

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Čtenář a jeho role v literárním díle

Reader and his Role in the Literary Work

Klára Nečaská

Česká filologie

5. ročník

pedagogické vedení: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala sama s použitím uvedených zdrojů. Za podporu, rady a pomoc děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D.

Obsah:

1. Úvod	4
2. Otevřené dílo: estetika modernismu.....	5
3. Poetika otevřeného díla.....	7
4. Čtenář a znak s mnoha referenty: dva konstitutivní prvky otevřeného díla.....	11
5. Autor a čtenář v díle.....	25
6. Autor.....	26
7. Abstraktní model autora.....	33
8. Abstraktní model čtenáře.....	46
9. Role textových konstruktů v interpretaci.....	53
10. Závěr.....	60

1. Úvod

Tematika této práce bývá v odborné literatuře nazývána literární komunikací mezi autorem, jeho dílem a čtenářem. Pojem literární komunikace je však stejně tak bezbřehý, jako obsah, který se za ním skrývá. Lze si pod ním totiž představit cokoli. Důvod, proč autoři mluví o komunikaci, je nasnadě: chtějí vyjádřit jistou dynamičnost, kterou se dílo vyznačuje; termínem komunikace chtějí vyjádřit, že studium díla nezahrnuje pouze zkoumání literárního artefaktu, ale i genezi díla a působení díla na čtenáře a následnou čtenářovu zpětnou reakci. Ale už v tomto okamžiku se nabízí množství otázek. Co nebo kdo se skrývá za pojem geneze díla? Je to snad autor díla? Nebo jeho „druhé já“? Jak se tento autor jeví v textu? Co je to působení díla? Kdo je čtenář a jaký je jeho vztah k autorovi? Mohli bychom takto dlouho pokračovat. Při odpovídání na tyto otázky se budeme postupně ocitat ve všech tematických okruzích literární teorie, od naratologie se přes teorii komunikace a teorii fikčních světů dostaneme k interpretaci. Proto je nutné si vymezit hranici, v níž se hodláme pohybovat.

Tato práce se zaměřuje především na subjekt čtenáře, na jeho stále rostoucí důležitost v utváření díla. Snažíme se přitom zachytit jak určitou chronologii, tak i celkový literárně teoretický kontext. Protože tato jeho role, totiž role spolutvůrce díla, nebyla vždy samozřejmostí, je tento subjekt dán do vztahu k autorovi, neboť na autora vždy role tvůrce připadala. Dílo je v této práci pojímáno jako místo střetu dvou tvůrčích subjektů. Další zúžení tematiky literární komunikace představuje vymezení prostoru samotného díla, v jehož rámci se chceme subjekty autora a čtenáře zabývat. V této je to rovina textu, na níž sledujeme zmíněné subjekty. Nezabýváme se příliš reálnými subjekty, ale spíše jejich textovými hypostazemi, implikovaným

(modelovým, abstraktním) autorem a implikovaným (modelovým , abstraktním) čtenářem. Snažíme se poukázat na některé komplikace s nimi spojené. Pokoušíme se jejich prostřednictvím postihnout utváření významu díla a zároveň stanovit meze interpretace díla.

Práce nemá ambice zvolenou tematiku postihnout v celé její šíři či podat řešení komplikovaných okolností spojených s textovými subjekty. Práce je spíše přehledem, neboť na kritickou studii je téma ještě příliš široké.

2. Otevřené dílo: Estetika modernismu

V roce 1962 došlo v Miláně k významné události, jež byla předzvěstí recepčně orientovaných konceptů, které se rozšířily v šedesátých a sedmdesátých letech: bylo vydáno *Otevřené dílo* Umberta Eca. Stalo se tak čtyři roky poté, co Eco vystoupil s myšlenkou otevřeného díla na mezinárodním filozofickém kongresu v Benátkách. Ecovi se v knize podařilo vysvětlit radikální změny v charakteru moderního umění a náhledu na něj.

K vydání *Otevřeného díla* vedly Eca jeho vztahy k současné italské umělecké a intelektuální avantgardě. Eco v šedesátých letech spolupracoval s několika vlivnými žurnály a magazíny a s neo-avantgardní Skupinou 63. Ecovo kontroverzní *Otevřené dílo* se stalo událostí a bylo vnímáno jako teoretický manifest italské neo-avantgardy. Tematicky se dílo nevztahovalo pouze k současné moderní kultuře, ale promítl se v něm i Ecův dřívější zájem o medievalistiku.¹

¹ Anglický překlad *Otevřeného díla* byl značně zkrácen. Neobsahuje část, v níž Eco uvádí paralelu mezi středověkým nazíráním světa a způsobem psaní Jamese Joyce. Je to poměrně velký handicap, neboť díla Jamese Joyce byla Ecovi nejdůležitějšími příklady pro definování pojmu „otevřeného díla“.

Otevřené dílo je poetikou, která se inspirovala určitými tendencemi moderního umění, a zároveň revizí estetiky Benedetto Croce, která dominovala italské kultuře od konce druhé světové války do začátku šedesátých let. Zásadní rozpor mezi Ecem a croceovskou estetikou prezentovanou italskými intelektuály, byl již v samém pojetí umění. Eco se již od počátku svého zkoumání pohyboval v oblasti současné masové kultury, komiksu, televize či kina, avšak tyto oblasti nejsou podle Benedetto Croceho hodny seriózních vědeckých zkoumání; „pokleslá kultura“ neměla v Croceho pojetí umění místo. *Otevřené dílo* bylo proto zastánci croceovské estetiky kategoricky odmítáno. Eco se však snažil o to, podat ucelený obraz moderní poetiky, a musel tak nutně do svých analýz zahrnout masovou kulturu jakožto výdobytek typický pro dvacáté století. V čem se Eco s Crocem naopak shoduje, je binární dělení umění. Zatímco se Croce pohybuje mezi póly „umělecký“ a „neumělecký“, Eco dělí umění na „tradiční“ a „otevřené-moderní“. Není vhodné uvádět namísto „tradiční“ „uzavřené dílo“, jak to činí například Peter Bondanella v ecovské monografii *Umberto Eco and The Open Text*. Eco tvrdí, že otevřené dílo je pouhý model byť sestrojený na základě skutečných, existujících děl a dodává, že o žádném díle nemůžeme říci, že je zcela uzavřené, že existuje pouze jediný výklad. Eco zavádí pojem „uzavřeného díla“ později v knize *Role čtenáře*, ale dává pojmu poněkud jiný rozměr: uzavřenými díly myslí taková, která umožňují libovolné, tedy i neadekvátní, interpretace a jako příklad takového díla uvádí Flemingova Jamese Bonda. Pokud používá Eco v *Otevřeném díle* termín „uzavřené dílo“, pak ve smyslu struktury vyznačující se určitými uměleckými prvky, které jsou uzavřené právě v uměleckém díle.

Mezi Crocem a Ecem je dále už propastný rozdíl. Jestliže croceovská estetika je estetikou umělecké intuice a estetikou výrazu,

pak přístup Umberta Eca je čtenářsky orientovaným přístupem a přístupem, u něhož dochází k vyrovnání výrazové a významové roviny. Rozdíl mezi tradičním a moderním uměním je demonstrován krajní formou otevřeného díla: dílem v pohybu.

Eco se snaží v *Otevřeném díle* o začlenění děl, která se nevyznačují vysokou estetickou hodnotou, do té oblasti kultury, kam se běžně řadí pouze díla „vysoké“ estetické úrovně a obohacuje tak možnosti přístupu k současnému kulturnímu dění.

3. Poetika otevřeného díla

Otevřeným dílem Eco zahájil literárně teoretická bádání, otevřené dílo se mu stalo i východiskem pro další zkoumání literárních děl v oblasti interpretace díla a pro definování pojmu „modelového čtenáře“, který zavádí v knize *Lector in fabula*.

Otevřené dílo, jak jej chápe Eco, patří mezi dvě krajní pojetí uměleckého díla. První přístup k dílu počítá s tím, že vlastnosti a interpretační potenciál díla jsou předem dány. Autor díla chce recipienta přimět vnímat dílo tak, jak on, tvůrce, si přeje. Na straně druhé je pak dílo chápáno jako bezbřehý prostor možných interpretací, s nímž čtenář libovolně nakládá.

Tato polarita směřuje k již tradičnímu interpretačnímu sporu, kdy se při interpretaci díla na jedné straně snažíme dobrat původního autorského záměru, na straně druhé usilujeme naopak odhlédnout od subjektu autora, jehož záměr je pro interpretaci dosti problematický a de facto neodhalitelný.

Jako příklad k prvnímu pojetí díla uvádí Eco středověkou interpretační tradici. Ve středověku byla vyvinuta teorie alegoriky, která připouští u Písma (a jiných děl) kromě doslovných výkladů také interpretace alegorické, etické a anagogické. Avšak k těmto výkladům

byly zároveň vytvářeny interpretační klíče v podobě nejrůznějších encyklopedií, lapidářů a bestiářů. Čtenář proto v interpretačním procesu nebyl svobodný, neboť tyto interpretační klíče udávaly určitý počet možných, přesně určených výkladů². Akvinský sice připouští mnohost výkladů Písma, ale zdůvodňuje to tím, že autorem je Bůh, který může chtít vyjádřit mnoho myšlenek zároveň, a proto lze Bibli číst několikerým způsobem.

První kategorii děl nelze tedy jednoduše označit za „uzavřenou“ a tvrdit, že u nich nelze najít více významů než ten, který mu autor vtiskl. Nehledě k tomu, že samozřejmě nemůžeme vědět, který význam měl autor na mysli, je každé umělecké dílo potenciálně otevřeno nekonečnému počtu možných čtení. Termín otevřené dílo je však natolik provokující, že nás automaticky napadne se ptát, co znamená „uzavřenost“ díla. Eco ji vysvětluje takto: „V podstatě má forma právě tehdy estetickou platnost, když může být viděna a chápána z četných perspektiv, manifestujíc přitom mnohost aspektů a rezonancí, aniž by ovšem kdy přestala být sama sebou (dopravní značka oproti tomu může být bez omylu pochopena toliko v jednom jediném smyslu a přestává, pakliže je fantazií vyložena jinak, být právě tímto konkrétním signálem se zvláštním významem). V tomto smyslu je tedy umělecké dílo forma, uzavřená ve své perfekci dokonale vyváženého organismu, přece jen také otevřená, může být interpretována na tisíc způsobů, aniž by tím byla dotčena neopakovatelná jedinečnost.“³ V poetice⁴ otevřeného díla jde tedy o jinou věc: o otevřenost díla, která je uměleckým programem. Stojí za povšimnutí, že Ecova slova, vysvětlující charakter otevřenosti díla, použil v roce 1965 Claude Lévi-Strauss ke kritice této poetiky. Uvedl,

² srov. U. Eco, 1990, str. 132

³ U. Eco, 1990, str. 132

⁴ Poetikou Eco nechápe normativní soubor pravidel tvoření díla. Eco hovoří o poetice určitého autora, o způsobu tvorby díla. Kromě toho však počítá k poetice také aspekt konzumace díla čtenářem.

že to, co dělá dílo uměleckým, je právě uzavřenost, nikoli otevřenost, přičemž tuto vlastnost, uzavřenost, zajišťují určité prvky, pomocí nichž může být dílo zcela definováno.⁵

Eco se zde zabývá různými druhy umění, ale hlavní myšlenku, koncept otevřeného díla, formuloval na základě seriální hudby Pierra Bouleze, či děl Luciana Beria, Henriho Pousseura a Karlheinz Stockhausena⁶, kterou staví do protikladu k tradičním dílům Johanna Sebastiana Bacha, Giuseppe Verdiho a Igora Stravinského. Jestliže klasická díla bachovského ražení jsou dokončeným celkem, připraveným k jeho „pouhé“ interpretaci-reprodukcí, „díla v pohybu“, vyznačující se nejvyšší intenzitou otevřenosti, umožňují interpretovi podílet se na jejich vzniku společně s autorem. Jsou to záměrně nedokončená díla, která právě svojí neúplností a nejednoznačností struktury otvírají interpretovi možnost svobodné volby. Interpret takového díla může určovat například délku trvání not, pořadí not či pořadí větších notových úseků. Díla jsou organizována tak, že žádné jejich čtení, žádná jejich další interpretace nejsou totožné s jeho konečnou definicí. Žádné provedení či čtení díla jej nemůže zcela vyčerpat, stále jsou tu poskytovány nové a nové podněty. Otevřené dílo je souborem potencialit, nejednoznačně organizovanou formou: „*Scambi* nejsou ani tak skladbou jako polem možností, vyzváním k volbě. Tvoří je šestnáct oddílů. Každý z nich může být spojen se dvěma jinými, aniž by tím utrpěla logická kontinuita hudebního vývoje: dva oddíly počínají stejným způsobem (přičemž se posléze rozdílným způsobem vyvíjejí), dva oddíly zase mohou vést k témuž bodu. Protože se každým oddílem může začínat i končit, je možný

⁵ Srov. M. Marcelli, 2004

⁶ K uvedeným dílům se řadí ještě literární projekt Stephana Mallarmé, „dílo v pohybu“ s názvem *Livre*. Byla to pohyblivá stavba, jejíž stránky neměly být spojené vazbou, byly různě sestavitelné podle permutačních zákonů. Začátek a konec jednotlivých sešitů měl označovat pouze vložený velký list papíru. Ačkoli uvnitř jednotlivých sešitů docházelo k volné hře jednotlivých, vzájemně zaměnitelných listů, mělo nepřetržité čtení při každé kombinaci dávat smysluplnou souvislost. (srov. U. Eco, 1990, str. 136)

velký počet časových kombinací. Konečně mohou ony dva oddíly, které mají shodný začátek, být hrány současně, což dává komplexnější strukturální polyfonii.“⁷

V souvislosti se slovy „potencialita“ a „komplexnost díla“ je nutné upřesnit, že se nejedná o potencialitu textu, se kterou vystoupili francouzští poststrukturalisté, pro něž se dílo stalo jen utopickým prostorem bez kódu a bez jakéhokoli kontextu. Derrida, podrobiv kritice Saussurovu binární koncepci znaku, u něhož předpokládá „transcendentální“ označované, odstranil ze struktury jakýkoli „pevný bod“. Tímto „pevným bodem“ je míněna hranice, v níž se struktura nachází. Jinými slovy, veškeré významové dění, jakkoli dynamické a variabilní, se děje uvnitř předem daného řádu. Derrida tím, že zrušil jakoukoli organizaci struktury a její ohraničení, dospěl k pojetí textu jako prostoru nikdy nekončícího odkazování. Pro Derridu se struktura stala pouhým „textem“, v němž není žádné centrum a žádný garant smyslu.

Přestože Eco hovoří o znakové potencialitě díla, tedy o možnosti díla generovat nekonečné množství významů na základě spolupráce se čtenářem, nejedná se o totální rozpad celku na pouhé pole potencialit. U Eco mluvíme o struktuře díla, za níž neustále vnímáme přítomnost autora. Je to autor, kdo na začátku poskytne původní údaje, v jejichž mezích se interpret nachází. Jsou mu vytyčeny určité meze, které zároveň zachovávají kontinuitu díla. Pokud bychom tyto základní prvky eliminovali, zůstala by pak už jen pouhá změť částí náhodně zformovatelných interpretem. Konkretizace díla nejsou ničím náhodným, nýbrž spočívají na původních údajích poskytnutých umělcem. Autor na počátku poskytne čtenáři určitý klíč proto, protože si přeje, aby bylo dílo čteno v určitém smyslu, avšak autor do tohoto klíče zároveň vloží nekonečné možnosti různého čtení.

⁷ Cit. dílo, Eco, 1990, str. 130

V tomto smyslu je třeba chápat tvrzení, že autor je neustále přítomen. Postavení autorského subjektu však nelze přeceňovat. Hlavní důraz klade Eco na čtenáře, na interakci mezi dílem a čtenářem. Použití termínu autor coby garanta smyslu, identity či záměru je třeba brát jako jisté provizorium, neboť se zde ještě nepracuje s implikovaným autorem (v Ecově terminologii modelovým autorem), ani s dalším pojmem *Intentia operis* (záměru díla). V dalších pracích se Eco empirickým autorem *de facto* nezabývá, pohybuje se pouze na úrovni dílo-čtenář. V tuto chvíli tu ale máme autora, jehož záměrem bylo vytvořit dílo s potenciálně nevyčerpatelnými významy.

4. Čtenář a znak s mnoha referenty: dva konstitutivní prvky otevřeného díla

Zatím zde byla naznačena mnohoznačnost sdělení a interpretační otevřenost. V čem tyto vlastnosti spočívají? Kde je jejich původ?

Jak už bylo předznamenáno v charakteristikách hudebních otevřených děl, úloha interpreta v nich byla povýšena na úroveň tvůrce díla. Podobně tomu bylo i u literárních děl. Proto, aby dílo bylo kompletní, je zapotřebí čtenářské „konkretizace“, protože čtenář se stal aktivním a konstruktivním prvkem díla. Termín konkretizace v nás automaticky vyvolá představu možné spojitosti mezi Ecem a Romanem Ingardenem, neboť Ingarden byl první, kdo pojem konkretizace použil.

Ingardenův dynamický koncept pojímající dílo jako schematický útvar je velmi důležitým východiskem pro všechny

čtenářsky orientované teorie.⁸ Předpoklad literárního díla jako schematického útvaru umožňuje totiž jeho variabilitu, která je v těsném vztahu s čtenářem. Čtenářova účast na díle automaticky neznamená ztotožnění čtenářových pocitů a prožitků s dílem, dílo tu nehraje jen psychoanalytickou roli. Dílo, píše Ingarden, je předmětem čistě intencionálním, není ničím psychickým a nelze jej ztotožnit s prožitky ani autorovými, ani čtenářovými.

Zdá se však, že tato skutečnost, totiž možnost čtenářovy aktivní účasti na díle, nehraje pro Ingardena příliš důležitou roli. Ingarden pracuje s literárním dílem jako s uzavřenou strukturou, konkretizace díla, které vznikají v procesu čtení, jsou od díla samého odděleny. Místa nedourčenosti, místa nevyslovené skutečnosti, kterou má čtenář domýšlet, obsahují pouze „doplňující“ informaci. Ze strany čtenáře se jedná jen o „doplnění“ významu, který je v díle pevně dán. Čtenářovo doplnění tedy zásadně význam díla nezmění.

Jestliže čtenář místa nedourčenosti nechá nevyplněná, „nedostane se v předmětové vrstvě do styku s individuou tak konkrétními, aby na něho mohla esteticky působit.“⁹ Místa nedourčenosti mohou být doplněna různě, avšak v souladu s významovou vrstvou díla. Doplnování míst nedourčenosti vedou ke konkretizacím díla jako celku, přičemž doplnění mají vliv na to, jak vystoupí estetické hodnoty díla.¹⁰ Z tohoto hlediska je proto důležité, nakolik bude daná konkretizace adekvátní intencím díla. (podrobněji viz kapitolu Konkretizování představených předmětů. In: Ingarden, 1967) Zdá se tedy, že Ingarden zatížil dílo transcendentálními hodnotami, které jsou čtenáři už jen doplňovány. Jednotlivé

⁸ Nutno dodat, že jde o čtenářsky orientované teorie, jaké předkládají např. Kostnická recepční škola nebo U. Eco. Do této skupiny ovšem už nepatří např. Hollandův čtenářsky orientovaný koncept, který staví na psychoanalytickém základě.

⁹ Cit. dílo, Ingarden, 1967, str. 48

¹⁰ Srov. Ingarden, 1967, str. 48

komponenty díla jsou stanoveny ve svém smyslu a ve svém vzájemném uspořádání.¹¹

Čtenář v Ingardenově pojetí díla stojí mimo dílo, neboť i konkretizace se děje mimo dílo. Tímto však Ingarden postuluje dvojí existenci díla. Na jedné straně je tu hotové dílo, pevně spojené se svojí hodnotou, která je dílu imanentní. Na straně druhé tu je dílo „nové“, aktualizované, které ale zároveň zachovává identitu předešlého (konkretizace jsou prováděny v mezích, které dílo stanovuje). V tomto ohledu se Ecoův model blíží Ingardenovi, protože čtenáři otevřeného díla či interpretovi skladby jsou na začátku vymezeny hranice, v nichž se budou pohybovat.

Zásadní rozdíl je ale mezi Ecem a Ingardenem, pokud jde o ontologický status díla. Ingarden se ve svých úvahách o povaze bytí díla, tedy jestli je dílo předmětem reálným nebo ideálním, zamýšlí nad tím, zda může dílo prohlásit za neměnné a zároveň za reálný předmět. Jde mu o to, zdůvodnit, proč dílo zachovává svoji identitu, zůstává stále týmž. Odpovědí na tuto otázku je již výše uvedená samotná podstata čtenářské konkretizace. Proto existuje pouze jeden Shakespearův Hamlet a nikoli tolik Hamletů, kolik jich bylo vytištěno nebo tolik, kolikrát byl čten. Eco dospěl ve svých zkoumání k opaku. Přesvědčují nás o tom „díla v pohybu“ jakožto nejradikálnější realizace otevřenosti díla: „Beriova Sequenza, provedená dvěma různými flétnisty, Stockhausenův Klavierstück XI nebo Pousseurovy Mobiles, interpretovány dvěma různými klavíristy (anebo dvakrát týmž hráčem), nebudou nikdy vypadat stejně.“¹² Děla v pohybu je tolik, kolik je jejich provedení a interpretací. Je však potřeba dodat, že tento rozdíl vyplývá z odlišnosti pozic, ze kterých oba autoři vycházejí. Ingarden se zabývá pouze hotovými díly a pokud mluví o

¹¹ Sov. Ingarden, 1989, str. 35

¹² U. Eco, 1990, str. 141

konkretizacích nedourčených míst, jsou tato součástí hotového díla a konkretizace, dějící se mimo dílo, nijak tento stav nenarušují. Na druhou stranu charakterizuje Eco „díla v pohybu“ jako díla záměrně nehotová, čekající na recipientovu konkretizaci, která se stává součástí díla. Nehotové dílo přijímá čtenářovy emoce, je vůči jeho reakcím otevřené. Psychologie čtenáře je tu brána v úvahu. Ingarden naopak čtenářovy (a také autorovy) prožitky za součást díla nepovažuje.

Je tedy zřejmé, že Ingardenovo pojetí literárního díla se oproti Ecovu jeví jako poněkud statické. Jak poukazuje Milan Jankovič, tato staticčnost je způsobena už vlastní podstatou Ingardenova zkoumání. Ingardenovi jde totiž o to, popsat dílo co možná nejpodrobněji v jeho jednotlivých složkách.¹³

Jako statické se projevuje Ingardenovo pojetí díla také ve srovnání s koncepcí konkretizace Wolfganga Isera. Iser vymezuje konkretizaci díla jinak než Ingarden. Ve studii *Apelová struktura textů* Iser uvádí, že je to čtenář, kdo četbou aktualizuje text, avšak čtenářova role je tu povýšena na spolutvůrce významu díla. Podle Isera existují v textu předem stanovená schémata. Avšak na rozdíl od Ingardena vyzdvihuje vzájemné působení mezi textem a čtenářem. Čtenář už neprovádí pouhé pasivní kompletování textu, nýbrž utváří jeho význam. Text v Iserově pojetí nelze zredukovat na jakýsi sklad významů, které čtenář pak jen potvrdí nebo zavrhne. Mezi ním a textem dochází ke vzájemné komunikaci.

Odlišně Iser přistupuje i k místům nedourčenosti. Jestliže u Ingardena obsahovala místa nedourčenosti pouze detailní, dokreslující významy, pro Isera jsou podmínkou účinku textu. Jsou zdrojem interpretačních možností.

Tím, že čtenář tato místa doplňuje, využívá interpretačního potenciálu schematických aspektů, mezi nimiž tak vytváří vazby.

¹³ Srov. M. Jankovič, 2005

Prázdná místa tedy umožňují čtenáři mít podíl na utváření smyslu díla: „Nedourčenost posílá čtenáře, aby hledal smysl. Aby ho našel, potřebuje zmobilizovat svět svých představ. Stane-li se to, má šanci uvědomit si své vlastní dispozice, přičemž zjistí, že jeho projekce smyslu se nikdy plně neztotožní s možnostmi textu.“¹⁴Díky místům nedourčenosti má dílo virtuální charakter, který zaručuje dynamismus díla.¹⁵

Iser od sebe oddělil umělecké texty od neuměleckých tím, že jejich předměty označil za fiktivní, tedy že nemají žádný přesný předmětný ekvivalent v životní realitě. Svoji realitu získává text tím, že čtenář spolurealizuje reakce textem nabízené.¹⁶ Umělecký text nelze porovnávat s reálnými předměty, nelze jej však jednoznačně ztotožnit pouze s čtenářovými zkušenostmi. Literární předměty vznikají tím, že text poskytuje schematické aspekty, které čtenář konkretizuje.

Jestliže bylo *Otevřené dílo* dáno do kontrastu s *Uměleckým dílem literárním* Romana Ingardena a byla vyzdvihována jeho otevřenost vůči čtenářským konkretizacím, přitahuje Eco v pozdějších pracích čtenáři otěže. Legitimní interpretace se stává jedním z jeho stěžejních témat zkoumání. Zpětně Eco jako zdůvodnění, proč napsal *Otevřené dílo*, dodává, že měl dojem, že v průběhu posledních desetiletí byla nadměrně zdůrazňována práva interpretů¹⁷, avšak tyto dojmy nejsou v *Otevřeném díle* tolik zdůrazňovány jako v jeho

¹⁴ Cit. dílo, Iser, 2001, str. 58

¹⁵ Zde můžeme poukázat na kritický přístup Lubomíra Doležela k tomuto pojmání čtenářské účasti na vytváření významu díla. Doležel se domnívá, že vyplňování prázdných míst v díle způsobuje uniformitu a beztvářost díla. Ve svých úvahách vychází ze základní vlastnosti fikčního světa literárního díla, totiž jeho neúplnosti. Již z tohoto důvodu je čtenář vyzván textem, aby neúplný svět zaplnil. Avšak podle Doležela je tato neúplnost záměrná. Je záležitostí autorského stylu, který vnímá jako výběrový proces forem, sémantických rysů apod. Pokud budeme neomezeně doplňovat autorem záměrně prázdná místa, dopouštíme se nepřijatelné redukce a nivelizace. Neúplnost je naopak příčinou bohatosti a rozmanitosti literatury. (srov. Doležel, 2008, str. 265 - 270)

¹⁶ Srov. Iser, 2001, str. 42-43

¹⁷ Srov. Eco, 1995, str. 30

pozdějších pracích či přednáškách. Eco má potřebu vymezovat se vůči Derridově pojetí textu, v němž postrádá nějaký pevný bod, který se Derridovi rozpadl v procesu neustálého odkladu významu. Interpretace plynoucí z tohoto pojetí se pak podle Eca zakládají na čtenářově naprosté libovůli. Eco se naopak snaží dobrat určitých, do textu zanesených pravidel, jimiž by se měl čtenář řídit. Derridův koncept však není jediným, s nímž se Eco v rámci vymezování hranic interpretace vyrovnává. Extrémní čtenářskou libovůli se vyznačuje i např. psychoanalyticky orientovaná interpretace Normana Hollanda¹⁸, či koncept Stanleyho Fische z počátku osmdesátých let.¹⁹

Čtenář se tedy dostává do středu sémanticky nejednoznačné, neukončené a formálně rozvolněné struktury. Otevřené dílo demonstruje vztah mezi stupněm otevřenosti a mírou informace, stupněm mnohoznačnosti a stupněm porušení jazykových konvencí. Formální stránka se tu přímo podílí na sémantice díla. Tuto skutečnost popisuje už Jan Mukařovský ve *Studiích z estetiky*. Podle něj nelze od sebe oddělit formální stránku (coby nositelku estetické funkce) a stránku obsahovou (coby nositelku funkcí mimoestetických). Podle Eca je právě netradiční forma díla odpovědná za vzrůstání významového potenciálu díla a dokládá to srovnáním dvou děl: Alighierovy *Božské komedie* a *Plaček nad Finneganem* Jamese Joyce.

¹⁸ Interpretace N. Hollanda však vychází z psychoanalyticky orientovaných přístupů. Literární dílo je v Hollandově návrhu pouhým prostředkem pro seberealizaci čtenáře. Čtenář z něj jen čerpá libovolné podněty, nebo do něj zpětně podněty vrací. Interpretace se tak zakládá na aktuálním psychickém stavu čtenáře, který zároveň i utváří význam textu.

¹⁹ Jde o polemiku s W. Iserem, která se odehrála v časopise *Diacritics* v roce 1981 poté, co bylo německé vydání *Der Akt des Lesens* přeloženo do angličtiny. Fish v ní reagoval na Iserův návrh konkretizování míst nedourčenosti mimo jiné prohlášením, že „there is no distinction between what the text gives and what the reader supplies; he supplies everything; the stars in a literary text are no fixed; they are just as variable as the lines that join them.“ (Fish, 1981, str. 7). Fish pak ale tento radikální názor, kterým postuluje naprostou libovůli čtenáře, umírňuje návrhem tzv. informovaného čtenáře.

O light Eternal fixed in Self alone,
Know only to Yourself, and knowing Self,
You love and glow, knowing and being known!

(D. Alighieri, Divine Comedy)

From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to
a brulobrulo! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to,
inuniversal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom,
sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a
pro'stutute, strassarab, ereperse and anythongue athall.

(J. Joyce, Finnegans wake)²⁰

Dantovu *Božskou komedii*, aniž by tím chtěl snižovat její hodnotu, Eco vybral jako příklad uzavřeného díla ve svém referenčním aspektu. Dante se při tvorbě řídil církevními dogmaty a nabízí čtenáři uzavřené, jednoznačné sdělení, přesně odpovídající středověkému pevnému řádu. *Božská komedie* je otevřenou formou z hlediska estetického, protože vyvolává nové a bohatší prožitky. Ale na rozdíl od *Plaček* je zdrojem tohoto potěšení jednoznačné a uzavřené sdělení.

Plačky nad Finneganem představují montáž z více než sedmdesáti jazyků. Joyce záměrně míchal a porušoval pravidla pravopisu, vymýšlel nejrůznější kompozita, zkracoval je na fragmenty, psal je pozpátku, a vytvářel tak rozmanité slovní hříčky, hádanky a aluze, záměrné i náhodné paradoxy. Tato metoda zmnožuje a boří význam zároveň. Oba texty jsou tak „otevřeny“ vůči mnohým interpretacím. V čem však spočívá ten obrovský významový potenciál *Plaček nad Finneganem*?

²⁰ Finnegans wake (Plačky nad Finneganem) dosud nebyly kompletně do češtiny přeložené. Úryvek z Božské komedie je uveden v angličtině pro zjednodušení při srovnání.

Otevřené dílo se zatím nedá pokládat za sémiotickou studii, i když už zde je otevřenost díla vysvětlována také pomocí znaků a jejich referentů. Eco zde však využil znalosti z jiného oboru, a to z teorie informace.

Sdělení je podle teorie informace organizovaný systém ustanovený podle fixních pravidel pravděpodobnosti a podle určité míry entropie – neurčitosti, neuspořádanosti sdělení nebo, chcete-li, komunikačního šumu. Entropie je způsobena porušováním kódu a konvenčních pravidel v jazyce. Množství informace je dáno rozdílem mezi stavem neurčitosti systému, kterou měl systém před přijetím informace a stavem neurčitosti, která se přijetím informace odstranila. Záměrné porušování kódu a lingvistických pravidel tedy vede ke zvyšování míry informace, protože je zvyšována entropie: „All deviation from the most banal linguistic order entails a new kind of organization, which can be considered as disorder in relation to the previous organization, and as order in relation to the parameters of new discourse. But whereas classical art violated the conventional order of language within well-defined limits, contemporary art constantly challenges the initial order by means of extremely ‘improbable’ form of organization.“²¹

Tendence k neuspořádanosti je typická pro otevřené texty, zatímco klasické umění porušuje konvence vyjádření v rámci jasně definovaných hranic, moderní umění neustále zpochybňuje počáteční řád formou nepravděpodobnosti organizace jazyka. Klasické umění se pouze odchyluje od konvenčního užití jazyka a na konec vlastně jen znovu potvrzuje struktury, které jsou akceptovány běžnou vnímavostí čtenáře. Moderní umění naproti tomu čerpá hodnoty z úmyslného porušování zákona pravděpodobnosti, kterému podléhá běžný jazyk. Tím, že jsou porušována konvenční pravidla jazyka a běžného

²¹ Cit. dílo, Eco, 1989, str. 60;

spojování myšlenek, je čtenáři nabízena škála možných interpretací a sít' návrhů a náznaků, které jsou skutečně odlišné od významů přenášených v komunikátu jednovýznamového sdělení. Uvolnění formy otevřeného díla však neznamená indiferentní chaos, její „smrt“. U otevřeného díla je forma pojata jako pole možností.

U otevřených děl dochází k zmnožení referentu jazykového znaku, moderní autoři však vytvářejí díla, jejichž jednotlivá slova jsou změní významů, z nichž každý lze volně navázat na další a další. „Protože jednotlivé fenomény již spolu nejsou spojeny v řetězu důsledného determinismu, záleží na posluchači, aby se vědomě postavil do sítě nevyčerpateľných souvztažností, aby takřikajíc sám určil stupeň svého přiblížení, své orientační body, svoji vztahovou stupnici (...) Je to teď on, kdo se musí snažit, využítkovat současně pokud možno co největší počet možných odstupňování a dimenzí, dynamizovat, zmnožit a až na hranice možností rozšířit prostředky a senzory vnímání.“²²

V básnickém jazyce jsou všechny emotivní reakce realizací pole konotovaných významů. Toho je dosaženo prostřednictvím identifikace mezi označujícím a označovaným, mezi vehikulem a smyslem. V případě díla Jamese Joyce se čtenář stává neschopný izolovat referenty, musí pak být schopen uchopit komplex významů, kterých výraz nabývá. Znaky, které dříve nebyly pro čtenáře relevantní, se nyní mohou pro něj stát důležitější než ty, kterým dříve věnoval veškerou pozornost. Aktem čtení otevřeného díla započne čtenář proces nekonečného stimulování svojí myslí, kdy významy získané dřívějšími zkušenostmi se nyní vynořují, a obohacují tak originální sdělení.

Významový potenciál děl Jamese Joyce zkoumal také Wolfgang Iser, a to v souvislosti s konkretizacemi míst nedourčenosti. Iser

²² U. Eco, 1990, str. 135

zjistil, že od osmnáctého století nedourčenost v literárních textech stoupá a dokládá to mimo jiné na textu *Odyseea* coby zástupce děl s maximální nedourčeností. Text *Odyseea* „rozvíjí dosud nepoznané bohatství hledisek a zobrazovacích vzorů, které čtenáře nejprve zmate. Nespočetné facety tohoto všedního dne působí tak, jako by byly čtenáři pro jeho pozorování jen navrhovány. Nabízené perspektivy na sebe narážejí, překrývají se, vrství se jedna na druhou, segmentují, a právě svou hustotou začínají příliš namáhat čtenářův pohled“.²³ V pojetí Iserově nespočívá významový potenciál v zmnožení referentů, z nichž čtenář může vybírat, jak tomu bylo u Eca. Zde jde o zaktivizování čtenářovy pozornosti tím, že si vytváří v textu svoji vlastní konzistenci, kterou mu text upírá. Čtenář je znovu a znovu nucen organizovat jednotlivé aspekty dne. Aby byl text smysluplný, musí čtenář do něj vnést své představy a své představy „zobrazovacího rastru“.²⁴ V okamžiku, kdy dojde k uspořádání textu, bude čtenářem do textu projektovaný význam působit jako iluze. Avšak tato projekce se nikdy zcela neztotožní s možnostmi textu, a čtenář tak musí stále v sobě aktivizovat své představy.

Ve své knize *Teorie sémiotiky* dále Eco pojem otevřeného díla rozpracovává. Pojímá zde text jako „prázdnou formu, jíž je možno přisoudit nejrůznější možné smysly“.²⁵ Skrytý informační potenciál je umožněn podle Eca vzájemným působením kontextu a kódů a subkódů. Co jsou to subkódy a jaký vlastně panuje vztah mezi otevřeným dílem a sémiotikou?

Eco při formulování svého sémiotického modelu vychází (mimo jiné) z Hjelmslevovy konotativní sémiotiky, kterou Hjelmslev vypracoval v knize *O základech teorie jazyka*.²⁶ Konotativní

²³ Cit. dílo, Iser, 2001, str. 57

²⁴ Srov. Iser, 2001, str. 58

²⁵ Cit. dílo, Eco, 2004

²⁶ Přel. Fr. Čermák, Praha, Academia, 1972

sémiotika je sémiotikou, „jejíž výrazová rovina je další sémiotikou (...) obsah jedné signifikace se stává výrazem dalšího obsahu“.²⁷ Konotativní sémiotika nově definuje rozdíl mezi konotací a denotací. A právě odlišné pojmání denotace a konotace (denotace je extenze určitého pojmu, vyjádřením vztahu reference a konotace naopak) je Ecovi východiskem pro další precizování pojmu otevřeného díla.

Jak už je pro Ecoův způsob psaní příznačné, demonstruje svoje názory na příkladech. V tomto případě Eco použil pro ukázání rozdílu mezi denotací a konotací v *Teorii sémiotiky* mechanismus stavidla. Komunikační schéma (zdroj – vysílač – signál – kanál – signál – přijímač – zpráva – cíl) znázorňuje situaci, kdy plovák na vodní hladině v určitou chvíli zaktivuje vysílač, který vyšle signál o stavu vody v nádrži. Elektrický signál se prostřednictvím vedení vysokého napětí dostane k přijímači, který signál zobrazí pomocí nějakých znaků, jež jsou posléze jako zpráva dekodovány. Konkrétní případ by tedy vypadal takto:

AD = nedostatečnost = napouštění vody

AD jsou konvenční značky – kódy, které byly ustaveny proto, aby signalizovaly nedostatek vody v nádrži. Recipient ví, že je potřeba doplnit vodu v nádrži. Recipientova reakce doplnění vody není v tomto případě vyvolána nějakým stimulem, nýbrž je „označena“ faktem, že je v nádrži nedostatek vody.²⁸ V tomto okamžiku probíhá sekundární signifikace, již předchází signifikace primární.

²⁷ Cit. dílo, Eco, 2004

²⁸ Srov. Eco, 2005

Hjelmslevova konotativní sémiotika:

	VÝRAZ		OBSAH
výraz		obsah	

Eco:

	VÝRAZ		OBSAH
výraz		obsah	
AD		<i>nedostatečnost</i>	<i>napouštění vody</i>
	denotace		konotace
			konotativní kód

Na tomto příkladě je dobře ukázáno, že obsah první signifikace se stává výrazem dalšího obsahu. Konotace je tvořena konotativním kódem, který se odvíjí od prvního kódu (v tomto případě AD). Konotativní kód je tedy jakýmsi „subkódem“.²⁹

Denotace je mnohem více vázána na konkrétní kód. Jde o informaci, kterou jsme získali prostým dekódováním jazykového znaku, aniž bychom do procesu dekódování zapojili také kontext či nekódovanou skutečnost. Zapojení kontextu a nekódované skutečnosti do procesu interpretace sdělení má dalekosáhlé důsledky. Informace v jednom kontextu může být interpretována jinak než v kontextu druhém, jinými slovy jsou vyvolávány odlišné denotace i konotace.

Nyní se můžeme vrátit k výše položené otázce kódů a subkódů a vztahu mezi sémiotikou a otevřeností díla. V *Otevřeném díle* Eco naznačil sémiotické pozadí otevřenosti díla, když popisoval Joycovu poetiku v kapitole Analýza básnického jazyka. O poetice Jamese Joyce bylo pojednáno výše, není nutné se k tomu vracet. V uvedené kapitole *Otevřeného díla* ale také Eco naznačuje roli kontextu a subkódů při interpretaci díla. Podle Eco referenční různost výroku nemá původ ve výroku samém, ale v adresátovi. Každý adresát bude

²⁹ Srov. Eco, 2005

sdělení jinak dekodovat, neboť při každém čtení se zapojuje jiný kontext. V *Teorii sémiotiky* už přesněji popisuje podstatu zprávy jako otevřené formy. Jazykový systém takového díla je flexibilní soustava znaků, které mohou přejímat další a další významy. Kódování založené na konvenci je překonáno sekundárními kódy, slova tak získávají další konotace.

Až dosud byla řeč převážně o velkém informačním potenciálu otevřeného díla. Avšak není to množství informace, co oceňujeme na sdělení, nýbrž její estetický ekvivalent, poetický smysl díla. Redukce díla na pouhý souhrn informací by byla nepřijatelným zjednodušením. Budeme-li se zabývat smyslem díla, jeho estetickou hodnotou, můžeme tu využít Mukařovského termín „sémantické gesto“, jakkoli je tento problematický a samotným Mukařovským nejednotně charakterizovaný.

Mukařovský píše, že při zkoumání významu díla nejde o to, určit, co je obsahem nebo tematikou jednotlivých složek struktury, nejde ani o to určit, jaký má tematika filozofický dosah, nýbrž o to rekonstruovat „ono obsahově nespecifikovatelné gesto“, pomocí něhož básník vystavěl své dílo a které spočívá v jednotné a jednotící systemizaci složek díla.³⁰ Právě jednota složek díla, ať už mluvíme o složkách zvukových či významových, tedy možnost pohybu mezi nimi, vyúsťuje v sémantické gesto, „jímž je dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. Přes svou zdánlivou ‚formálnost‘ je sémantické gesto něco zcela jiného než forma pojatá jako vnější ‚roucho‘ díla; je faktem sémantickým, významovou intencí třebaže kvalitativně neurčenou.“³¹

Zdá se, že v rámci otevřeného díla je čtenář součástí této jednotící energie textu, neboť čtení textu není pasivní činností, nýbrž

³⁰ Srov. Mukařovský, 2001, str. 305

³¹ Cit. dílo, Mukařovský, 2001, str. 62

naopak: čtenář se podílí na utváření smyslu textu. Smysl díla tu totiž není dán předem s ontologickou platností, existuje pouze idea tohoto díla, která se až čtenářovou činností stává smyslem. Pokud by se čtenář takto nepodílel na tvorbě významu díla a uvažovali bychom o smyslu jako o imanentní vlastnosti díla, pak by byla popřena dominantní vlastnost otevřeného díla, totiž jeho otevřenost neboli nevyčerpatelnost smyslu.

Obrovské množství informace, které je schopno přenést umělecké vyjádření je, podle Eca, důsledkem uplatnění poetického jazyka, resp. jeho určitých prostředků, které nejsou v souladu s konvenčním užitím jazyka. Tyto prostředky, jejichž aplikace vede ke komunikačnímu šumu, zvyšují možnost narůstání dalších a dalších významů textu, stimulují čtenáře k další spolupráci s textem, a tím i vytváření smyslu. S každým novým čtením se tak potvrzuje významový potenciál otevřeného díla.

Sémantickým gestem se budeme podrobněji zabývat později při analýze subjektu autora. Prozatím nám tento pojem pomohl k tomu, abychom ukázali, že pluralita významů otevřeného díla, jak jej Eco definoval, je součástí uměleckého záměru, že je součástí estetické funkce.

V *Otevřeném díle* usuzuje Eco na pluralitu díla z porušování jazykových konvencí. Eco zde zastává názor, který razili už modernisté, totiž že dílo je tím, co Eco pojmenovává „epistemologickou metaforou“, která, jsouc výrazem antimimetické poetiky, umožňuje dokonalejší, skutečné poznání světa. Autoři moderních otevřených děl, která jsou postavena na netradičním jazykovém kódu, tak podle Eca podporují nové, netradiční vnímání světa.

5. Autor a čtenář v literárním díle

V první kapitole bylo charakterizováno otevřené dílo, v němž je čtenářova role povýšena na spolutvůrce významů. *Otevřené dílo* bylo v tomto směru skutečně průkopnickou prací, neboť čtenář byl do té doby pouhým objevitelem významů, nikoli jejich producentem. Množství významů sice postulovala již americká Nová kritika, avšak ty byly v díle dány předem a čtenář je měl „pozorným čtením“ (close reading) pouze odhalovat. Text byl pojat jako schránka významů, které čekaly na čtenářovo potvrzení či vyvrácení. *Otevřené dílo* proto můžeme vnímat jako počátek čtenářsky orientovaných přístupů (Eco, Kostnická škola), jejichž rozmach pozorujeme od sedmdesátých let.

Od sedmdesátých let také vznikaly textové konstrukty autora i čtenáře, které byly vytvořeny jak pro popis vztahů mezi reálným autorem a čtenářem, tak pro popis významového dění uvnitř textu. Pozornost kritiků a literárních teoretiků se přesouvá z geneze díla na jeho recepci, autor už není jen subjektem stojícím mimo literární skutečnost, vstupuje do díla jako jeho součást, jako implikovaný autor, který se stává „recepční kategorií“. Podobně je tomu u čtenáře, který je zanesen do textu jako interpretační strategie, jako soubor možností čtení.

Vznik textových abstraktních kategorií koresponduje se vzrůstající rolí čtenáře. Jak dále uvidíme, kategorie implikovaných subjektů čtenáře a autora jsou instancemi zanesenými do struktury textu, které více či méně závisejí na čtenářských re-konstrukcích. Jsou to konstrukty spojené s významovým děním díla. Jejich prostřednictvím se čtenář ocitá uvnitř tohoto významového dění jako jeho spolutvůrce.

S abstraktními konstrukty pracuje literární věda od šedesátých let, pokud ovšem nepočítáme práce Jana Mukařovského z druhé

poloviny třicátých let a z let čtyřicátých.. Dnes existují prakticky dva přístupy k těmto konstruktům. Jeden pojímá tyto instance za více či méně antropomorfní subjekty, které se aktivně podílejí na literární komunikaci. Druhý přístup, daleko méně rozšířený, počítá s těmito konstrukty s jako spíše depersonifikovanými instancemi, které nefigurují v komunikačním schématu autor-dílo-čtenář jako aktivní subjekty, nýbrž jsou pouhými interpretačními možnostmi implicitně zanesenými ve struktuře díla. Protože je tato práce pojata jako přehled, není možné se věnovat abstraktním konstruktům v celé šíři jejich problematiky, proto se zde jen dotkneme jejich komplikovaného ontologického statusu.

6. Autor

Subjekt autora měl v průběhu literárního vývoje různě důležitá postavení, pokud jde o interpretaci děl. Především v devatenáctém století byla jeho pozice v procesu interpretace velice silná, v mnohých případech byl autor pro interpretaci přímo určující.³² Subjekt autora takový, jak jej chápeme dnes, je „moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua.“³³ Od počátku dvacátého století se autorovo postavení začalo měnit, jeho význam oslaboval a vyústil v sedmdesátých letech v radikální teorie o „smrti autora“ a z nich vyplývající pojetí textu. Zároveň se objevila nutnost tyto radikální postoje umírnit (Hirsch).

Ve středověké literatuře autor, jak známo, zůstával záměrně v pozadí, byv nahrazen jinou, „nejvyšší“ instancí, která měla být dílem

³² Připomeňme například pozitivistický přístup H. Taina či Emile Hennequina, kteří zastávali názor, že z díla se dá vyvodit duše autora. Dílo je pojímáno jako příznak autora.

³³ Cit. dílo, Barthes, 2006, str. 75

oslavována. Díla zůstávala nepodepsána a vědci se dnes různými metodami snaží vypátrat jména jejich autorů a jejich původ. Existují ovšem i texty, jejichž autoři jsou nejen anonymní, ale jejichž anonymita nebyla zároveň problémem.³⁴ Nikomu nepřichází na mysl ptát se po autorství těchto děl. Těmito díly jsou míněny pověsti, pohádky a mýty, jejichž existence se stane jedním z argumentů obhajujících popření či úplné zrušení kategorie autora.

Prvním, skutečně literárněvědným, směrem, který se distancoval od subjektu autora, byl ruský formalismus. Literární věda devatenáctého století byla pojímána jako pomocná disciplína velkých vědních oborů, jakými byly psychologie, historie nebo psychologie. Ve snaze literární vědu osamostatnit a očistit ji od příměsí těchto společenských věd, řídili se ruští formalisté zásadou: má-li být literární věda vědou literární, musí se zabývat pouze literárními díly. Veškerá zkoumání mimoliterární skutečnosti, na nichž byla postavena literárněteoretická bádání druhé poloviny devatenáctého století (Henequinn, Taine), byla formalisty příkře odmítnuta. Autor se tak zákonitě ocitl na pokraji zájmu. Do středu pozornosti se naopak dostala formální rovina díla. Je to logický důsledek raně formalistického pojetí umění nikoli jako interpretovatelného artefaktu, jako cíle poznání, ale jako způsobu prožívání dělání věcí: „Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštnění‘ věci a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován“³⁵

V *Uměleckém díle literárním* (1931) Ingarden uvádí, že autor se všemi svými osudy, prožitky a psychickými stavy do díla nepatří. Ačkoli ruský formalismus, který ve 30. letech už ztrácí na síle, a

³⁴ Srov. Foucault, 1994

³⁵ Cit. dílo, Šklovskij, 2003, str. 14

Ingarden stavějí na jiných základech (u ruských formalistů je to těsné sepětí s lingvistikou, u Ingardena pak fenomenologie, jejíž hlavní princip „uzávorkování“ se stal doménou Ingardenova přístupu k dílu), je tu zřetelná tendence u obou směrů zbavit dílo závislosti na autorovi a odpoutat se od biografismu a od psychologizujících a sociologizujících přístupů k dílu, které do té doby v literární vědě převládaly. Tím ovšem nemá být řečeno, že Ingarden popírá institut autorství, šlo mu o to, zaměřit se na literární dílo samotné, zachytit a popsat způsob bytí díla.

Směřování k imanentnímu výkladu díla, k jeho oddělení od autora je zřejmé i u americké Nové kritiky. U tohoto vesměs formalisticky orientovaného literárněvědného směru nelze předpokládat názorovou jednotu. Jeho vznik spadá na počátek dvacátého století, od padesátých do sedmdesátých let pak získal dominantní postavení v angloamerické literární kritice. V takto dlouhém období se nemůže utvořit homogenní směr, avšak některé společné rysy jednotlivé koncepce tohoto směru mají: důraz na jedinečnost a nezaměnitelnost díla, příklon k imanentnímu výkladu díla.³⁶ V procesu interpretace jsou mimoliterární významy díla považovány za sekundární, recipient by se měl zaměřit na literární dílo samé. Jestliže je dílo považováno za jedinečné a nezávislé na jiných než literárních skutečnostech, stojí i autor díla logicky mimo dílo a zkoumání autorského záměru je irelevantní. Jasně to vyjádřili v roce 1946 William K. Wimsatt a Monroe Beardsley v eseji s názvem *Intentional fallacy*, v níž se postavili proti hledání „zamýšlených významů“ či záměru autora v díle: „We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art, and it seems to us that this is a principle which goes deep into some differences in the history

³⁶ srov. Zima, 1998, str. 66

of critical attitudes.“³⁷ Místo pátrání po autorem zamýšlených významech je preferováno „close reading“, které se zaměřuje pouze na samotnou strukturu díla, a to především na její formální stránku. Čtenář nemůže během recepce zjistit, jaký byl autorův záměr, tento záměr lze hledat pouze u pragmaticky, nikoli esteticky orientovaných textů. Umělecké dílo je samo vyjádřením autorova záměru. Velmi důležitým aspektem tohoto konceptu je pak zavedení dalšího literárního subjektu, jakéhosi zprostředkovatele mezi autorem a čtenářem. Jde o „dramatického mluvčího“, který je původcem významů textu.

Na konci šedesátých let a v sedmdesátých letech pak vznikají koncepty, které nejen odmítají biograficky zaměřenou interpretaci, ale které zcela zpochybňují autora jako takového a nahrazují ho funkcí společenského diskurzu (Foucault), procesem psaní, resp. skriptorem (Barthes), záměrem textu (Eco). Od konce šedesátých let na utváření významu v díle stále více různým způsobem participuje čtenář (Iser, Fish, Eco, Holland) a tradiční role autora coby jediného „majitele“ významů, které jím byly do textu vneseny, tak oslabuje. S touto proměnou statusu autora a se stále sílící rolí čtenáře také souvisí změny pojetí díla a jeho významového dění. Už pojem „významové dění“ naznačuje, že význam díla už není chápán jako statický, autorem daný obsah díla, který má čtenář za úkol objevit. Tím, že se čtenář podílí na jeho tvorbě, se význam stává dynamickou částí díla. Bylo by na místě zde spíše mluvit o dění smyslu, jak navrhuje Milan Jankovič. Pojem dění smyslu lépe vyjadřuje určitou významotvornou energii, jíž se dílo vyznačuje a již není možné redukovat na obsah (který je vyjádřen formou). Dílo, říká Jankovič, není jen prostředníkem mezi autorem a přijímajícím subjektem. Dílo představuje trvajícím potenciální napětí všech složek díla zjevující smysl. Tato významová

³⁷ Cit. dílo, W. K. Wimsatt, Jr., Monroe C. Beardsley, 1946

enrgie se nespotebovává realizací určitých, konkrétních významů, spíše pro ně vytváří prostor, v němž mohou vyvstávat.³⁸ Dění smyslu díla je neustálé nabízení možností, ale přitom zachovává svoji identitu. Takto pojaté dílo samozřejmě předpokládá aktivní roli čtenáře, s jakou pracoval již Jan Mukařovský a na jaké jsou založeny recepčně orientované teorie.

Lze tvrdit, že současná literární věda se shoduje na Ingardenově pojetí, tedy že autor do literárního díla nepatří.³⁹ Pátrání po vzniku díla, po autorské intenci či dokonce ztotožňovat autora s fikčními subjekty díla nepatří mezi interpretační metody, které by pomáhaly vysvětlovat dílo. Při interpretaci *Švejka* se například často uváděla souvislost hlavní postavy románu a Haška, který působil v ruských legiích. Avšak jak nám znalost tohoto faktu pomůže při výkladu knihy? Změnilo by se na naší interpretaci románu něco, kdybychom zjistili, že Hašek byl pojišťovacím agentem?

Podobně nesmyslná se zdá být snaha Maxe Broda, který se z pozice blízkého Kafkova přítele cítí být oprávněn korigovat dle jeho názoru chybné interpretace Kafkových románů. Podle Broda se někteří snaží udělat z Kafky dekadentně a depresivně laděného autora,

³⁸ Srov. Jankovič, 1992, str. 24

³⁹ Nutno říci, že přes všechny snahy různých teorií dvacátého století, které zdůrazňovaly potřebu eliminovat z interpretací autora, jeho život, psychické pohnutky, původ atd., je dodnes běžné s autorským subjektem ve výkladu díla operovat. Pro příklad ilustrující situaci nemusíme chodit příliš daleko. Politická aféra, která se rozpoutala na podzim roku 2008 okolo Milana Kundery, měla kromě jiného nepříjemný literární dopad. Kunderovy romány byly doslova infiltrovány autorovou politickou minulostí, jež byla náhle „odhalena“ v dokumentech StB. V tisku se objevil například nesmyslný slogan „*Kunderův dávný hřích krutě zasáhl do životů několika lidí, dnes zasáhne do výkladu jeho díla,*“ nebo věty, jejichž obsah byl spekulacemi o tom, zda se náhodou Kundera ke svému hříchu z mládí nepřiznává prostřednictvím svých knih: „*Udání je hybnou silou děje jeho prvního románu Žert (1967)...Udání (zrada) je hlavním tématem Kunderovy poemy Poslední máj (1955), udání rozhybe zápletku jeho kdysi slavné hry Majitelé klíčů (1963) atd. Je tedy možné, že Kundera se ke svému hříchu doznával psaním příběhů...*“ Nehledě ke zkrslému výkladu zápletky hry Majitelé klíčů se autor těchto vět dopouští zcela chybného a nikdy neověřitelného spojení Kunderova života a jeho díla. Celá záležitost je opravdu kuriózním dokladem nesmyslnosti nekriticky biografických výkladů literatury. (Úryvky jsou vyňaty z článku Majitelé klíče, který byl uveřejněn ve čtyřicátém druhém čísle časopisu Respekt)

což je však názor zcela mylný, neboť se Kafka při předčítání svých románů v kruhu známých smál na celé kolo. Jak však tato informace souvisí s Kafkovým dílem?

V okamžiku, kdy autor dílo vydá, mu již nepatří. Dílo žije svůj život a autor už nemůže ovlivnit, jak bude s tímto nakládáno. Známe ovšem i případy, kdy se autor považuje za jeho jediného právoplatného majitele, a tudíž má právo rozhodovat o dalším osudu díla. Připomeňme třeba Milana Kunderu, který se rozhodl nepovolit inscenace svých her na velkých divadelních scénách, neboť se domníval, že větší finanční prostředky umožní hrát hru tak, jak on si nepředstavoval. Kundera tedy chtěl, aby hra byla hrána podle jeho záměru.

Kromě toho, že autorský záměr je čtenáři navždy nedostupný (už jen proto, že čtenář by musel disponovat stejným kódem jako autor sám, aby tento mohl být v textu nalezen), nese snaha extrahovat autora z díla další úskalí, totiž „uzavření díla“. Pokud budeme považovat autorskou intenci za jedinou validní, autorem posvěcenou a zaručeně správnou interpretaci, upíráme tak dílu jeho elementární vlastnost produkování takřka nevyčerpatelného množství významů v interakci se čtenářem (Eco). Podle Paula Ricoeura však námitka, která bývá vznášena proti znovuzavádění autora do procesu rozboru díla a z něj plynoucího se navracení k psychografii a popírání sémantické autonomie, není oprávněná. Ricoeur považuje, po vzoru Bootha, tvůrčí autorský akt za rétorický počín přesvědčovací strategie vůči čtenáři. Myšlenka sémantické autonomie je však záležitostí strukturní analýzy, která se strategií přesvědčování nepočítá. Ricoeur se tedy nutně dostává k původci této přesvědčovací strategie, to jest k autorovi.⁴⁰

⁴⁰ Srov. Ricoeur, 2007, str. 228

Nuže vidíme, že autora nelze prohlásit za mrtvého, jak by si asi přál Barthes, a zdá se, že autor není ani pouhou funkcí dobového diskurzu, jeho nahodilou součástí, jak se budeme snažit ukázat. To, že jsme reálného autora vyloučili z díla, ještě neznamená, že dílo k němu ztrácí vztah. Nyní tedy potřebujeme najít východisko ze situace, v níž nebudeme nuceni „prohlásit, že Baudelairovo dílo je krachem Baudelaira člověka, že dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neřesti“⁴¹ a zároveň nebudeme nuceni pohřbít autora na smetišti literárních dějin.

Ingarden v *Uměleckém díle literárním* poukazuje na rozdíl mezi řečí postav a autora. V knize *Der Streit um die Existenz der Welt* pak rozlišuje autora historického a představu autora, která vznikla recepcí díla.⁴² Podobně uvažuje i Bachtin: „Autor-tvůrce zaujímá tedy pozici mimo chronotopy zobrazovaného světa, nestojí však prostě mimo, ale jakoby na tečně k nim. Zobrazuje svět buď z hlediska hrdiny, jenž se na zobrazované události podílí, nebo z hlediska vypravěče, nebo pomyslného autora, nebo se konečně obejde bez prostřednictví a vede vyprávění sám jakožto autor v přímé autorské řeči; i v tomto případě může časoprostorový svět a jeho události zobrazovat, *jakoby ho viděl a pozoroval, jako kdyby* byl všudypřítomným svědkem. Dokonce i tehdy, když se jedná o autobiografii či sebepravdivější vyznání, zůstává autor jakožto jejich tvůrce mimo svět v nich zobrazený (...) absolutně ztotožnit sebe, vlastní já s oním já, o kterém se vypráví, je právě tak nemožné, jako zvednout sám sebe za vlasy. I kdyby byl zobrazený svět seberealističtější a sebeautentičtější, nikdy nemůže být chronotopicky identický se zobrazovaným reálným světem, v němž přebývá autor-tvůrce tohoto zobrazení“⁴³

⁴¹ Cit. dílo, Barthes, 2006

⁴² Srov. Mathauser, 1994, str. 45

⁴³ Cit. dílo, Bachtin, 1980, str. 376

Toto jsou Bachtinovy poznámky k dílu *Román jako dialog* dopsané v roce 1973. Bachtin v nich naznačuje existenci autora, kterého nelze ztotožnit s reálným autorem díla a zároveň poukazuje na autora vzniklého čtenářskou recepcí. V této době však už známe pojem mentálního čtenářova konstrukt: je jím implikovaný autor Wayne C. Booth.

7. Abstraktní model autora

Implikovaný autor je kategorií, která umožnila zachovat autorský subjekt jako záruku identity díla či jako prostředek k uchopení autorské intence. Zároveň dovoluje se vyhnout psychologizujícím a biografizujícím přístupům k textu.

S idejí implikovaného autora přišel Booth v roce 1961 v knize *The Rhetoric of Fiction*. Množství dalších modifikací ukazuje na to, jak je tato kategorie nosná, současně ale i na její komplikovanost. Dodnes nebyl vyřešen spor, do jaké oblasti literární teorie by měla patřit, zda do naratologie nebo spíše do oblasti interpretace, nebyla ani vyřešena otázka, jak vlastně tuto instanci pojímat, zda jako antropomorfizovaný subjekt, jako „mluvčího“, nebo spíše jako stavební princip díla. S otázkou pojetí také souvisí adekvátnost terminologie. Je zřejmé, že termín implikovaný autor koliduje s pojetím této entity jako textového principu.

Booth nebyl první, kdo se zabýval abstraktním autorem. Například ve třicátých letech navrhnul Viktor. V. Vinogradov „obraz autora“, který je pojat jako „výsledek korelací stylových rovin použitých autorem“⁴⁴ U nás to byl Jan Mukařovský, kdo se zabýval abstraktními subjekty.

⁴⁴ W. Schmid, 2006, 2-3, str. 78

Booth vychází z předpokladu, že každý narativ je formou rétoriky, neboť primárně je literatura určená čtenáři. Autor má k dispozici různé prostředky k tomu, aby vnutil čtenáři svůj fikční svět.⁴⁵ Tím, že tyto prostředky vybírá a využívá, vytváří svůj obraz, své „druhé já“, avšak nikdy se nemůže učinit zcela neviditelným. Implikovaného autora nelze zcela ztotožnit s termínem styl. Je to spíš instance, která vědomky či nevědomky rozhoduje o tom, co budeme číst, a kterou vnímáme jako ideální a vytvořenou verzi skutečného autora.⁴⁶ Implikovaný autor je tu antropomorfním subjektem, který představuje v textu obsažené způsoby četby.

Zastáncem kategorie implikovaného autora je také Seymour Chatman. V knize *Dohodnuté termíny* pojímá implikovaného autora jako účastníka komunikace, který stojí mezi skutečným autorem a vypravěčem.

reálný autor – implikovaný autor – vypravěč – interní čtenář –
implikovaný čtenář – reálný čtenář

Implikovaný autor představuje princip, který utvořil fikční svět narativu. Implikovaný autor je sice účastníkem komunikace, ale nemá hlas. Pouze opravňuje ostatní mluvčí, aby realizovali významy, jejichž je implikovaný autor zdrojem.⁴⁷

Je potřeba zdůraznit jeden atribut, který je zásadní pro jeho ontologický statut a který jej vrhá na hermeneutické pozadí: existence implikovaného autora je částečně závislá na svých čtenářských rekonstrukcích. Neboť je to čtenář, kdo rekonstruuje implikovaného

⁴⁵ Srov. Ricoeur, 2007, str. 228

⁴⁶ Srov. Booth, 1961, str. 74-75

⁴⁷ Chatman uvádí, že pokud někomu nevyhovuje termín implikovaný autor, může jej nahradit termíny jako textová implikace, záměr textu nebo textová instance. Tyto termíny naznačují, že v Chatmanově pojetí implikovaného autora není žádný rys osobovosti, že jde o textový princip. Není pak ale jasné, jak by mohl pouhý textový princip někoho „pověřit“, aby mluvil, stejně jako není jasné, proč by měl vůbec být účastníkem komunikace.

autora ze struktury textu. Je paradoxní, že existence implikovaného autora, který má být zárukou identity díla a vlastně „místem“ autorského záměru, se odvíjí od něčeho tak individuálního a nestabilního, jako je čtenářská konkretizace. Je tedy zřejmé, že implikovaný autor má dvojí status: autorský a čtenářský.

Subjekt implikovaného autora bývá někdy dáván do souvislosti s Mukařovského sémantickým gestem.⁴⁸ Mukařovský se zavedením pojmu sémantické gesto snaží vyhnout jakémukoli přímému sloučení díla s psychickými vlastnostmi autora, nebo aby bylo dílo redukováno na pouhý artefakt obsahující významy, které jsou odrazem světa.⁴⁹ Na druhou stranu je potřeba říci, že původní koncepce sémantického gesta se v jistých psychologizujících intencích pohybuje. První návrh sémantického gesta pochází už z roku 1925 ze studie *O motorickém dění v poezii*. V této studii ovšem ještě s pojmem sémantické gesto nepracuje. Mukařovský se snaží pojmenovat projev básnickovy snahy zanést do díla to, co činí dílo jedinečným a neopakovatelným. Mukařovskému chybí v té době vhodný pojmový aparát, využívá proto Bremondův pojem „proud“, aby jím vyjádřil jakousi významově jednotící energii díla, která dává dílu jeho specifčnost, nenahraditelnost a uměleckost. Tato jednotnost, toto motorické dění však není jen povahy významové. Mukařovskému tu šlo především o sloučení významové a formální stránky díla, které bývaly trdičně oddělovány. Chtěl postihnout specifčnost díla v jeho celku, hledal „za

⁴⁸ Tuto souvislost uvádí např. Tomáš Kubíček. Někteří (J. Holý) vztahují sémantické gesto naopak k implikovanému čtenáři. Jak uvidíme na konci práce, spojení implikovaného autora se sémantickým gestem je poněkud zjednodušující: sémantické gesto je pojem komplexnější, funkci, kterou zastává implikovaný autor, je jen jednou z funkcí sémantického gesta. Vývoj sémantického gesta si vyžaduje samostatnou práci. Zde ho jen naznačíme v hrubých obrysech. Odkazujeme proto na Mukařovského Studie z estetiky nebo na práce Milana Jankoviče.

⁴⁹ Boothův koncept implikovaného autora nese určité stopy psychografie. Jak bylo výše uvedeno, ať na sebe vezme reálný autor jakékoli podoby, ať vytvoří jakékoli verze „druhého já“, nikdy se zcela za implikovaného autora neschová. Stále tu zůstává odpovědnost autora za to, jakou podobu se na sebe rozhodl vzít. Tato skutečnost je značně problematická a nevyřešená.

obsahovými i formálními složkami básně něco podstatnějšího, čeho jsou obsah i forma – tedy myšlenky, představy, city, ale i sama ‚hudba verše‘ – pouhými vodiči.⁵⁰ Podobnou jednotící energii, kterou autor pociťoval při tvorbě díla, by měl prožívat i čtenář v okamžiku recepcce. Tato dynamická energie je tu ještě těsně spjata s psychickými aktivitami autora i čtenáře, avšak v pozdějších studiích se od psychologizujících přístupů výslovně distancuje: „ (...) někteří hledají ji (tj. jednotu, a tedy krásu díla) nikoliv díle, nýbrž mimo dílo: v jednotě osobnosti umělce, v jednotě duševního stavu, z něhož dílo vzešlo, v jednotě motorického dění (tvůrčího gesta), tedy kdes v psychologii. Nebylo by nesnadno tyto názory odmítnout (...)“⁵¹

Mukařovský se však k problematice motorického dění vrací, a to ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* z roku 1938, kde ono „nespecifikovatelné gesto“ už nesouvisí s psychickým životem básníka.

Důležitou statí v týkající se sémantického gesta byla *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1947). Mukařovský se opět vrací k onomu specifickému charakteru díla, který spatřuje v záměrnosti, v „síle působící uvnitř díla, jež usiluje o překonání rozporů a napětí mezi jednotlivými částmi a složkami dodávajíc tak jejich souboru jednotného smyslu a každé z nich určitého vztahu k ostatním. Je tedy záměrnost v umění energií sémantickou.“⁵² Tímto ovšem činí z pojmu záměrnost synonymum k sémantickému gestu.

Záměrnost díla, nebo chcete-li sémantická jednotící energie, se ovšem neprojevuje prostřednictvím reálného autora, nýbrž prostřednictvím subjektu obsaženého v díle, jehož příznaky se najdou i v tom nejneosobnějším díle, jak píše již ve studii *Individuum v umění*

⁵⁰ Cit. dílo, Mukařovský, str. 127

⁵¹ Cit. dílo, Jankovič, 1991, str. 18

⁵² Cit. dílo, Mukařovský, 2001, str. 360

(1937).⁵³ Tento subjekt však nikdy není zcela totožný s žádným reálným subjektem, tedy ani s autorem, ani se čtenářem; tyto reálné osobnosti se do vnitřní struktury díla mohou jen promítnout. Ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* pak Mukařovský čtenářovu účast na utváření významu vyzdvihuje nad úlohu autorovu. Mukařovský dokonce píše, že pro pochopení díla je čtenářův postoj určující, na rozdíl od postoje autora. Je to proto, protože čtenářův postoj k umění není nijak ovlivněný praktickými účely, jako postoj autorův (praktickými účely myslí Mukařovský například technické potíže, s nimiž se musí tvůrce potýkat a jež nemají s umělcovým záměrem nic společného). Čtenářův přístup je záměrnost v něčistší podobě. Čtenář se významně podílí na významovém dění v tom smyslu, že určuje, která složka významového sjednocení bude základní. Jak uvádí Milan Jankovič, za těchto okolností se ovšem mění nejen idea díla a výsledné významy, ale také sémantické gesto. Původní koncepce sémantického gesta jako jednotící energie vložené do díla jeho tvůrcem se tak stává místem setkání autora a čtenáře jako dvojích participantů na utváření smyslu díla.

Na Mukařovského koncept významového dění navázal Miroslav Červenka. Ve studii *Významová výstavba literárního díla* rozlišuje tři druhy subjektů: vypravěče, lyrický subjekt a subjekt díla. Vypravěč a lyrický subjekt jsou subjekty, které stojí hierarchicky na stejné úrovni. Jsou součástí fikčního světa díla. Vypravěč je tu charakterizován jako samostatný soubor jazykových prostředků určených pro utváření fikčního světa díla. „Lyrický subjekt je osou tematické výstavby díla tam, kde tematické celky předmětného zobrazení (postavy, děj) ustupují do pozadí a na první plán vystupují

⁵³ Srov. Mukařovský, 2000, str. 258

duševní stavy a procesy...“⁵⁴ V díle je lyrický subjekt vyjádřen nejrůznějšími myšlenkami, pocity a smyslovými vjemy.

Subjekt díla naproti těmto subjektům není součástí fikčního světa díla. Je pro výše uvedené subjekty subjektem zastřešujícím a jim nadřazeným. Je dynamickým principem sjednocování jednotlivých významů v díle (součástí těchto dílčích významů jsou vypravěč a lyrický subjekt). Zároveň ho nelze odloučit od subjektu vnímatele, který dotváří významovou potencialitu díla. Subjekt díla není žádnou konkrétní osobou, je to konstrukt, který je utvářený v díle, jehož je zároveň normou a ideálem. Subjekt díla „je dynamické ‚významové pole‘, výsledek významového pohybu, živá aktivita tvorby převedená ve strukturu významu. Je tedy dílo jako znak indicií, která sama v sobě nese to, co je jí indikováno; je to indicie zaměřená na indiciálnost samu. Subjekt díla se pak jeví jako ‚mluvčí‘ povýtce – jako hypostazovaná funkce ‚být původcem výpovědi‘, jeden ze základních činitelů lidské komunikace, koncentrovaný a umocněný.“⁵⁵ Nástrojem k vystižení základních rysů subjektu díla je sémantické gesto. Subjekt díla nelze v žádném případě ztotožňovat s reálným autorem.

V tomto okamžiku tu můžeme vidět dvojí pojetí textového konstrukturu autora. Na jedné straně představuje personalizovaný subjekt, antropomorfní substanci, která se účastní literární komunikace mezi autorem, vypravěčem a čtenářem (Booth, Chatman) a které dokonce Eco přiřkl hlas a umožnil jí vstoupit do fikčního světa narativu, na straně druhé spíše určitou jednotící energii díla, sémantickou, textem utvářenou instanci, která není nijak personifikována. Pokud budeme pojímat implikovaného autora jako sémantický svorník všech dílčích významů, jako místo autorské intence a záruku koherence díla, jako instanci, na níž se podílí čtenář

⁵⁴ Cit. dílo, Červenka, 1992, str. 109

⁵⁵ Cit. dílo, Červenka, 1992, str. 138

tak, že ji z textu rekonstruuje, těžko si pod ním představovat antropomorfizovaný subjekt, který participuje na jím samým vytvořeném fikčním světě díla.

Jako vhodnější se nám zdá přiklonit se k druhému názoru. Tím také uznáváme hlavní výtku některých naratologů (Nünning, Balová, Rimmon-Kenanová) na adresu zastánců kategorie implikovaného autora coby účastníka komunikace. Ti odmítají implikovaného autora s odůvodněním, že jde o instanci s hermeneutickým pozadím, která nepatří do oblasti poetiky narace, nýbrž k sémantické rovině textu. Implikovaný autor se tedy jeví hlavně jako nástroj interpretace.⁵⁶

Velmi problematicky pojímá textový konstrukt autora Umberto Eco. Sporná je především skutečnost, že by měl mít tento konstrukt hlas a přímo se podílet na fikčním světě.⁵⁷ Ecoův návrh „modelového autora“ představuje jakési „it“, jenž se „projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.“⁵⁸ Zároveň Eco připouští, že toto „it“ se objevuje v textu jen jako mlhavá stopa, která bude na konci díla identifikována jako autorův styl. Na dalších stránkách *Procházek literárními lesy* se už dočítáme, že modelový autor má pravomoc vstoupit do vyprávěného příběhu, jehož je zároveň tvůrcem. Z modelového autora se zde stává antropomorfní osoba, která mluví ke svému protějšku, modelovému čtenáři. Komunikační schéma by tedy vypadalo následovně:

⁵⁶ Kritikem termínu implikovaný autor je naratolog W. Schmid. Podle Schmidy tento termín naznačuje, že jde o jakousi hlásnou troubu skutečného autora. Stejně tak nesouhlasí s Vinogradovovým pojmem „obraz autora“, jenž svádí k tomu, aby byl textový konstrukt autora považován za odraz skutečného autora. Sám navrhuje termín „abstraktní autor“. Český čtenář se může s tímto konceptem seznámit v časopise Česká literatura.

⁵⁷ Není také jasné, jak může hlas modelového autora, „hlas bez těla, pohlaví či minulosti“ (srov. Eco, 1997, str. 37) vyprávět příběh, jehož je tvůrcem, a zároveň tvrdit, že je bez minulosti. Jeho minulost je přinejmenším tvořena záměrem vytvořit text, který později předloží svému čtenáři.

⁵⁸ Cit. dílo, Eco, 1997, str. 25

empirický autor - modelový autor - vypravěč - modelový čtenář -
empirický čtenář

Jako příklad, na kterém Eco demonstruje schopnosti modelového autora, uvádí větu z knihy G. de Nerval *Sylvie*: „Zatím co vůz vyjíždí do svahů, sestavme si vzpomínky na doby, kdy jsem tam tak často chodíval.“ Na této větě Eco zajímají dvě věci. Jednak je to čas vyprávění. Ten se zde totiž neshoduje s časem, který je uplatňován po zbytek díla. Téměř celá kniha je koncipovaná jako vzpomínky autora, vyprávěcím časem je tedy čas minulý (uvádíme čas minulý, který odpovídá českému překladu). Samotnému vyprávění příběhu, tedy vzpomínek na mládí, předchází ještě jedna scéna odehrávající se v bytě vypravěče. Vypravěč leží v posteli a ve stavu polospánku se mu vybaví Adriena, žena, do níž byl zamilovaný, a možný vztah, který nebyl uskutečněný, a také Sylvie, kterou by si ani teď, v době, kdy už jen vzpomíná, nevzal. Tato část textu má formu jak vzpomínek, tak i úvah. Pracuje se zde s časem minulým i s časem přítomným a je tak dosaženo jakési snové atmosféry. Pak vypravěč vstane z postele a uvědomí si, že by se mohl jet podívat na místo, k němuž se vážou právě tyto vzpomínky a vzpomínané osoby. Druhý okamžik, jenž Eco sleduje, je oslovení čtenáře „vy“. Tyto dva charakteristické rysy, které větu odlišují od ostatního vyprávění, přimějí Eco k prohlášení, že mluvčím ve větě není vypravěč, ale modelový autor. Ten podle něj na chvíli vstoupil do řeči vypravěče a oslovuje („vy“) modelového čtenáře. Celou vyprávěcí situaci ještě Eco komplikuje tím, že vypravěč není vyřazen ze hry, ačkoli se na

chvíli stal mluvčím modelový autor. Věta je totiž podle Eca dialogem mezi modelovým čtenářem, vypravěčem a modelovým autorem.⁵⁹

Důvodem, proč modelový autor promlouvá, je podle Eca právě změna času vyprávění, protože kdyby onu větu pronášel vypravěč, který nám v minulém čase sděluje, že se rozhodl jet na místo vzpomínek, musel by ji také říkat v minulém čase, nebo ji alespoň v minulém čase uvést slovy „tak jsem si řekl, sestavme si vzpomínky...“ Určení identity původce oné věty si vyžaduje podrobnou narativní analýzu, kterou Eco neprovedl. Místo toho označil za mluvčího modelového autora, avšak rozumné zdůvodnění skutečnosti, že se modelový autor účastní vyprávěné situace, nepodal.

Další problém spočívá v tom, ke komu zde vypravěč (podle Eca modelový autor) mluví. Domníváme se, že není-li možné, aby do fikčního světa narativu vstoupil modelový autor, není ani možné, aby na něm participoval také modelový čtenář. Tím, kdo je osloven jako „vy“ není modelový čtenář, nýbrž fiktivní adresát, který je součástí fikčního světa (G. Prince). Ecovo pojetí narativní komunikace evidentně postrádá jeden subjekt, právě fiktivního adresáta (není nutné používat tento termín, jde jen o pojmenování subjektu, ke kterému promlouvá vypravěč). Oslovení „vy“ je přímý apel na někoho, komu vypravěč svůj příběh vypráví a kdo je v textu tedy implicitně daný. Ecovo vyhodnocení narativní situace v *Sylvii*, totiž že se jedná o dialog mezi vypravěčem, modelovým autorem a modelovým čtenářem je zpochybnitelné i v tomto ohledu: není totiž možné, aby se modelový čtenář a vypravěč nacházeli na stejné úrovni.

Eco učinil z modelového autora hlasem disponující subjekt zřejmě proto, protože téhož modelového autora, jaký figuruje v narativu, můžeme vidět v jakémkoli textu, tedy i věcném. A protože ve věcném textu není vypravěč, hlasem, který nám sděluje informaci,

⁵⁹ Srov. Eco, 1997, str. 31 - 35

je podle Eca právě modelový autor.⁶⁰ Své tvrzení dokládá příkladem, jímž je úryvek z Wittgensteinových *Filosofických zkoumání*, kde Wittgenstein přímo oslovuje čtenáře, podobně jako vypravěč oslovil svého „interního“ čtenáře v *Sylvii*: „Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako ^hryfl1 Mním deskové hry, míčové hry...“⁶¹ Podle Eca jsou zájmena obsažená v tomto textu součástí textové strategie. Hovořící subjekt („já“ - *mním*) vstupuje do textu, čímž zároveň utváří modelového čtenáře (tedy zájmeno „ty“).

Eco vybral filozofický text, který má netradiční formu, neboť využívá prvky typické pro umělecké texty, v tomto případě využívá dialogu. Udělat jasnou dělicí čáru mezi literaturou vytvářející fikční světy a texty, od nichž čekáme objektivní a na reálných událostech se zakládající informace, není tak zcela samozřejmé. Existují sice explicitní signály fikce (dialog se čtenářem, paratextové signály a tak dále), avšak i prostředky signalizující, že se jedná o fikci, mohou být využity ve věcných textech. I když se nám dostalo informace, o níž máme pádné důvody se domnívat, že nám byla předložena v té podobě, ve které se „skutečně udála“, je stále potřeba mít na paměti, že už pouhým přenosem dochází k jistému interpretačnímu zkreslení. Určit bezpečné znaky fikce je tedy velice obtížné, dalo by se o tom dlouho debatovat. Roland Barthes v roce 1967 píše: „Liší se narativ o minulých událostech, který v naší kultuře od doby Řeků až po náš čas podléhal schválení historickou ‚vědou‘, vázán nezměnitelným standardem ‚reálného‘ a ospravedlněn principy ‚racionálního‘ výkladu – liší se skutečně tato forma vyprávění v nějakém specifickém rysu, v

⁶⁰ Podobný názor zastává i Chatman, který předkládá komunikační model, v němž je pozice vypravěče a k němu příslušející subjekt fiktivního adresáta pouze potenciální, nemusejí se nutně komunikačního procesu účastnit. Podle Chatmana se v tomto případě komunikace omezuje na implikovaného autora a implikovaného čtenáře. Jak ale správně namítá Shlomith Rimmon-Kenan, stavět subjekt, který nemá hlas, do role mluvčího je pochybné.

⁶¹ Eco, 1997, str. 35

nějaké nepochybné relevantní vlastnosti, od vyprávění vymyšleného, jaké nalézáme v epice, románu, v dramatu?“⁶² Barthesova odpověď je negativní. Toto je ovšem názor, k němuž by se přihlásili i dekonstruktivisté.

Podle Lubomíra Doležela však hranice mezi fikcí a věcným textem (Doležel mluví o historických textech) lze vymezit na základě sémantiky fikčních světů. Doležel vychází z Fregeho formulace specifčnosti básnického jazyka,⁶³ jehož jsou fikční světy produktem. Tento jazyk může vyprodukovat pouze takový fikční svět, který nebyl ještě před aktem psaní k dispozici.⁶⁴ Žádné postavy, žádné události fikčního světa díla nemají původ v reálném světě. Otázka, zda je to či ono v textu skutečné nebo pravdivé, je irelevantní; na básnický jazyk se kategorie pravdivosti nevztahuje. Toto řešení je možné přijmout, ale zjevně se tu ale nepočítá s texty, které jsou na pomezí uměleckých a žurnalistických textů; bylo by také potřeba upřesnit vztah reálných událostí k událostem znázorněných v textu, jimž byly předlohou. Nebudeme tu zabíhat do podrobností teorie fikčních světů, neboť Ecovi šlo především o to, jak se fikčnost v textu prezentuje, jak je signalizována.

Aktivita, kterou musí čtenář projevovat v re-konstrukci fikčního světa uměleckého díla, se nicméně liší od aktivity, již projevuje při četbě věcného textu. Od čtenáře např. odborného textu se

⁶² Cit. dílo, Doležel, 2008

⁶³ Fregeho sémantika je založená na vymezení rozdílu mezi referencí a smyslem. Reference je označení entity ve světě, kterou slovní výraz zastupuje, smysl je způsob danosti (více viz Doležela, 2000, str. 106-107). Tato dvouvrstvá sémantika se vztahuje k referenčnímu jazyku, tedy k jazyku, jehož věty mají pravdivostní hodnotu. Nevztahuje se však k básnickému jazyku, neboť věty v něm vytvořené, nemají referenci, mají pouze smysl. Jestliže tyto věty postrádají referenci, tedy neexistují žádné předměty, které by byly jimi zastupovány, odpadá tak i problém pravdivosti či nepravdivosti těchto vět. Nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé, tyto kategorie se na básnický jazyk nevztahují. Tato povaha jazyka básnického jazyka je podle Fregeho důsledkem jeho převažující estetiké funkce. Má-li jazyk sloužit své estetiké funkci, nesmí být referenční a nesmí vyjadřovat pravdivostní soudy. Musí být jazykem čistého smyslu, aby vytvářel estetiké účinky (srov. Doležel. 2001, str. 107-109)

⁶⁴ Srov. Doležel, 2008, str. 49

neočekává, že se bude podílet na vytváření nekonečného množství významů, neboť odborný text tyto významy nepostuluje. V odborném textu nejsou žádná místa nedourčenosti, která má čtenář vyplňovat. S konstrukcí literárního předmětu ovšem souvisí re-konstrukce implikovaných subjektů. Jan Mukařovský uvádí ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, že u praktické činnosti, kterou zde můžeme postavit na úroveň věcnému textu, jsou sledovány dva aspekty: východisko (původce) a určitý cíl, k němuž tato činnost směřuje. Jde tedy o takové instance, které jsou umístěné mimo činnost samu a také mimo dílo. U umělecké literatury naopak tyto cíle sledovány nejsou. Úloha čtenáře jakožto spolutvůrce významu je tu omezena. Pokud však pracujeme s implikovaným autorem, čtenářovu aktivní tvořivou účast předpokládáme minimálně v tom, že jej zpětně rekonstruuje. Věcný text s kategorií implikovaného autora zjevně pracuje, jeho funkce se bude ale lišit od funkcí, které zastává implikovaný autor v textu uměleckém.

Závěr: Implikovaný autor tedy není pragmatickou instancí, nýbrž nástrojem interpretace díla. Nemůžeme o něm hovořit jako o nějaké další „osobě“, která umožňuje promlouvat k ostatním postavám, jak tvrdí Chatman. Jestliže je textovým principem, textovou strategií, pak je nemožné, aby vstoupil do fikčního světa narativu. Na komunikačním schématu, které navrhuje Chatman, je chybné to, že všechny subjekty, jež nějakým způsobem participují na narativní komunikaci, tedy reálné, implikované i fikční, staví na jednu úroveň. Domníváme se, že by bylo vhodné vytvořit hierarchicky strukturovaný model komunikace. Tento model by totiž mohl lépe osvětlit postavení a charakter jednotlivých subjektů, a zabránit tak možnému nebezpečí implikovaného autora antropomorfizovat nebo ho učinit účastníkem fikčního světa. Reálný autor tedy přímo komunikuje

s reálným čtenářem, implikovaný autor s implikovaným čtenářem a tak dál.

reálný autor – reálný čtenář
implikovaný autor – implikovaný čtenář
vypravěč (lyrický subjekt) – fiktivní adresát (adresát lyrického monologu)

Uvedený model má však jeden nedostatek. Jednotlivé subjekty si sice hierarchicky odpovídají (reálný autor vytvořil dílo s předpokladem, že ho bude číst reálný čtenář, vypravěč mluví ke svému fikčnímu adresátovi). Může však být řečově neaktivní subjekt (tedy implikovaný autor a implikovaný čtenář) účastníkem komunikace stejně, jako jimi mohou být například vypravěč a jeho fiktivní adresát? Naratoložka S. Rimmon-Kenanová subjekty implikovaného autora i čtenáře vyňala z narativní komunikace. Současně navrhla tyto subjekty depersonifikovat a pojímat je spíše jako soubor interpretačních norem.⁶⁵ Souhlasíme s tím, vyjmout zmíněné instance jako aktivní mluvčí z komunikace (nejen narativní). Domníváme se však, že jejich redukce na soubor interpretačních norem zjednoduší jejich roli a degraduje jejich význam pro literární dílo.

8. Abstraktní model čtenáře

Jestliže jsme řekli, že od počátku dvacátého století pozorujeme ústup autora do pozadí, můžeme teď prohlásit, že na jeho místo nastupuje čtenář. Čtenář už totiž není pouhým konzumentem své porce významů, které mu autor předložil. Stal se aktivním prvkem v

⁶⁵ Srov. Rimmon-Kenan, 2001, str. 93-95

utváření významu díla. Aktem čtení stvrzuje ontologický status díla. Sílící roli čtenáře reflektují četné recepční teorie, jejichž masivní vzestup zaznamenáváme v sedmdesátých letech, ale jak jsme ukázali, tendence nahlížet na dílo prizmatem čtenáře jsou patrné od konce let padesátých. Podobně jako tomu bylo u autora, i čtenář se z pozice mimo dílo přesouvá přímo do struktury díla jako jeho interpretační princip. Takovým čtenářem je například implikovaný čtenář Wolfganga Isera nebo modelový čtenář Umberta Eca.⁶⁶

Čtenářsky zaměřené teorie se rozvíjejí paralelně od konce šedesátých let ve dvou variantách. Německá recepční estetika (Iser, Jauß, Striedter a další) vznikla na univerzitě v Kostnici. Čerpá z hermeneutické tradice a také z fenomenologie E. Husserla. Druhý významný proud čtenářské estetiky představují teorie vzniklé na americkém kontinentu (Holland, Fish, Riffaterre, Bleich, Culler). Oba proudy i jejich varianty bývají shrnovány pod jedno označení „čtenářsky orientované teorie“ (reader-response criticism), každý z nich však staví na jiném základě, a každý z nich tak dochází k různým závěrům a k různým přístupům ke čtenáři.

Iserův implikovaný čtenář představuje korelát Boothově implikovanému autorovi jako doplněk v literární komunikaci.⁶⁷ Stejně jako implikovaný autor je i tento subjekt čistou textovou konstrukcí, která „ztělesňuje souhrn předem vytvořených orientací, které fikční text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce.“⁶⁸ Implikovaný čtenář podobně jako implikovaný autor se nezakládá na empirickém podkladu. Neodvozuje se od existence reálného čtenáře na rozdíl od konstruktů, jakými jsou například ideální čtenář, dobový

⁶⁶ Implikovaného čtenáře není možné zaměňovat s jinou v textu umístěnou abstrakcí, s adresátem vypravěče či adresátem lyrického subjektu. Tento adresát (výše jsme už zmínili termín G. Prince) je fiktivním subjektem, nikoli textovým principem. Jak zdůrazňuje W. Schmid, tento adresát nemůže komunikovat s implikovaným autorem.

⁶⁷ Srov. Bílek, 2003, str. 88

⁶⁸ Cit. dílo, Iser, 2004, str. 139

čtenář, archičtenář, superčtenář atd. Konceptí implikovaného autora navazuje Iser na předešlé zkoumání působení mezi textem a čtenářem. Podobně jako implikovaný autor má tento konstrukt dvojí určení. Zahrnuje významové podněty, které jsou poskytovány textem, zároveň představuje čtenářovu aktualizací činnost: „Čtenáři je předložena určitá textová struktura, která ho nutí zaujímat pohled, jenž dovoluje vytvářet požadovanou integraci textových perspektiv. Čtenář nemůže toto hledisko svobodně volit, samo se totiž odvíjí od perspektivizovaných způsobů znázornění textu (...) Z toho vyplývá i elementární schéma čtenářské role zakládající se na textu: od každého čtenáře požaduje, aby obsadil jemu předložené hledisko, a tím pozvedl (aufheben) různá orientační centra textových perspektiv na systém perspektiv, přičemž by se zároveň odkryl smysl toho, co je jednotlivými perspektivami reprezentováno.“⁶⁹ Implikovaný autor tedy představuje v textu takovou roli, která se skládá ze dvou složek: ze struktury textu a ze struktury aktů. Vztah implikovaného čtenáře k empirickému není vztahem závislosti. Implikovaný čtenář je podmínkou napětí, které vzniká mezi textem a reálným čtenářem. Poskytuje horizont vztahů pro rozmanitost historických a individuálních aktualizací textu. Díky tomuto konstrukt je pak možné čtenářské aktualizace zpětně analyzovat.

U textového konstrukt čtenáře narážíme na podobné potíže, s nimiž jsme se setkali i u implikovaného autora. Implikovanému čtenáři bývá vytýkáno, že v sobě nese znaky personalizované instance. Komplikace z toho plynoucí můžeme dobře pozorovat u Ecova modelového čtenáře nebo u Chatmanova implikovaného čtenáře.

Eco vystoupil s modelovým čtenářem v roce 1979 v knize *Lector in fabula*. Na rozdíl od Isera nevychází Eco při definování tohoto subjektu z fenomenologie, nýbrž navazuje na teorii

⁶⁹ Cit. dílo, Iser, 2004, str. 140

komunikace, s níž pracoval už v *Otevřeném díle*, ale také se inspiruje sémiologií. Zdůrazňuje roli adresáta v komunikaci: adresát se v něm stává konstitutivním elementem v procesu aktualizace textu. Aby komunikace byla úspěšná, musí jeho autor předpokládat takový soubor kódů, který s ním bude sdílet i jeho potenciální adresát. Autor tedy musí předvídat svého budoucího adresáta, který bude s kódem zacházet stejně, jako s ním pracoval autor ve fázi vzniku textu. Modelový čtenář je tedy v textu zanesený možný způsob interpretace. Rozdíl mezi implikovaným čtenářem Isera a modelovým čtenářem spočívá v tom, že modelový čtenář vzniká spolu s textem. Modelový čtenář je konstrukt, který si autor představoval při tvorbě díla.⁷⁰ Je definován lexikální a syntaktickou organizací textu: text je sémanticko-pragmatická produkce svého modelového čtenáře.⁷¹ Modelový čtenář je ideálním protějškem modelového autora, neboť je schopen odhalit strategii, kterou tento autor do textu vložil.

Z hlediska literární komunikace se Ecovo pojetí abstraktních modelů jeví jako jediné, které vůbec splňuje obecné komunikační podmínky. Jestliže je modelový čtenář definován jako čtenářova role, kterou si představoval autora ve fázi geneze, existuje tu i zpětná vazba k autorovi (resp. modelovému autorovi) právě v podobě modelového čtenáře. Pokud vezmeme v úvahu např. Chatmanův komunikační model, je přinejmenším pochybné mluvit tu o nějaké komunikaci mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem (znovu zdůrazňujeme, že podle Chatmana nemají tyto entity hlas), neboť implikovaný čtenář je pouze příjemcem informace, kterou mu poskytl implikovaný autor. W. Schmid dokonce tvrdí, že tyto dva konstrukty

⁷⁰ Modelovému čtenáři do jisté míry podobným konstruktem je zamýšlený čtenář. Je to autorova představa čtenáře, která však zůstala mimo oblast díla, nestala se součástí textové struktury. Tento subjekt lze rekonstruovat pouze na základě výpovědi reálného autora nebo z mimoliterárních informací.

⁷¹ Srov. Eco, 1979, str. 10

spolu nejsou v žádném kontaktu. Toto je však problém odvíjející se od samotného charakteru textového konstruktů čtenáře.

Ačkoli definuje Eco modelového čtenáře jako do struktury textu vepsanou interpretační strategii, tedy jako instanci, která se neodvíjí od empirického základu, vyznačuje se tato entita silnými antropomorfními rysy. Dvojitá povaha však tento subjekt uvádí do složité situace.

Jak už bylo řečeno, podobně jako modelový autor i modelový čtenář může vystoupit jako mluvčí ve fikčním světě díla. Ve svých studiích Eco uvádí, že intencí textu je utvářet modelového čtenáře, který má zase odhalovat modelového autora, který je nakonec identický se záměrem textu. Pak ale není jasné, jak mohou tyto instance vstoupit jako mluvčí do narativu, když jejich ztotožněním se záměrem textu ztratily možnost být mluvčími. Pokud se totiž stanou mluvčími, jeví se pak nikoli jako textový princip, nýbrž spíše jako jeho nástroje.

Také vztah modelového čtenáře ke skutečnému čtenáři je problematický. Zdá se, že mezi nimi není v konečném výsledku ostrá hranice. V *Procházkách literárními lesy* můžeme například číst: „Jen tehdy, když empirický čtenář odhalí modelového autora a porozumí (či alespoň začne chápat), co od něj žádal, stane se skutečným modelovým čtenářem.“⁷² Modelový čtenář je jakýsi ideál, jemuž se má reálný čtenář přiblížit. Tento ideální čtenář není producentem jediného správného způsobu čtení, může jich produkovat mnoho. Reálný čtenář už je jen herec, který se o tomto ideálu jen dohaduje. Implikovaný čtenář pojatý jako humanizované ztělesnění interpretativní strategie⁷³ a antropomorfní instance, se takto jeví jako prostředník mezi skutečným čtenářem a textem. Pak ovšem vyvstává

⁷² Cit. dílo, Eco, 1997, str. 41

⁷³ Srov. Bílek, 2003, str. 108

otázka, proč by autor tento subjekt, který na konec v ideálním případě splyne s reálným čtenářem, vůbec vytvářel.

Podobně je tomu u Chatmana, který definuje implikovaného čtenáře jako narativem postulované publikum. Je to subjekt, jenž informuje reálného čtenáře o tom, jak si má počínat, aby byl jako on, tedy aby četl text tím správným způsobem. Reálný čtenář může ovšem svoji do textu vepsanou roli na fundamentální úrovni odmítnout, „takové odmítnutí však neodporuje imaginativnímu či ‚jakoby‘ přijetí pozice implikovaného autora, jež je nutné k elementárnímu porozumění textu“.⁷⁴ Aby si mohl reálný čtenář počínat jako implikovaný čtenář, vytváří implikovaný autor mnohé prostředky, například čtenáře-postavu (explicitního adresáta). Pokud v narativu není adresát přítomen, reálný čtenář usuzuje na implikovaného čtenáře pouze z běžných morálních základů.⁷⁵

Implikovaný (modelový) čtenář tu figuruje jako „vzor“, s nímž se má ztotožnit. Tím je však čtenářova role omezena, neboť pouze odhaluje významy, jež do textu vložil implikovaný autor. Těchto významů může být sice mnoho, čtenář je ale pouze rekonstruuje. Maximální čtenářova účast, kterou Eco postuluje v *Otevřeném díle*, je zde omezována ve smyslu dodržování textových rolí, jež jsou mu předepsány. V konečném výsledku se tak modelový čtenář či Chatmanův implikovaný čtenář jeví ani ne tak jako textové strategie, jako spíše čtenáři z masa a kostí, jakými se touží stát i reálný čtenář, protože chce dílo číst tím způsobem, jakým by ho četli čtenář modeloví nebo implikovaní.

Problematický je u Ecova modelového čtenáře také vztah k modelovému autorovi. V knize *Interpretácia a nadinterpretácia* i jinde Eco píše: „Empirický čitateľ je len aktérom, vyslovujúcim

⁷⁴ Cit. dílo, Chatman, 2008, str. 157

⁷⁵ Srov. Chatman,str. 156-157

domnienky o povahe modelového čitateľa, ktorého postuluje text. Keďže zámerom textu je v podstate vytvárať modelového čitateľa, schopného o ňom vyslovovať domnienky, vynachádzavosť modelového čitateľa spočíva v nájdení modelového (...) autora, autora, ktorý v konečnom dôsledku splýva so zámerom textu.⁷⁶ Vezmeme-li v úvahu, že je to empirický čtenář, kdo provádí interpretaci textu, podle Ecovy teorie tedy ten, kdo odhaluje modelového čtenáře, odhaluje tak i strategii zvanou modelový autor (Empirický čtenář → modelový čtenář → modelový autor⁷⁷). V tom případě však oba subjekty splývají, resp. jejich funkce jsou totožné, i když jeden subjekt je zdrojem informace a druhý příjemcem. Oba subjekty jsou instancemi, které čtenář rekonstruuje z textu, jsou to interpretační kritéria. Modelový autor se v textu realizuje různými způsoby, které zároveň ale určují modelového čtenáře (těmito minimálními signály jsou specifický lingvistický kód, určitý literární styl a specifické indicie, podle nichž hned poznáme charakter textu⁷⁸).

Domníváme se, že pokud se má čtenářská role v textu náležitě uplatnit, je potřeba se i na implikovaného čtenáře dívat spíše jako na nepersonalizovanou instanci, jako na součást významové struktury díla, nikoli však jako na protějšek modelu autora ve smyslu komunikace. Uvedli jsme zde možnost vyloučit implikovaného (modelového, abstraktního) autora z procesu komunikace, podobně tuto možnost navrhuje i u implikovaného (modelového, abstraktního) čtenáře. Domníváme se, že pokud mají být tyto instance textovými principy, do komunikace jako takové nepatří. Komunikace může probíhat mezi mluvčími, tedy mezi subjekty, u nichž funguje nějaká zpětná vazba. Komunikace proto může probíhat mezi

⁷⁶ Cit. dílo, Eco, 1995, str. 66

⁷⁷ Se subjektem reálného autora Eco nepočítá. V procesu interpretace máme podle Eco respektovat text, nikoli autora jako konkrétní osobu.

⁷⁸ Srov. Eco, 1979, str. 7

skutečným autorem a skutečným čtenářem, přestože tyto subjekty stojí mimo dílo jako takové. Dále mohou mezi sebou komunikovat fikční subjekty. Pokud však máme textové modely autora a čtenáře vyloučit z procesu komunikace, je zapotřebí vzdát se termínů, které v sobě ponosou slova „autor“ a „čtenář“. V opačném případě tu bude stále existovat představa těchto instancí jako mluvčích.

Tím, že jsme i implikovaného čtenáře odstranili z komunikačního procesu, jej však neodstraňujeme z literárního díla. Naopak, ponecháváme jej v něm jako interpretační princip. Využití implikovaného čtenáře coby interpretačního principu pokládáme však za jeho minimální realizaci, za jednu jeho funkci.

Abstraktní subjekty jsme tedy vyňali z procesu komunikace. Jejich funkce, které tyto subjekty běžně zastávají, jsou však pro popis působení literárního díla nezbytné. Jak s nimi tedy naložit, abychom se vyhnuli jejich antropomorfizaci a nemuseli je zároveň zrušit?

Jestliže jsme textové modely autora a čtenáře označili za významové principy díla a tím je jako instance bez hlasu postavili mimo komunikační proces, je potřeba určit, kdo je tedy účastníky komunikace. Za přímé účastníky komunikace, kteří stojí mimo samotný fikční svět díla (mimo svět vypravěče či lyrického subjektu), označujeme reálného autora a reálného čtenáře. Textové modely na fikčním světě participují toliko jako jeho významové principy. Autorský princip je ve výstavbě literárního díla jako celku rovnocenný principu čtenářskému.

8. Role textových konstruktů v interpretaci

Ať už budeme přistupovat k abstraktním modelům čtenáře i autora jakkoli, nesporné zůstává, že obě instance aktivizují čtenáře, který se tak stává součástí struktury díla. Poskytují čtenáři prostor, v

němž se můžou realizovat jeho interpretační schopnosti. Zároveň zabraňují bezbřehým interpretacím a jako interpretační kritéria zachovávají jedinečnost a neopakovatelnost díla.

Jejich velké množství dokládá nejen vzrůstající význam čtenářské účasti na samotném díle, ale také potřebu čelit významovému relativismu, který se objevuje v šedesátých letech. Tento relativismus je ovšem různého původu. Jeden typ relativismu představuje zde již zmiňovaná Derridova dekonstrukce. Dekonstrukci blízkým typem relativismu je například teorie intertextuality v podání J. Kristevové.

Na zcela odlišném základu je postaven významový relativismus, který představuje Hollandova psychoanalyticky založená teorie pojímající text jako pole nekonečných stimulů, které mají vzbuzovat v čtenářovi pocity, vzpomínky na zážitky, myšlenky či komplexy, které pak čtenář do textu zpětně promítá. Čtenář má naprosto volné ruce, může v textu hledat cokoliv. Podobně jako u ostatních recepčních teorií se i zde zdůrazňuje, že čtenář je spoluvůrcem textu, avšak ve zcela vyhrocené podobě. Podle Hollanda text nemá předem žádný význam, ten do něj vnáší až čtenář. Tento význam se přitom vůbec nemusí shodovat s původním textem. Interpretace vyplývající z tohoto pojetí se tak v konečném důsledku netýká textu, ale samotného čtenáře.

Důsledky všech těchto odlišně založených teorií jsou však stejné: absence interpretačních limitů, ztráta specifčnosti díla. Abstraktní modely čtenáře a autora, o nichž bylo pojednáno v druhé kapitole, jsou jedním ze způsobů, jakým se někteří snaží vrátit textu jeho identitu a interpretační kritéria. Kromě ryze textových konstruktů však také existují i modely, které se zakládají na reálné existenci. Byly vytvořeny pro stejný účel, vrátit zpět dílu jedinečnost a najít

podmínky interpretace. Jde například o Riffaterrova superčtenáře, Fishova informovaného čtenáře a další.

Superčtenář byl navržen v druhé polovině šedesátých let v rámci jeho strukturální estetiky, která vychází z předpokladu, že význam textu se odvíjí od čtenářových reakcí. Jeho význam spočívá v zajištění relevantních interpretací, které se nebudou odvíjet od příliš subjektivních přístupů reálných čtenářů. Konstrukt superčtenáře představuje „skupinu informátorů“ složenou ze vzdělaných recipientů: autora, literárních kritiků a vědců, překladatelů aj. Superčtenář by měl být producentem tzv. stylistického faktu, místa, které svým nezvyklým stylem způsobuje kontrasty uvnitř textu. Tato místa představují hlavní zdroj významu díla.

Konstruktem podobným superčtenáři je čtenář ideální. Od něj se očekává, že bude provádět relevantní interpretace ve shodě s autorským kódem. Podobnost se superčtenářem spočívá v tom, že podkladem pro ideálního čtenáře je literární kritik, resp. filolog, neboť kultivovanost u nich zaručuje, že se budou přibližovat ideálnímu čtení.⁷⁹ Paradoxem je, že hledání ideálního čtenáře je pro literaturu destrukční proces, neboť přibližování se autorskému kódu a dokonalému čtení znamená omezit množství významů díla na minimum a úplně dílo vyčerpat.

Fish vytvořil model informovaného čtenáře. Je hybridním konstruktem: je to skutečný čtenář, který se snaží učinit se informovaným, tedy takovým, který bezpečně ovládá jazyk literárního díla, má dostatečné sémantické znalosti potřebné k porozumění textu a který má určité literární kompetence. Na empirickém základě je také založen koncept intendovaného čtenáře Erwina Wolffa, chápaného jako do textu vepsanou rekonstrukci čtenářské myšlenky, která vznikl v duši autora. V intendovaném čtenáři se projevují dobová pojetí

⁷⁹ Srov. Iser, 2004, str. 136

publika, autorova snaha se těmto představám přiblížit, může se v něm promítnout idealizovaný čtenář.⁸⁰

Problém těchto subjektů spočívá v jejich empirickém základu. Jsou to totiž instance, které vznikly nezávisle na konkrétním textu a které stojí mimo text. Z tohoto důvodu je jejich legitimita coby garanta interpretací pochybná. S touto komplikací se také potýká Hirschův koncept rekonstrukce autorského záměru, neboť autor, jakkoli s dílem spjatý, k samotnému dílu nepatří.

Hirsch navrhuje řešit vzrůstající relativismus tím, že interpretačním principem stanovuje reálného autora díla. Hledá v díle trvalou, nezpochybnitelnou a původní esenci, která nebude podléhat subjektivním čtenářovým interpretacím. Za tuto trvalou bázi díla pokládá význam, jenž je stavěn do protikladu ke smyslu díla, který se odvíjí jednak od širšího kontextu, jednak od čtenářských aktivit. Význam naproti tomu vkládá do díla autor. Úkolem interpreta je porozumět tomuto významu a provést jeho výklad. Tím však není řečeno, že by měl čtenář pátrat po autorových osobních pohnutkách, pocitech či zážitcích apod. Autora díla je zapotřebí pojímat spíše jako mluvící subjekt než jako biografickou osobu. Autorovy soukromé zážitky jsou pro utváření významu irelevantní a čtenářovi nedostupné. Čtenářovým úkolem tedy není provádět psychologickou rekonstrukci autora.

Validita objektivní interpretace závisí na odhalení autorského záměru. Pokud však budeme zastánci sémantické autonomie textu, o validitě nemůžeme rozhodnout, neboť validní interpretace jsou pak všechny. Vyloučením autora se tak vzdáváme adekvátního principu interpretace.⁸¹ O objektivní interpretaci hovoříme potud, pokud provádíme výklad textového významu díla, nikoli jeho smyslu. Zde

⁸⁰ Srov. Iser, 2004, str.138

⁸¹ Srov. Hirsch, 1973, str. 3

ovšem narážíme na další problém. Nemůžeme totiž bezpečně určit, kdy ještě interpretujeme význam a kdy už smysl textu, který do díla vkládáme my, interpreti. Jediný subjekt, který může podat o díle svědectví, je jeho interpret, nikoli autor. Avšak čtenář, který je sám o sobě zdrojem subjektivních interpretací, není podle Hirschovy teorie kompetentní k tomu, aby rozhodl o mezích objektivní interpretace. Je tedy zřejmé, že hledání autorova záměru coby garanta objektivnosti, k validním interpretacím nevede.

Jiný koncept utváření textového významu a interpretace přináší Stanley Fish v podobě tzv. interpretačních komunit. Fishovi jde o to, najít nějaká obecně platná interpretační kritéria, která zamezí bezbřehosti interpretací a nekontrolovatelným produkcím významů. Jestliže v šedesátých letech byla středem pozornosti osobnost čtenáře⁸², v letech sedmdesátých prohlašuje, že hlavní úlohu v utváření významu má zvolená interpretační strategie. Význam sice dodává čtenář, avšak ten je limitován kontextem, společenskými konvencemi a kulturním prostředím, tedy určitými interpretačními komunitami. Podle Fische totiž není možné, aby mluvčí přistupoval ke sdělení, aniž by byl ovlivněn nějakými institucionálními předpoklady: „(...) aktéři komunikace komunikují s jistou sebedůvěrou spíše než s vědomím provizornosti a nejistoty (...) zdrojem jejich sebedůvěry je soubor přesvědčení a tato přesvědčení nejsou specificky individuální nebo idiosynkratická, ale jsou založena na určité komunitě a konvencích.“⁸³ Fishův koncept sice umožňuje vyhnout se psychologizujícím přístupům nebo individuálním nekontrolovatelným interpretacím, avšak podle našeho názoru zbavuje dílo jeho jedinečnosti.

⁸² Jedná se především o stať *Literature in the Reader: Affective Stylistics* z roku 1970. Interpretace je zde založena nikoli na zkoumání struktury textu nebo na mimoliterárním dobovém kontextu, nýbrž na čtenářových zkušenostech, které zažívá při četbě a které do textu zpětně promítá.

⁸³ Cit. dílo, Fisch, 2004, str. 76

Významným zastáncem mezí interpretace je také Umberto Eco. Znovu se uchyluje ke svému modelovému autorovi a čtenáři a vytváří z nich interpretační jádro své teorie. Snaží se postihnout, na čem závisí interpretace, zda na „záměru textu“ či na záměru čtenáře“, mezi nimiž panuje spolupráce a napětí zároveň. Na rozdíl od Hirschovy teorie interpretace Eco s „autorským záměrem“ ve své teorii nepracuje. Pokud máme interpretovat dílo, není třeba se zabývat osobou autora, jež do díla nepatří, říká Eco. Intence textu je zcela nezávislá na intenci autora. Podle Eca se významové dění udává pouze na textové rovině, jejímiž součástmi jsou pouze subjekty modelového autora a modelového čtenáře, které jsou interpretačními principy.

Eco se vrací k myšlence otevřenosti díla, kterou postuloval na počátku šedesátých let. Otevřenost dostává nový rozměr: aby bylo možné texty otevřít, je zároveň nutné je chránit před libovolnými interpretacemi. Otevřený text je takový, který vyzývá k nekonečným způsobům čtení, zároveň však neumožňuje jakékoliv čtení. Tento jev nekonečných možností generování významů, který je typický pro otevřené texty, poprvé popsal Ch. Peirce a nazval jej neomezenou semiózou. Peirce ji charakterizuje takto: „Význam reprezentace může být zase jen reprezentace. Vlastně to není nic jiného než reprezentace samotná, nazíraná, jako by byla zbavená nepodstatného šatstva. Tyto šaty však nelze nikdy úplně odhodit, maximálně se dají vyměnit za něco průsvitnějšího. A tak zde dochází k nekonečnému regresu. Interpretant se nakonec stává pouhou další reprezentací, které je předána pochodeň pravdy, a jakožto reprezentace má svůj další interpretant. Hle, další nekonečná série“⁸⁴ Na tomto principu nekonečných odkazování Eco založil svoji koncepci.

⁸⁴ Cit. dílo, Eco, 2005, str. 35

Myšlenka neomezené semiózy je velice blízká významotvorné tendenci, kterou Eco nazývá „hermetickým driftem“ a kterou v praxi mistrně předvedl ve svém románu *Foucaultovo kyvadlo*. Hermetický drift spočívá v nekontrolovatelném a neustálém odkazování k něčemu dalšímu na základě podobnosti, je podstatou bezbřehých interpretací. Jednou z forem hermetického driftu je podle Eca přístup k textu, který vyplývá z Derridovy logocentrické kritiky metafyziky. Derridovo odstranění subjektu a neustálý odklad významu znaku plynoucí z dekonstrukce Saussurovského znaku uvolňuje čtenáři ruce, a text se tak stává nekonečnou „možností“. Tomuto nekonečnému odkazování se Eco snaží stanovit limity. Meze bezbřehých interpretací vyplývajících z nekonečného odkladu významu představuje záměr textu (viz zde stranu 44-45). Pokud máme text interpretovat, musíme záměr textu respektovat. Záměr textu, který je založen na spolupráci modelového autora a modelového čtenáře představuje jak interpretační kritérium, tak záruku významové koherence textu, kterou Eco postrádá u Derridy. Jestliže nemůžeme poznat, který způsob čtení je správný, můžeme alespoň poznat, který je ten špatný. Záměr textu čtenáři „napoví“ nikoli tu jedinou správnou interpretaci, ale jen tu, která s ním není v souladu. O přijatelnosti interpretace se čtenář může čtenář přesvědčit tak, že jím provedený výklad nějaké části textu porovná textem jakožto koherentním prvkem.⁸⁵ Celý interpretační proces je složitou transakcí mezi kompetencí čtenáře (čtenář si musí osvojit jistý kulturní kód, aby mohl adekvátně text interpretovat) a charakterem kompetence textu.⁸⁶

Jestliže čtenář nerespektuje záměr textu, text neinterpretuje, ale používá. Používat text znamená například uplatnit ve výkladu život autora textu, ignorovat kulturní či jazykové souvislosti, které se vážou

⁸⁵ Srov. Eco, 2005, str. 69

⁸⁶ Srov. Eco, 1995, str. 70

k dílu nebo se snažit racionálně vysvětlit, jak je možné, že se sedm bratrů promění v havrany. Záměr textu zde tedy funguje jako instance limitující významové dění díla. Podobnou funkci má i Iserův implikovaný čtenář. Utváření významu je sice ponecháno čtenáři, text mu však sám vymezuje hranice.

Jonathan Culler vnímá tyto umírňující snahy v interpretaci jako handicap. Podle něj přehnané interpretace umožní čtenáři poznat to, co dřív zůstalo skryto.⁸⁷ Nadinterpretace je něčím, co dělá text zajímavějším a přitažlivějším. Nemusí nutně pro dílo znamenat destrukci, může být naopak produktivní. Díky nadinterpretaci je podle Cullera možné si uvědomit fungování textu, ne jenom jeho primární významy.⁸⁸ O kritickém čtení textu mluví i Eco, avšak toto čtení se udává zase v souladu se záměrem textu, neodvídá se od nadinterpretací. Tohoto kritického modelového čtenáře musí text postulovat. Na empirickém čtenáři je pak už jen se rozhodnout uvidět něco víc, než vidí prvoplánový čtenář: „Každý text je však také určen také modelovému čtenáři druhé stupně, který chce zjistit, jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře.“⁸⁹

Ecova teorie interpretace, ač založená na problematických antropomorfních subjektech modelového autora a modelového čtenáře, nás přesvědčuje o tom, že máme-li najít interpretační kritéria a kritéria utváření smysl díla, je třeba je hledat pouze na textové rovině, nikoli v mimoliterární skutečnosti.

⁸⁷ Srov. Eco, 1995, str. 109

⁸⁸ Termín nadinterpretace považuje Culler za nevhodný, neboť nevystihuje důležitost této operace pro poznání textu. Za lepší považuje termíny W. Booth, chápání a nadchápaní, přičemž chápání je kladení otázek a nacházení odpovědí, které si text vyžaduje. Chápání znamená pro text totéž, co modelový autor. Nadchápaní je naproti tomu hledáním odpovědí na otázky, které text nepostuluje. Nadchápaní v Boothově pojetí neznamená lapsus, ale naopak vyjařuje produktivnost zdánlivě s textem nekoherentních interpretací.

⁸⁹ Cit. dílo, Eco, 1997, str. 41

10. Závěr

Všechny abstraktní modely, jimiž jsme se zabývali, se ukázaly i přes svůj ambivalentní charakter být vhodnými nástroji nejen pro adekvátní interpretaci díla, jež se nezakládá na psychologismu či biografismu, ale také vhodnými nástroji pro popis významového dění díla.

Aby mohl být uplatněn celý jejich potenciál, doporučili jsme je pojímat jako nepersonifikované konstrukty, které nejsou účastníky komunikace, ale spíše principy dynamické jednotící energie díla. V této podobě jsou zárukou sémantické a tvarové koherence díla. Jejich prostřednictvím je možné ponechat dílu jeho identitu a jedinečnost, aniž by mu bylo upíráno právo na možnost otevřené interpretace.

Se subjekty, které nejsou přímo obsaženy ve struktuře díla, není možné při interpretaci adekvátně naložit. Hirschova teorie interpretace založená na odhalení autorského záměru, který má zajistit objektivní interpretaci, je napadnutelná nejen z hlediska verifikace tohoto záměru, ale také z hlediska významu díla. Hirschova teorie totiž u textu předpokládá pevný, neměnný, transcendentální význam. Jak nám ale dokládají recepčně orientované směry a de facto i koncepty textových modelů, význam díla se utváří až v procesu čtení. Objektivní interpretace vztahující se právě k tomuto trvalému významu tak není možná, neboť utváření smyslu se vždy dostává do kontaktu s čtenářskou subjektivitou. Tím ovšem nemá být řečeno, že se tak dílo zcela ocitá ve spárech neukázněného čtenáře, který s ním nakládá podle své libovůle. Pokud máme pracovat se subjektem autora, pak jen na úrovni textu, v níž se transparentně vyjevuje v podobě významotvorného principu. V této podobě se ovšem nutně ocitá v pozici recepční kategorie, neboť je z textu re-konstruován čtenářem.

Výhodou pojetí textových subjektů nikoli jako antropomorfních účastníků komunikace, ale jako abstraktních rovnocenných významových činitelů je, že umožňují uchopit významové dění v jeho celistvosti. Zdá se, že integrita významu díla je textovými subjekty coby mluvčími narušována, neboť jejich status vysílatele příjemce tvoří jakousi hranici mezi významem, který je vnesen do díla jedním mluvčím, a významem, který přináší druhý mluvčí. Stále je zde totiž zřetelná nerovnováha mezi tím, co přináší autor a co mluvčí: existuje tu tendence stavět autorovy významy, pokud jde o jejich relevanci, nad ty čtenářské. Pokud však máme pojímat dílo jako významově sjednocený celek, je nutné pojímat subjekty autora a čtenáře jako rovnocenné.

V tuto chvíli se opět můžeme vrátit k Mukařovskému a jeho sémantickému gestu. Ačkoli byla sémantickému gestu vyčítána vágnost a neuchopitelnost, pro popis významového dění díla je tento pojem stále využitelný a inspirativní. Jak už bylo předesláno, postavit sémantické gesto na stejnou rovinu s implikovaným autorem znamená zjednodušit pohled na dílo. Sémantické gesto má postihnout nikoli básníkovu jedinečnost, nýbrž jedinečnost díla, dynamický charakter sjednocení díla. Sloučením implikovaného autora se sémantickým gestem vyloučíme čtenáře jako tvůrčí princip díla. Za svorník významové výstavby díla (Červenka) nelze považovat pouze autorský princip, byť v podobě textového konstruktů, na jehož existenci se podílí čtenář.

Pokud budeme vycházet z tohoto pojetí textových konstruktů, můžeme konstatovat, že účast reálného čtenáře na významovém dění v literárním díle je udržována ve stavu dynamického napětí. Na jednu stranu je mu umožněna svoboda pohybu v textové struktuře, jíž je spolutvůrcem, zároveň mu není umožněno jednotu díla díla „rozpustit“ v nekonečných konkretizacích. Tím, že odebereme

implikovanému čtenáři jeho komunikační aspekt a učiníme z něj zcela depersonifikovaný významový princip díla, zachováme tak jednotný charakter sémantické energie díla, sémantického gesta (odstraníme tak závislost tohoto principu na principu autorském: tvrzením, že implikovaný čtenář je tvůrcem implikovaného autora, vyjadřujeme do jisté míry podřízené postavení implikovaného čtenáře). Implikovaný čtenář už zde tedy nefiguruje jako ideální vzor, s nímž se má skutečný čtenář ztotožnit. Čtenářská role se tak ještě více umocňuje.

Seznam použité literatury

Bachtin, Michail, M.

1980 *Román jako dialog*. Praha, Odeon

Barthes, Roland

2006 Smrt autora, *Aluze*, str. 75-77

Bílek, Petr, A.

2003 *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno, Host.

1998 Textovost, *Česka literatura*, roč. 46, č. 5, str. 451 - 468

1994 K otázce individuální konkretizace literárního textu, *Česká literatura*, č. 2, str. 178 – 190

Bondanella, Peter

1997 *Umberto Eco and the open text*. Cambridge, Cambridge University Press

Booth, Wayne, C.

1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University Of Chicago Press

Červenka, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla*. Praha, Karolinum

2003 *Fikční světy lyriky*. Praha, Paseka

Eco, Umberto

1989 *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press

1979 *The Role of Reader*. Bloomington, Indiana University press

1986 „Poznámky ke Jménu růže“. *Světová literatura*. roč.31, č. 2

1990 „Poetika otevřeného díla“. *Opus musicum*. roč. 22, č. 5, str. 129 - 144

1995 *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava, Archa

1997 *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc, Votobia

2004 *Teorie sémiotiky, Brno, JAMU*

2005 *Meze interpretace*. Praha, Karolinum

Fish, Stanley

2004 *S úctou věnuje autor*. Ústav pro českou literaturu AV ČR

Foucault, Michel

1994 Diskurs, autor, genealogie. Praha, Svoboda

Hirsch, E. D.

2003 Objektivní interpretace. *Aluze*, 2003, č. 2

1973 *Validity of Interpretation*. New Haven and London, Yale University Press, (4. vydání)

Hodrová, Daniela

2001 *Na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst
1989 „Román jako otevřené dílo“. *Estetika*, roč., č. 1, str. 31 – 41

Holý, Jiří

2006 „Kostnická škola a její souvislosti“. In: *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha, Arsci

Chatman, Seymour

2000 *Dohodnuté termíny*. Olomouc, Univerzita Palackého
2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Host

Ingraden, Roman

1967 *O poznávání literárního díla*. Praha, Československý spisovatel
1989 *Umělecké dílo literární*. Praha, Odeon

Iser, Wolfgang

1978 *The Act of Reading*. London, The Johns Hopkins Press Ltd.
2001 „Apelová struktura textů“. In: *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno, Host
2002 „Proces čtení ve fenomenologickém procesu“. *Aluze*, roč. 6, č. 2, str. 106-117
2004 „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. *Aluze*, roč. 8, č. 2/3, str. 134-143

Jankovič, Milan

2005 *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha, Karolinum.
2005 *Děni smyslu jako teoretický a interpretační problém*. Praha, Torst

Jedličková, Alice

1994 „Tematizovaný adresát v próze“. In: *Proměny subjektu*, Pardubice, Mlejnek s.r.o.
1992 *Ke komu mluví vypravěč. Adresát v komunikační perspektivě prózy*. Praha, Ústav pro českou s světovou literaturu

Kubiček, Tomáš

2007 *Vypravěč*. Brno, Host

Marcelli, Miroslav

2004 „Text ako sieť, sieť ako text“. *Česká literatura*, roč. 52, č. 4, str. 521 – 527

Mathauser, Zdeněk

1994 *Estetické alternativy: Jazyk vědy a jazyk poezie*. Praha, Gryf
1999 *Estetika racionálního zření*. Praha, Karolinum

Mukařovský, Jan

1985 *O motorickém dění v poezii*. Praha, Odeon

2007 *Studie I*. Brno, Host

Nünning, Ansgar

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, Host

Prince, Gerald

1995 Úvod do studia fiktivního adresáta. *Česká literatura*, roč. 43, č. 4, str. 339-363

Radford, G. P.

2004 *Eco*. Bratislava, Albert Marenčin Vydavateľstvo PT

Ricoeur, Paul

2007 *Čas a vyprávění III*. Praha, Oikoymenh

Rimmon-Kenan, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění*. Brno, Host

Schmid, Wolf

2002 „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“. *Česká literatura*, roč. 54, č. 2-3, str. 74 – 97

2004 „O fikčním čtenáři“. In: *Od struktury k fičnímu světu*, Olomouc, Univerzita Palackého, str. 95 - 107

Šklovskij, Viktor

2003 *Terie prózy*. Praha, Akropolis

Štěpánková, Julie

1968 „Otevřené dílo“. *Orientace*, roč. 3, č. 2, str. 73 – 78

Štochl, Miroslav

2005 *Teorie literární komunikace*. Praha, Akropolis

Vladislav, Jan

1986 „Otevřené dílo - otevřený svět Umberta Eca“. *Světová literatura*, roč. 13, č. 5, str. 165 – 172

Volek, Emil

2004 *Znak – funkce – hodnota: Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení*. Praha, Paseka

Zima, Petr. V.

1998 *Literární estetika*. Olomouc, Votobia

1975 „Otevřené dílo“ Umberta Eca“. *Estetika*, roč. 12, č. 1, str. 57-60

Wimsatt, William K., Beardsley Monroe

1946 <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/Fallacy.htm>