in: *Cestami poezie a estetiky*, (1971). Soustředěně se tomuto tématu věnoval F. Vodička in: *Počátky krásné prózy novověké* (1948 — více viz Kubiček 2006).

čování vstupujeme, jako modelování vzájemných vztahů, jako otázku distance a relace, analogie a ne-jedinečnosti. To zároveň umožňuje odmítnutí koncepcí, které do centra komunikační situace staví čtenáře, jako producenta textového významu.

Bachtin svázal koncepci dialogičnosti s akcí. Pražský strukturalismus poukázal na dynamickou povahu významového dění a problematiku kontextu. Kristeva pak ve stopách Bachtina zpochybnila kauzální intencionalitu. Na pozadí těchto návrhů krystalizuje význam jedinečného aktu rozumění, jako aktu intersubjektivně „řízené“ produkce významu. Subjektu zůstává v tomto pojetí význam jedinečné akce, která je časově omezeným momentem přechodu a která interpretčně determinuje význam, způsobuje změnu stavu ve významovém dění. Potenciální význam se stává v rámci této akce významem aktuálním, přestože nikoliv konečným.

Vypravěč a vypravěčské strategie nám slouží k tomu, abychom mohli rozpoznat intenci textového dění. Text se prostřednictvím vypravěče stává jednotkou komunikační situace, která nás oslovuje, která se nás *domáhá*. Teorie narativu prokázala, že vypravěč, jako textová strategie, jako systém znakového kódu, jímž se vyjadřuje intence vyprávění, je ontologickou podmínkou vyprávění a můžeme se na něj zcela spolehnout (i v případě jeho nespolehlivosti) při naší „spoluúčasti“ na pojmenování jedinečného smyslu. Tím, že jsme pro subjekt vyhradili pojem jedinečné akce, v níž je význam determinován v intersubjektivním kontaktu mezi textem a adresátem, jsme se pokusili současně upevnit význam či důležitost této jedinečné akce i poukázat na její dočasnost, přechodnost, neexkluzivitu.

Vypravěč, jako narativní kód či strategie významové výstavby, je jejím řídicím prvkem a podřizuje ostatní roviny či plány své aktivity a v komparaci s ním se pak utvářejí jejich funkce, jak je rozlišuje recipient vyprávěcího aktu. Ať už se jedná o vztah mezi řečí vypravěče a řečí postav, o časoprostorovou charakteristiku narativu, o distribuci motivů a témat, o vztah mezi tím, co je nazýváno příběhem (jako abstrahováním „jednosměrného“ kauzálního a temporálního pořadí událostí) a dějem (realizací příběhu v podobě vyprávění), vždy jsou tyto jednotlivé „elementy“ narativu vnímány v dosahu vypravěčské strategie, a současně ji jako strategii určují a odhalují.

Aktivita vypravěče a její analýza směřuje k pochopení výstavby perspektivy, která představuje východisko akce porozumění. Tato analýza se opírá o systém konvencí a pravidel utváření významového dění v rámci komunikační situace. Vychází přitom z našeho apriorního předpokladu, že obsahem sdělení je význam, a v rámci literárního narativu pak aktivuje náš estetický postoj a spolu s ním i „literárnost“ pravidel produkování významu. Tato pravidla však nestojí mimo podobná pravidla, která jsou nám dostupná v našem aktuálním světě. Naopak odvoláním se na porušení těchto pravidel mohou literární narativy zakládat ontologii fikčního světa.²¹⁾

Vypravěč určuje narativ jako ludický prostor, v němž otázka významu je těsně spjata s otázkou ambivalence znaků, jejichž prostřednictvím je význam označován. Z povahy znaků vyplývá, že „subjekt“ díla, jenž bychom mohli pojmenovat jako do díla vloženou (mnohonásobnou) intenci, nemá tyto znaky pod kontrolou, což oslabuje jeho roli producenta významu. Právě tak i čtenář, jako „subjekt“ rozumění, je odkázán jen na tyto ambivalentní znaky, což naopak posiluje subjektivitu jeho akce pojmenovávání významu, významového dění. Otázka, která je v této situaci komunikace potom nejpodstatnější a v níž se objevuje prostor pro intersubjektívni aktivitu mezi dílem a adresátem, pak zní: co znaky označují a co znamenají? Jak ukázal už Frege, výraz Venuše značí nebeské těleso, ale v souvislosti s kontextem znamená Jitřenku nebo Večernici. Pro pochopení významové výstavby a role vypravěče na jejím utváření je proto třeba aktivovat celý komplex literárního díla, do nějž byly zahrnuty široké intertextové vztahy a vztahy k aktuálnímu kontextu recepce i představy o kontextu vzniku daného „komunikačního aktu“, tedy založení intence.

21) Kafkuv vypravěč klidně může manipulovat se světem, který tvoří tak, jak se mu zlíbí, ale to, že tak činí, aktivuje povahu fikčního světa ve vztahu ke světu, který tu máme na dosah, a čtenář ví, jak má vypravěčově aktivně rozumět: „Bezstarostně jsem si vykračoval dál. Protože jsem se však jako opěšalý obával namáhavého pochodu po strmé silnici, urovnal jsem cestu a nechal jí v dále posléze klesnout v údolí. Kamení mizelo podle mého přání a vítr ustal.“

Pochodoval jsem hezky zostrá, a jelikož jsem šel s kopce, vztyčil jsem hlavu, napřímil tělo a paže zkfízil za hlavou. Protože mám rád smrkové lesy, šel jsem takovými lesy, a protože se rád mlčky dívám na hvězdy, pomalu mi vyšly na nebi hvězdy, jak to dělavají. Viděl jsem jen pár roztažených mraků, jež vlekl vzduchem vítr, vanoucí k chodcovu údivu pouze v jejich výšce“ (Kafka, Franz: *Popis jednoho zápasu*).

V této akci se utváří subjekt díla, jako intersubjektívni prolnutí intence textu a intence adresáta. Povaha této akce, jak vyplývá i z jejího označení, je svázána s časem a v jeho rámci se pokouší pojmenovat komplexnost či totalnost narativního významu, jako jedinečný smysl, nikoliv ovšem jeho totalitu.

K pojetí významové neukotvenosti intence dospěl pražský strukturalismus především pod vlivem Jana Mukařovského, který otázku intence propojuje s naukou o funkcích. Vychází z toho, že záměr díla může být zcela jiný, či dokonce v přímém rozporu s tím, s jakým autor dílo psal, současně ale podotýká, že dílo je děláno tak, aby „nějakým způsobem působilo a ovlivňovalo duševní život svých čtenářů“, a současně že dílo „tento úkol plní právě jen tehdy a jen tak, že je schopno působit na celého člověka, to znamená v mnoha směrech, takže může například mít pro téhož jedince zcela jiný smysl v různých životních situacích apod.“ (Mukařovský 1971: 796).²²⁾ Mukařovský tu tedy ukazuje na oprávněnost shledávání významové intence literárního díla a současně na nemožnost jejího „úplného“ dosažení. Současně však se zdá, že za jeho slovy je nutno vnímat potvrzenou důležitost konkrétního rozumění, jedinečného smyslu. Jestli jsme spolu s Habermasem zahlédli podstatu tohoto pojmenovávání intence ve vzájemném vymezení a souladu tří „světů“, pak Mukařovský a český strukturalismus ukazuje na trvalost a procesualnost tohoto pohybu s totožným imperativem na „celistvost člověka“ – který osvobozuje význam z potenciálního a aktualizuje jej vzhledem ke své situaci.

Náš text sledoval cestu, v jejímž průběhu se narativizovaný předmět stává prostředkem komunikace, a tím součástí komunikačního aktu, a pokusil se rozpoznat signály této aktivity, které je možné označit pojmem perspektivizace. Postupovali jsme od historického přehledu snahy literární teorie postihnout způsob, jímž se strukturuje perspektiva jako otázka konstrukce fikčního světa a současně jako jeho hodnocení. Vedle vymezení perspektivy jako souboru prostředků pro založení komunikační situace vyprávění jsme především chtěli zdůraznit evaluační povahu těchto prostředků, v jejich ocenění přitom hraje důležitou roli

22) Z rozhovoru M. Kačera s Janem Mukařovským z roku 1971.

schopnost čtenáře je rozpoznat. Pomocí perspektivizace se utváří textový význam a její signály proto čtenář používá pro pojmenování tohoto významu a pro stanovení důležitých kritérií fikčního světa, jako je například otázka spolehlivosti či nespolehlivosti jeho „zpravodajů“, otázka stanovení fikční pravdy či otázky postoje. Ačkoliv je zcela nesporné, že fakt výběru perspektivy či vyprávěcího způsobu je zcela v kompetenci autora, realizací v podobě dostupné pouze literárním textem se stává znakem, který má všechny kvality znaku a bezprostřední vazba perspektivy na intenci, kterou bychom mohli označit jako autorskou či původní, se komplikuje.

Studiem situace narativní nespolehlivosti a prostředků, jimiž narativ modeluje perspektivu, jsme se pokusili ukázat nejenom na povahu této komplikace, ale potvrdit i textovou determinaci perspektivy. Jelikož však je problém rozpoznání perspektivy těsně spojen s problematikou zhodnocení a interpretace, objevuje se v oblasti, kterou jsme vymezili jako akci, kterou produkuje jak daný text, tak situace čtenáře a složitý systém interakcí, které jsme nazvali kontextem. Současně jsme odmítli pokusy, které se v rámci této akce pokoušejí dosadit na centrální pozici komunikační situace čtenáře, a ukázali jsme na rozhodující roli textu literárního díla, který určuje i jedinečný smysl. Doložili jsme také, že nejenom interpretace, ale už rozpoznání signálů, jimiž se nastoluje perspektiva, je individuální akt, v jehož rámci jednotlivé signály klademe do vzájemných vztahů, které zahrnují i jejich hierarchizaci.

Vyprávění, jako produkt a projev komunikační situace, se odvolává na pravidla fungování komunikace, jak nám jsou dostupná v podobě běžné komunikace. Tato pravidla se však vstupem do oblasti literatury dostávají pod kuratelu estetické funkce, která je předřazována našemu porozumění vyprávění, s jejíž pomocí konstruuje fikční svět jako estetický objekt, a která aktivuje naše znalosti a vědomosti o podobných objektech. Čtenář se pak pohybuje vyprávěním jako teritoriem významového dění na základě svých jedinečných kreativních schopností podílet se na utváření fikčního světa a současně za pomoci své předchozí zkušenosti s narativy a komunikačními procesy jako se strategiemi, které rámcují význam. V modelu literární komunikace se pak mluvčím stává vyprávění samo, jako dynamická strukturální en-

tita, a tím, že adresát sleduje způsob, jakým tato entita modeluje význam, promítá do něj intenci, na níž však rozhodujícím způsobem participuje. Centrální pozici významového dění si přesto zcela podržuje dílo ve své textové podobě – jako zdroj i jako kontrolní autorita potenciálních významů, které jsou součástí jeho struktury a které mohou být aktualizovány v podobě jedinečné akce znamenání, v podobě konkrétního smyslu.