

MUNICH

M. JANKOVIC - 14: "NA CESTE KE SMYSLU"

Text 2005

## HLEDÁNÍ PŘÍSTUPU

*Přirozeně v tomto případě nemá slovo „smysl“ nic společného s významem, který jsme měli na mysli, když jsme hovořili třeba o smyslu věty. Nevhodné je i z toho důvodu, že slovo „smysl“ obvykle znamená něco racionálně pochopitelného. Nejraději bych se tohoto slova vzdal. Nemohu však najít žádné jiné, vhodnější.*

Roman Ingarden

### Úvodem

Nás pokus vstoupit na nejistou půdu problematiky „smyslu“ nemůže snad být zahájen přílehavěji než citací uvedeně pochybnosti. Vyslovil ji svého času autor nejucelenějšího pojednání věnovaného výstavbě uměleckého literárního díla. Vyslovil ji ovšem pouze „na okraj“, v drobné poznámce pod čarou, jako doplněk k výkladu o metafyzických kvalitách, v nichž se nám, jak se zde s nádechem kritického odstupu říká, odhaluje „nejhlubší smysl“ života a bytí /Ingarden 1989 [1931], 293/.

Ingardenově pochybnosti lze porozumět i takto: „smysl“, o který v uměleckém díle běží, je jistá jednotící perspektiva vidění či prožívání věcí (ať už jakkoli rozporných), kterou však nepřelozíme beze zbytku do pojmové řeči a která vždy svým způsobem přesahuje „racionálně pochopitelné“. Ukazuje se přímo ve způsobu zacházení s významy, s podobami v díle představených věcí. To by mohla být podstatná příčina, pro kterou umělecké dílo neztrácí – na rozdíl od běžné komunikace – důvod své existence předáním určitého sdělení. Může se otvírat pokaždé znovu a vydávat své poselství nejenom ve snadno čitelných komunikativních významech, ale také v těch, které teprve rozehrává svou specifickou řečí. Ukazuje v nich na svou vlastní skutečnost, na utvářený text, který je složitým znakovým komplexem, jehož smyslu se dohadujeme v měnicích se situacích přijetí. Tak je dílo přichystáno nejen pro naši „rozkoš z textu“ /Barthes 1994 [1972]/, ale též pro nasycení našeho nikdy neukojeného „transcendentálního hladu“ /Chalupecký 2001 [1977], 21/. O takové rozměry „smyslu“ – vystávajícího z podnětů svého utváření, konkretizovaného v měnicích se životních situacích a proměňujícího referenci v tvořivý akt – půjde v našem zamýšlení především. Právě tyto aspekty vyzvedla tvůrčí praxe umění a literatury 20. století. Týmž směrem se ubírala teoretická reflexe, která výboje tvorby doprovázela a razila jim cestu k vnímání. Požadavek sjednocujícího smyslu se pro ni stával něčím nesamozřejmým a nezajištěným, tím naléhavěji se však připomínajícím.

## „Význam“ a „smysl“

Nahlédnutím do Slovníku spisovného jazyka českého zjistíme, že pojmy „význam“ a „smysl“ se mohou navzájem v mnohém zastoupit (oba například označují myšlenkový obsah, smysl slova, věty atp.). Přece však se v obvyklém užívání zcela nekryjí. Jako analytický nástroj významové výstavby díla posloužil pojem „význam“ nenahraditelně, v mnoha složeních a flexích, zpracované terminologii českého strukturalismu. Pojem „smysl“ vyjadřuje spíše syntetizující aspekt, vztah k nějakému celku (díla, lidské činnosti či zkušenosti, života atp.). Těžko bychom asi řekli „smyslový odstín“ namísto „významový odstín“, a naproti tomu neřekneme „mít pro něco význam“ namísto „mít pro něco smysl“ (pochopení či porozumění). Zde je nezbytná vysvětlující poznámka: rozlišení pojmů „význam“ a „smysl“ má v logice a filosofii složitou historii, kterou se zde nechceme podrobněji zabývat. Připomeneme si jen jejich výchozí rozlišení, k němuž ovšem musíme připočítat jisté modifikace, k nimž došlo při překladu obou pojmů do různých jazyků. Původní označení Gottloba Fregeho „Bedeutung“ (v češtině nejspíše „význam“) přeložil Bertrand Russel jako „denotation“, Max Black jako „reference“, „Sinn“ překládá Russel jako „meaning“, Black jako „sense“ /Schaff 1963, 205/. Fregeho výklad zní: „Vlastní název (slovo, znak, kombinace znaků, výraz) *vyjadřuje* svůj smysl a *zastupuje* nebo *označuje* to, k čemu se vztahuje. Pomocí znaku vyjadřujeme jeho smysl a označujeme jeho předmět“ /Frege 1892, 61 – zhrn. G. E./. Různé významy „významu“ představují potom (už u E. Husserla) problematiku natolik spleťtí, že za jedinou schůdnou cestu tímto terénem považujeme jistou důslednost, s níž se budeme přidržovat jednou zvoleného rozlišení.

Oproti „smyslu“ je pojem „význam“ zjevně více rozpracován z hlediska lingvistického a sémantického. V pražském uměnovědném strukturalismu je termín „význam“ používán častěji. Pojem „smysl“ i „celkový smysl“ se zde objevuje rovněž, ale není v porovnání s uplatněním ve fenomenologii všude tam, kde má být zdůrazněno, že v daném případě přesahuje sémantiku denotativně pojaté reference a obrací nás k problematice celkového (hodnotního) vztahu člověka ke skutečnosti, pro nějž umění nepřestává hledat svůj výraz.

Otázku po smyslu uměleckého díla si dnes musíme klást s vědomím, jak komplikovanou, nejistou, ale i vyzývající se stala na konci 20. století, v jehož průběhu byly po ni rozvinuty tak bohaté předpoklady (v Husserlově i v pozdější fenomenologii, v Heideggerově fundamentální ontologii, v novodobé hermeneutice) – a v jehož závěru se právě ony otřásly v souvislosti s celkovou krizí západoevropské metafyziky. Vracíme se k nim v postmoderní době, pro kterou je charakteristická spíše nedůvěra ke scelujícím myšlenkovým koncepcím, k jakémukoliv univerzalizmu, nechuť k totalizujícím pravdám, které se tolikrát ukázaly být prázdné a lživé, přízrakovité

vůči ovládající moci a propadající nakonec jejímu vívu /Lyotard 1993 [1979, 1986]/. Oprávněná kritická rezistence vůči možnému selhání univerzalistických ideologických koncepcí by nám však neměla zastít nezpochybnětelnou potřebu člověka uvědomovat si své místo na světě, možný – a vždy ohrožený – smysl vlastní existence v něm. Uvědomovat si jej nejprůzračněji způsoby, také tím, který nám může zprostředkovat jenom umělecká tvorba. K tomu řekli podstatně slovo nejenom ti, kdo vystupňovali kritiku metafyzických kořenů evropské filozofie /Derrida 1993 [1967–1972]/, ale i ti, kdo se nevzdali nového nastolení „starých“ otázek.

Ve stati *Problém dvojího smyslu jako problém hermeneutický a jako problém sémantický* (1966) si takovou otázku položil jiný francouzský filozof, Paul Ricoeur: „Existuje-li nějaká záhada symbolismu, pak leží zcela v rovině projevu, kde nejednoznačnost bytí přichází ke slovu v mnohoznačnosti promluvy. Není pak úkolem filozofie, aby onu promluvu, kterou lingvistika vzhledem ke své metodě nutně omezuje na uzavřené univerzum znaků a na čistě vnitřní hru jejich vzájemných vztahů, stále znovu otvírala vstříc vyřčenému bytí?“ /Ricoeur 1993a [1966], 202/. K nadhozenému podnětu se ještě nejednou vrátíme. Zatím byl pro nás inspirující pobídkou.

### Dílo a jeho konkretizace

Položme si otázku: co musíme nezbytně vzít v úvahu, aby naše přemýšlení o „smyslu“ uměleckého literárního díla neztratilo hned na počátku šancí? Především skutečnost, že se tento „mysl“ (ať už v kterémkoliv z možných aspektů použitého slova) utváří v kontaktech a konfliktech dvou perspektiv: nepřítomného tvůrce a proměňujícího se přijetí. V tom je smysl uměleckého textu nepodobný smyslu vět, jimiž se dorozumíváme o určitých věcech ve zcela určité komunikační situaci. Dílo oslovuje, vyzývá – a čeká. Jeho smysl je pouze možný. Teprve v setkání s námi obnovuje svůj svět a zve nás do něho. Obdarovává nás svou jinakostí, vždy však jen za pomoci našeho „rozumění“, které předchází usoustavňujícímu „vysvětlení“ /Stierle 1993 [1990], 115–137/. V „rozumění“ ještě nezanecháváme „konkrétní smysl“ díla /Patočka 1966, 21/, vyvstávání či dění jeho smyslu za sebou – v zájmu následujícího, nutně abstraktnějšího a schematizujícího „vysvětlení“. O jeho potřebnosti nepochybujeme. Chceme pouze zdůraznit nezbytnost návratu k původnějšímu bezprostřednímu „rozumění“, tedy k perspektivě vnímatele, do níž se ovšem mohou zpětně promítat též zisky poučeného „vysvětlení“. Těmito návraty se dílo vždy znovu otvírá žité, stále jiné situaci – individuální i dobové. Otvírá se jim však také jako *to*to dílo, ve své vlastní, byť potom mnoha směry rozvíjené potencialitě.

Perspektiva vnímatele se stala v posledních desetiletích neodmyslitelnou složkou přístupu k literárnímu dílu. Počítá s ní fenomenologie, recepční estetika i jiné směry literárněvědné pragmatiky. Neopřehlédnutelné jsou v tomto směru též podněty českého strukturalistického myšlení. Ukazuje se jejich blízkost hermeneutickému přístupu, ať už v koncepcích kostnické školy, nebo ve filozofickém díle Ricoeurově. Jeho kritika francouzského strukturalismu /Ricoeur 1974 [1969]/ nejednou nepřímou poukázala na to, v čem bylo jiné a mohlo být i pro něho přijatelnější zaměření strukturalismu pražského, jemu zřejmě blíže neznámého.

Pojem „konkretizace“, který je z hlediska vztahu mezi textem a jeho přijetím klíčový, byl zaveden polským fenomenologem, estetikem a literárním vědcem Romanem Ingardenem. V jeho základním teoretickém spisu *Umělecké dílo literární* /Ingarden 1989/ je však význam tohoto termínu dost odlišný jak od jeho pozdějšího využití ve strukturalisticky orientovaných pracích Felixe Vodičky /Vodička 1969a [1942]; 1969b [1941]/, tak od později rozvíjených aspektů „konkretizace“ v recepční estetice tzv. kostnické školy, kterou výrazně představily práce Hanse Roberta Jaussa (Dějiny literatury jako výzva literární vědě, 1967) a Wolfganga Isera (Apelová struktura textů, 1970).

Ingardenův zevrubný fenomenologický popis toho, jak se nám literární dílo zjevuje v jednotlivých vrstvách (ve vrstvách jazykových zvukových útvarů, ve vrstvách významových celků, znázorněných předmětností a k nim příslušejících schematických aspektů) a jak tyto vrstvy vytvářejí dynamicky

celek, v němž vrstvy nižší nesou vrstvy vyšší, zároveň však uplatňují svoje zvláštní kvality, je v mnohém trvale platný. Jako jednostranný a zkušenos-ti moderního umění ne zcela odpovídající se nicméně ukazuje v tom, jak preferuje vrstvy zobrazených předmětů. Předmětná vrstva má být vytvořena a ukázána, má však také něco vykonat. Ingarden se ptá, v čem tento výkon spočívá a co přináší. Odmítá názory, podle kterých mají představené předměty sloužit jako prostředek k vyjádření „ideje“, nějaké ploché pravdy, kterou by autor mohl sdělit mnohem stručněji. Odmítá „smysl“ vypreparovaný z tkáně díla /Ingarden 1989, 291/. Nejdůležitější funkcí vrstvy zobrazených předmětů však přesto zůstává zviditelňování metafyzických kvalit /tamtéž, 294/.

Jejich obsahová specifikace je značně neurčitá. Metafyzické kvality, jako je „vznešené“, „tragické“, „désivé“, „posvátné“, „hrůzné“, „smutné“, nebo též „groteskní“, „vábné“, „lehké“ atp., se podle Ingardena vyjevují v zobrazených předmětech a situacích jako protiklad každodennosti, jako kulturní bod života. Tyto metafyzické kvality jsou tím, co životu propůjčuje hodnotu. Nemůžeme je však čistě racionálně určit a pochopit, můžeme je jen „extaticky spatřit“ /tamtéž, 291–293/.

Spolu s vrstvou zobrazených předmětů se v popředí Ingardenova zájmu octla vrstva schematických aspektů, v nichž se nám v díle zobrazených předmětů zjevují /tamtéž, 257–277/. I toto rozlišení bylo nepochybným přínosem: upozornilo na „místa nedourčenosti“, proměnlivé vyplňovaná v jednotlivých čtenářských konkretizacích. Ani jejich pojetí není však v Ingardena bez problémů. Polský badatel zdůrazňoval potřebu „oddělit samotné literární dílo od jeho aktuálních konkretizací“ a v něm samém pak odlišit ta místa nedourčenosti, jejichž vyplnění je víceméně předepsáno charakteristikami znázorněných předmětů, od těch, jejichž vyplnění závisí na „libovůli čtenáře“ /tamtéž, 254/. Takové pojetí připouštělo, ano, předpokládalo vlastně dvojí existenci díla: tu „pravou“, v podstatě již výstavbou díla danou, i když pouze potenciální, a tu druhou, více či méně odpovídající té pravé, záležející na plně „realizaci“ díla jako intencionalního předmětu.

Estetické a metafyzické kvality (řádově zřejmě vyšší, ale nevytvářející vlastní ontickou vrstvu a u Ingardena – jak prozrazuje souřadící spojka – vedle sebe postavené) se v díle plně nerozvíjejí, zůstávají v latentním stavu něčeho předurčeného a „pohotového“. Teprve když se umělecké literární dílo v konkretizaci adekvátně projeví, dochází – v ideálním případě – k tomu, že se všechny zmíněné kvality etablojí a názorně se prezentují /tamtéž, 368/. – To je ovšem nepravděpodobný a svazující, danost díla jako intencionalního předmětu absolutizující předpoklad. Ač je znovu opakováno, že dílo jako estetický předmět se projevuje až ve svých konkretizacích, vše nasvědčuje tomu, že Ingarden k němu přistupuje z opačné strany, od předpokladu díla potenciálně hotového.

Jeho model je u Ingardena završen vizi „polyfonní harmonie“ esteti-  
ckých kvalit, vyjevujících se v heteronomních vstřích díla a posléze  
v dojmu jeho homogenního celku. Do této komplikované problematiky  
Ingarden – přinosem i sporně – k pojetí „konkretizace“, čím přispěl Roman  
tedy shrnout: nedourčená místa textu (Unbestimmtheitsstellen) nevysvětlují  
ještě sama o sobě estetický prožitek s uměleckým dílem spojený (aspek-  
tivnost se ve fenomenologickém pojetí týká intencionálních předmětů  
vůbec). Zvláště tato místa však mohou podle Ingardenových představ vést  
k odhalení metafyzických a esteticky relevantních kvalit uměleckého díla  
a v nich se projevující „původní emoce“ (Ursprungsemotion), která je dále  
neanalyzovatelná (Warning 1975, 10–12).

Když přejímá literární historik Felix Vodička, jeden z členů Pražského  
lingvistického kroužku, Ingardenův pojem „konkretizace“, formuloval zře-  
telně, v čem se o jeho původní koncepci mohl opřít a v čem se s ní rozchází.  
Přijal základní teze týkající se stavby literárního díla, struktury jeho čtyř  
vrstev. Estetickou působnost však nespojoval s předpokladem nadčasové  
platnosti „metafyzických kvalit“, nesených (podle Ingardenových představ)  
touto strukturou, nýbrž vyvozoval ji ze vztahu díla „k vývoji estetické nor-  
my, s níž se buď ztotožňuje, nebo od níž se odráží“ (Vodička 1969b, 199/  
Zásadní odklon od metafyzických východisek obsahové estetiky přiva-  
děl Vodičku k dalším podstatným zjištěním. Prokázal, nejsoustředěněji  
v Problematice ohlasu Nerudova díla, že „konkretizována“ nejsou jen  
„nedokreslená“ schematická místa, ale „struktura celého díla tím, že je  
promítnuta na pozadí aktuální tradice literární“, při čemž „nabývá za  
změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry  
i individuálních vždy nového charakteru“ (tamtéž).

Vodičkova dynamická koncepce opustila předpoklad dvojí, od sebe  
oddělitelné existence díla: té potenciální, v podstatě dané v díle, a té rea-  
lizované ve více či méně „adekvátních“ konkretizacích. Je to teď existence  
dvojedimá. Vodičkovu pojetí konkretizace připouští nerovnoměrnost  
a proměnlivost estetického přijetí díla nejen jako celku, ale i v působení  
jeho dílčích složek. – Tak byla nově, riskantně, ale „životu díla“ přiměřeněji  
nastolena otázka jeho nesamozřejmě identity, totiž jeho skrytých možnos-  
tí vycházet určitými vlastnostmi svého ustrojení vstříc proměňujícímu se  
a třeba ještě nekodifikovanému očekávání.

Ani na tento moment Vodička nezapomněl. Mnohokrát v jeho pojetí  
zdůrazněný vztah k aktuální literární normě nezastřel tomuto historikovi  
literatury skutečnost, „že estetické vnímání není určováno jen konvence-  
mi tradicemi, ale i touhou po nových konkrétních dílech, jež by odpo-  
vidala neurčitým, spíše vnitřně citěným než vyslovitelným představám  
o literárním krásnu dosud neuskutečněném“ (Vodička 1969a, 35). Takto  
aktivně pojatý vztah mezi normou a konkretizací, mezi dějinami literatury

a čtenářskou recepci, zůstal živým odkazem Vodičkovy představy literární  
historie.

V tomto směru, třebaže bez přímé návaznosti, rozvinul své myšlenky  
o dialogickém vztahu mezi dějinami recepce a potenciálem aktualizující-  
ho se smyslu literárního díla německý literární vědec Hans Robert Jauss  
v podnětující práci Dějiny literatury jako výzva literární vědě. Problematika  
dějiny literatury v ní byla pojata neodlučitelně od jejího estetického půso-  
bení, v něm však byla vyzdvížena moc utvářející a přetvářející celkovou  
zkušenost čtenáře. Jauss předpokládá v díle zakódovaný, způsobem jeho  
urváření daný, čtenáře vyzývající, různě jím však naplňovaný „horizont  
očekávání“. Jeho protějškem je variabilní horizont očekávání, jenž je  
součástí interpretačního systému historicky pojatého čtenáře. Je tedy vždy  
třeba rozlišovat mezi systémem díla a systémem interpretací a na základě  
tohoto rozlišení se ptát, kdo-proč-jak rozumí (Warning 1975, 24n.).

Podle Jaussa je to právě rekonstruovatelný horizont očekávání, který  
„umožňuje určit umělecký charakter díla podle způsobu a stupně jeho  
účinku na předpokládané publikum“. Z hlediska dějiny literatury i jejího  
uměleckého účinku hraje při tom rozhodující roli „odstup mezi před-  
chozím horizontem očekávání a vydáním nového díla“ (Jauss 2001 [1967],  
15), jehož přijetí může vést k proměně dosavadního horizontu čtenářovy  
umělecké i životní zkušenosti. Ve čtenářově přijetí díla i v konfliktech s ním  
se podle Jaussa uplatňuje několik faktorů: normy a tradice daného žánru,  
vztahy k okolním dílům a možné konfrontace mezi utvořeným světem díla  
a světem, který je čtenářovy známý. Tím vším může být čtenářovo očekáva-  
ní nejrůznějšími způsoby zasazeno, také se však vůči dílu aktivně prosazuje,  
obnovuje a rozšiřuje svým aktualizujícím přístupem jeho estetický a význa-  
mový potenciál. V tomto duchu domýšlí Jauss společenskou funkci literatu-  
ry, která se může projevit teprve tam, „kde čtenářova literární zkušenost vstu-  
puje do horizontu očekávání jeho životní praxe, preformuje jeho chápání  
světa, a tím také zpětně působí na jeho společenské chování“ (tamtéž, 32/).

Stále se obnovující rozpor mezi produkcí a recepcí uměleckých děl  
byl tak pojat jako vzájemná interakce, která se stává přístupným polem  
hermeneuticky orientovaného bádání. V jeho pozadí se přihlašuje pojem  
„splývání horizontů“, jímž vůdčí přestavitel tohoto směru, německý filozof  
Hans-Georg Gadamer (Gadamer 1965 [1960], 289/, označoval prolnutí  
minulého a přítomného v aktu rozumění. Ve svém raném období kladl  
Jauss větší důraz na obrozující negativitu kreativního činu. Její dopad na  
horizont očekávání čtenáře je zde ještě ve viditelné převaze nad pozitivně  
rozpracovanými momenty estetické zkušenosti (*poiesis* – *aisthesis* – *kathar-  
sis*), jak je autor syntetizoval ve svém pozdějším široce založeném díle Este-  
tická zkušenost a literární hermeneutika (1982).

Další významný příslušník kostnické školy Wolfgang Iser zkoumal v prá-  
ci Apelová struktura textů z nového hlediska – totiž jako obecnou podmín-

ku účinnosti literární prózy – Ingardenem zavedená a u něho ovšem pouze na dokreslení čekající „místa nedourčenosti“. Pro Isera nejsou nadále pouhým průchodistěm k metafyzickým kvalitám, nýbrž důležitým prvkem propojení mezi textem a čtenářem. Estetický účinek díla není odvozován z jeho „původní emoce“, ale z přítomnosti „prázdných míst“ (Leerstellen), která čtenáři dovolují připojit cizí zkušenost textu ke své vlastní zkušenosti (Warning 1975, 31/).

Iser přiřadil literární výtvory k performativním textům, tj. k takovým, „které svůj předmět teprve konstituují /.../ Nemají žádný přesný předmět, nýbrž ekvivalent v životní realitě“, nýbrž své předměty nejprve vytvářejí z prvků, které se v životní realitě vyskytují“ (Iser 2001 [1970], 42/). Z toho autor vyvozuje důsledky nejen pro status literárního textu, kterým je fikce, ale také pro rozlišenější pochopení role čtenáře. „Místa nedourčenosti“ mohou být v aktu přijetí zastíněna anebo zcela vyloučena redukcí této role na čtenářovo jednostranné sebepotvrzení, mohou se však také stát výzvou k účasti na spoluvytváření jiného, dílem rozvíhaného, avšak jen zásluhou čtenářovy představivosti se ustavujícího světa.

Nedourčenost je v Iserově koncepci produktivní podmínkou účinnosti textu. „Prázdná místa“, která nutně vznikají mezi schematickými aspekty, jimiž nám text prostředkuje svůj předmět, a vzájemná napětí mezi nimi, jimiž na nás text působí, „otevírají interpretační prostor“ (Iser 2001, 46/). Čtenářovy reakce jsou v něm nepochybně řízeny rázem utváření textu, jsou však zároveň – právě díky místům nedourčenosti – podněcovány k vlastní aktivitě. Poměr mezi obojím se proměňuje: nedourčenost v literárních textech narůstá, jak to dokládají příklady z moderní literatury. Autorovi přitom neběží pouze o historický rozměr. „Nedourčenost textu posílá čtenáře, aby hledal smysl“ (tamtéž, 58/). Tím však nejsou miněny na tezi redukovatelné významy a pravdy. Realita literárních textů ožívá v obrazotvornosti čtenáře, stává se její součástí, a právě tak má též „větší šanci odolávat své dějinnosti“ (tamtéž, 60/).

Svou koncepci rozpracoval Wolfgang Iser nejprve v souboru studií Implicitní čtenář, opatřeném orientujícím podtitulem Formy komunikace od Bunyana po Becketta (1972). Termínem „implicitní čtenář“ je zde definován textem předznamenávaný způsob čtení, který je ovšem pojat modelově a nabízí rozlišený přístup k různým typům textů: k textům snáze sjednotitelným i kladoucím čtenářovu úsilí o sjednocení maximální odpor. V procesu čtení (Leservorgang) spatřuje Iser permanentní konflikt dvou tendencí: potřeby iluze a ztotožnění ze strany čtenáře, a na druhé straně ironie textu, který svou soudržnost nabízí – a zároveň ji problematizuje (Warning 1975, 32/).

Iserova kniha Akt čtení (1976) představila potom autorovu teorii estetického účinku v domyšleném úhrnu. Zájem o problematiku konkretizace

se v ní zřetelně posouvá od historicky proměnlivých podmínek recepce k vlastní fenomenologii čtení. Jejím předmětem je dění mezi textem a čtenářem. Přibližuje nám je soustavný výklad nejprve o podnětech řídicích struktur, o repertoárech a strategických fikčních textů, potom o korelativních procesech jejich působení ve vědomí vnímatele. Co se v něm takto konstituuje, není už pasivně odrážena skutečnost, nýbrž energií textu vyvolaná a čtenářovu účastí podmíněná reakce na její deficit. V těchto procesech se urváží především sám čtoucí subjekt a jeho nová zkušenost o světě, neredukovatelná na konvenční významy. Podstatnou, ne už jen důležitou a doplňující roli při tom mohou sehrát „prázdná“ místa, obnovující v procesu čtení napětí mezi známými a neznámými podobami věcí, mezi sedimentující a inovující funkcí jejich v textu se představujících tvarů, mezi očekávaným sjednocením a neustávajícím děním jejich možného smyslu. Od recepcně esteticky a fenomenologicky zaměřeného Aktu čtení dospívá autor v pozdním díle Fikční a imaginární (1991) k literární antropologii. K přínosu této práce pro pojetí „smyslu“ literárního textu se ještě vrátíme.

Některé pozdější koncepce „pragmatiky textu“ zdůraznily čtenářskou perspektivu přístupu k literárnímu dílu ještě radikálněji. „Jednota textu a recepce v přirozené zkušenosti“ (Plesník 1991, 54/ byla programově – i s rizikem nové jednostrannosti – postavena proti jednostrannosti scientistického přístupu k literárnímu textu. K tomu jen zásadní stanovisko: „pragmatická zkušenost laiků“ jistě může, ale vůbec nemusí zprostředkovat nějakou původní zkušenost, může být zkušeností standardní a konvenční. Právě zkušenost umělecká jí může obohatovat, pozvedat nás k zážitkům plnějším a trvaleji platným, z nichž se, jak zdůrazňoval již Wilhelm Dilthey v knize Zážitky a básnictví (1906), nevytrácí kontinuita lidského, svou přirozenost v historických proměnách hledajícího sebeuvědomování. „Umělecké dílo žije čethou“, jak bylo moudře řečeno Vladislavem Vančurou, tu však obohacuje kultivace, sdílená zkušenost druhého a rozumění jeho jazyku. Jde přitom, jak se dále praví, „o jakousi součinnost, o jakési pospolité tažení duchů k hloubkám a výšinám života“ (Vančura 1972, 199/).

Programová obhajoba samotného „zážitku“ jako východiska přístupu k uměleckému literárnímu dílu se později inspirovala estetickými názory postmoderny. Zdůrazňovala nárok na zachování interpretačního prostoru pro „pojmové nevědění, nejistotu, nejasnost a neurčitost“ (Plesník 1998, 31/), také si však více připustila, že tento interpretační prostor není libovolný, že je spoluvytvářen kontinuální zkušeností s tvorbou i kontextem myšlení o ní (tamtéž, 32/).