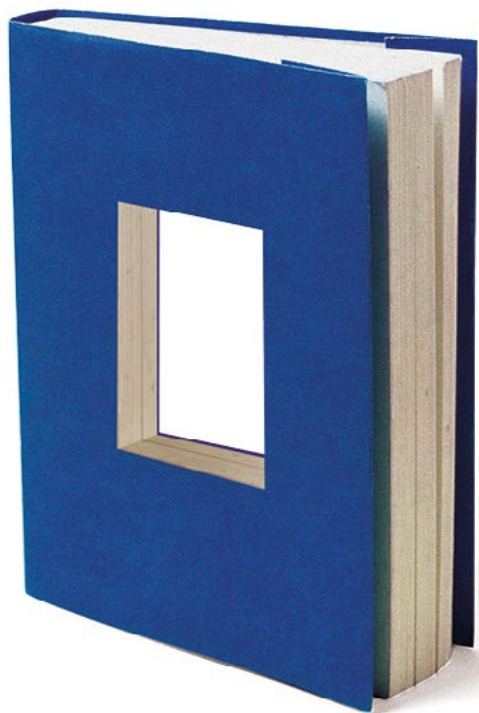


TEORETICKÁ
KNIHOVNA

JAN TLUSTÝ
**Příliš hlučná
prázdnota**



**MEZERY, OTŘESY A SMYSL
V LITERÁRNÍM DÍLE**

HOST
ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR

Teoretická knihovna vychází ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i.
Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068).
Při práci na textu knihy byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

Rukopis knihy vznikl s podporou Ústavu české literatury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Knihla byla vydána s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky a Akademie věd České republiky.



**MINISTERSTVO
KULTURY**



**Akademie věd
České republiky**

Lektorovali:

doc. Mgr. Jiří Koteň, Ph.D.

Mgr. Zuzana Fonioková, Ph.D.

© Masarykova univerzita, Jan Tlustý, 2022

© Host — vydavatelství, s. r. o., 2022

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2022
(elektronické vydání)

ISBN 978-80-275-1617-9 (PDF)

ISBN 978-80-275-1618-6 (ePUB)

ISBN 978-80-275-1619-3 (MobiPocket)

OBSAH

ÚVOD:STOPY, KTERÉ NIKAM NEVEDOU	14
Otřesy: paradigmatata a mezery	16
Co čtenář v knize najde a jak knihu číst	18
Mezery jako cesta ke zjevování	20
I. MEZERY, ANALÝZA NETĚLESNÉÚČINKY	24
1/ FENOMENOLOGICKÁ KONCEPCE: ROMAN INGARDEN	25
Místa nedourčenosti	27
Konkretizace a zaplňování míst nedourčenosti	30
Ve slepé uličce aneb co ingarden nevidí	37
2/ TEORIE ESTETICKÉHO ÚČINKU: WOLFGANG ISER	42
Prázdná místa jako nevyjádřené souvislosti v textu	44
Negace	49
Procesualita čtení: putující hledisko, představy druhého stupně a pasivní syntézy	53
Tři námitky vůči doleželově kritice isera a návrat mimese	57
3/ TELAVIVSKÁ NARATOLOGICKÁ ŠKOLA: MEIR STERNBERG A MENAKHEM PERRY	64
Dynamický systém mezer a cizoložství krále davida	64
Mezery a narativní zájem (napětí, zvědavost, překvapení)	67
Mezery dočasné a trvalé	70

4/ MEZERY A SÉMIOTIKA: UMBERTO ECO (I.)	73
Presupozice	75
Intertextové a běžné scénáře	77
Topik a abdukce	88
5/ TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ	85
Neúplnost jako sémantický a kulturně-literární fenomén – thomas pavel	89
Princip minimální odchylky a imerze – marie-laure ryanová	92
Malé světy – umberto eco ii.	108
Neúplnost fikčních entit, nepříznačkové mezery a definování – ruth ronénová	103
Mezery a intensionální funkce nasycení – lubomír doležel	108
Mezery v lyrice – miroslav červenka	111
II. MEZERY, TĚLO A SMYSL	118
6/ MEZERY A INFERENCE Z POHLEDU KOGNITIVNÍ VĚDY	
DRUHÉ GENERACE	119
Mysl vtělená, enaktivní, do prostředí zanořená a rozšířená (4e)	128
Zrcadlové neuronu, vtělená simulace a fluidní čtení	123
Explanační mezera	127
7/ ENAKTIVNÍ PŘÍSTUP: MARCO CARACCILO	131
Svět vnímání: od Merleau-Pontyho k enaktivismu	133
Fikční světy, světy příběhu a světapodobnost	139
Jak vzniká zkušenost s textem	143
Mezery z pohledu enaktivní teorie	158
8/ PRAVDĚPODOBNOSTNÍ DESIGN A BAYESIÁNSKÉ INFERENCE: KARIN KUK- KONENOVÁ	155
Pravděpodobnostní design a vtělený čtenář	157
Emoce, predikce a mentální knihovna	162
Od imerze k pocitu plynutí	167
Mezery, detektivovy střežíčky a to, co se nestalo	178

9/ OD KOGNITIVNÍ VĚDY K ETICE: HORACE PORTER ABBOTT	174
Tři podoby neznáma	176
Do očí bijící mezery: nevyprávěné události a nečitelné mysli	178
Stínové příběhy aneb co by se mohlo stát	183
10/ MEZERY A PÉČE O DUŠI	189
Pavučina gestellu	189
Závislost a politika	193
Zamýšlení a pohled ze dvou hor	196
Otřesy, smysl a péče o duši	199
Vykloněnost do ničeho a mezery	203
EPILOG: DO SVĚTANA ZKUŠENOU	210
SUMMARY	215
LITERATURA	221
JMENNÝ REJSTŘÍK	245
VĚCNÝ REJSTŘÍK	253

Magdalénce, Míšovi a Jarušce

Je zcela nevyhnutelné, aby tajemství světa, které hledáme,
bylo obsaženo v mém kontaktu s ním.

(Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*)

Už nepromluví
Pane
a neřekl mi
zdali Tě našel
v těch koncích —
kde zbýváš

(Viola Fischerová, *Předkonec*)

Knihy nám mají připomínat, jací jsme oslové a blázni.
(Ray Bradbury, *451 stupňů Fahrenheita*)



**Úvod:
Stopy,
které
nikam
nevedou**

Ve známé povídce „Šlápěj“ Karla Čapka se dva muži setkají nad osamělou stopou ve sněhu, jejíž existence nemá žádné logické zdůvodnění. Dohadují se, rozvíjejí více či méně pravděpodobné scénáře (Neodnesl osamělou botu pták? Neudělal si někdo jen legraci a neotiskl botu z balonu?), nakonec se dostávají až k metafyzickým otázkám a k podobným „stopám“ v lidské společnosti. Stopa ve sněhu nicméně zůstává nevysvětlena a v závěru rozhovoru mizí pod padajícím sněhem. Co je klíčové: i když se důvodů oba muži nedoberou, příběh ilustruje obecnou lidskou tendenci dávat věcem kolem sebe smysl, zasazovat je do narativních rámců a domýšlet to, co uniká našemu pohledu; stejně tak nám ale připomíná, že ne všeho se můžeme „kognitivně“ zmocnit a že vždy zůstane něco, co náš obzor bude přesahovat. S podobnou situací se běžně setkáváme i při četbě literatury: mnoho aspektů světa příběhu doplňujeme automaticky, aniž bychom si nějaké „mezery“ vůbec uvědomovali, jindy se naše domýšlení podobá spíše detektivnímu pátrání a vyžaduje zaměření pozornosti — tak jak je tomu i v Čapkově povídce. V obojím případě aktivizujeme literární a kulturní znalosti, rozvíjíme inference — někdy s jasnými závěry, jindy jako ve „Šlápěji“ zůstáváme bez odpovědi. Nejsou to však jen dedukce (či spíše abdukce, jak by řekl Eco): na text reagujeme také tělesně a stejně jako jedna z postav v povídce vytváříme i rámce a inference, které jsou založeny na naší tělesné zkušenosti (ve „Šlápěji“: určité hypotézy jsou zapovězeny na

základě zohlednění rovnováhy a možností lidského těla, nelze si například představit někoho, kdo by učinil tak dlouhý skok a zůstal přitom stát na jedné noze). Jak si ale možná čtenář vzpomene, tímto příběhem Čapkova hra se záhadnými stopami nekončí. Ještě do jiných kontextů se dostává v návazné „Elegii“ (rovněž ze sbírky *Boží muka*) a také v povídce „Šlépěje“ z *Povídek z jedné kapsy*. V obou textech rozehrává Čapek otázku, nakolik jsme vůči nedořečenému či záhadnému otevření a ochotni se nad takovou stopou vůbec zastavit — v „Elegii“ aristotelik Burda „nevidí“ či nechce vidět podivné zmizení svého bratra, ve „Šlépějích“ nepředstavuje sice pro komisaře Bartoška, na rozdíl od pana Rybky, končící řada stop problém, nakonec si ale i on oddychne, když se stopy rozplynou v přívalu dalších kroků.

OTŘESY: PARADIGMATA A MEZERY

Tedy: neznámé a nedořečené, vnímané samozřejmě i nesamozřejmě, naturalizované, vysvětlované, nebo naopak znejišťující, otrásající. V této práci se pokouším nahlédnout na tento jev — literární teorii označovaný také jako mezery, místa nedourčenosti, prázdná místa nebo implicitní významy — v dialogu s různými koncepty, z perspektivy současných kognitivních výzkumů i z širší filozofické perspektivy. Jedním z klíčových slov, které s tímto zkoumáním spojují, je pojem otřesu. Chápu ho dvojznačně: ve vztahu k dějinám literárněteoretického myšlení jako událost, která zpochybňuje dosavadní paradigma a otevírá novou otázku, která nasvěcuje literaturu a její nedořečenost z dosud neznámé perspektivy. Na druhé, estetické rovině spojují otřes s účinkem takzvaných nezaplnitelných či „do očí bijících mezer“, které znejišťují čtenářovo rozumění fikčnímu světu a vedou ho k „zanoření do nevědění“. V obou případech jde o prožitek (ať už badatelsko-intelektuální, nebo estetický), který nás staví do nesamozřejmosti a otevřenosti vůči tomu, co se nám ukazuje. Tím se odkrývá i nesamozřejmost

smyslu, který je vždy podmíněčný, závislý na době, kontextech, zpravidla netematicky „žitý“, vždy se však přihlašující právě ve chvílích znejištění, rozpadů ustálených rozvrhů, zlomů či krize.

Nebudu zastírat hlavní zdroje, kterými je tento náhled na nesamozřejmost smyslu živen: je jím především tradice fenomenologického myšlení (zvláště Martina Heideggera a Jana Patočky), částečně ale také estetické myšlení Milana Jankoviče, který se ostatně oběma filozofy inspiroval. Pro všechny zmíněné je charakteristické vědomí otevřenosti tázání a zaměření na problematiku smyslu, ať už v souvislosti s otázkou po smyslu bytí (Heidegger), dějin (Patočka), nebo uměleckého díla (Jankovič a oba filozofové). Heidegger nejenomže znovu a znovu promýšlí otázku po bytí, zároveň ale ukazuje, že smysl našeho světa (struktura lidské existence jako „bytí-ve-světě“) se nám ukazuje či připomíná právě ve chvílích, kdy se věci vykloní ze své samozřejmosti, „příručnosti“ či pohotovosti — smysl sedačky, tedy to, co pro mě tato „věc“ znamená (jak jí rozumím a zacházím s ní), mohu velmi intenzivně pocítit ve chvíli, kdy stojím delší dobu v přeplněném dopravním prostředku nebo když spěchám a nemohu kvůli rozbitému upínání připoutat dítě v autosedačce. Nemusíme však zůstávat u banálních příkladů: otázka smyslu ještě naléhavěji vystoupí do popředí tváří v tvář vlastní konečnosti nebo smrti někoho blízkého. Ostatně v tomto duchu uvažoval už před Heideggerem Karl Jaspers, který mluvil o takzvaných mezních situacích (jsou jimi kromě smrti i boj, utrpení a vina). Podobně nahlíží otázku nesamozřejmosti smyslu dějin Jan Patočka, když hovoří o *dějinné zkušenosti otřesu*, a to v souvislosti s frontovou zkušeností v první světové válce. Stejně tak nesamozřejmost smyslu, o níž psal už koncem šedesátých let Milan Jankovič: také v jeho textech je přítomno vědomí, že smysl je to hlavní, oč v setkání s literaturou jde, zároveň je to však „něco“, co je unikavé, ontologicky otevřené, vždy jen dočasné

(časové!), vzpírající se absolutizujícím nárokům vědeckého jazyka a racionality.

CO ČTENÁŘ V KNIZE NAJDE A JAK KNIHU ČÍST

Z perspektivy nesamozřejmosti čtu jednak dějiny literárněteoretického myšlení o mezerách a zároveň (v poslední kapitole) promýšlím nezaplnitelné či do očí bijící meze-ry. Snažím se vždy postihnout dobový způsob přemýšle-ní z hlediska jeho vnitřního horizontu (tedy otázek, které dané paradigma v souvislosti s mezerami pokládá), ale čtu také proti němu — podobně jako vypravěč slavné Borgesovy povídky „Autor Quijota Pierre Menard“, tedy ve světle toho, co se později v dějinách odehrálo. Týká se to především prv-ní části „Mezery, analýzy a netělesné účinky“, v níž se za-bývám klasickými koncepcemi mezer a nedourčenosti, jako jsou Ingardenova fenomenologie, Iserova teorie estetického účinku, Telavivská naratologická škola, Ecova sémiotická teorie a teorie fikčních světů. Ukazují zde mimo jiné, že po-jem mezery funguje v rámci jednotlivých diskurzů odlišně, má různé, často i nesouměřitelné významy, což vede rovněž ke zbytečným nedorozuměním a sporům (například Fisho-va a Doleželova kritika Isera).

Čtenáři, který by se historií mezer a mým dialogem s ní nechtěl zabývat, rovnou nabízím, že může nalistovat druhou část „Mezery, tělo a smysl“. Zde představuji současný pohled na nedourčenost (byť s nutnou prehistorií osmdesátých a de-vadesátých let), a to zejména ve světle poznatků kognitivní vědy druhé generace, která chápe kognitivní procesy jako „vtělené“. To přináší i posun v myšlení o recepci, neboť je položena nová otázka: jak se na čtenářském prožitku podílí naše tělo? Důsledkem této změny je i nový pohled na meze-ry: o inferenčních procesech není už možné uvažovat jen na vědomé, propoziční rovině (jak to činí například Ecova teorie běžných a intertextových scénářů), ale zásadní roli zde hrají také čtenářovy nevědomé tělesné reakce, které se

propojují s kognitivně vyššími úrovněmi. Jak říkají v poslední knize *With Bodies* ([S] těly, 2021) Marco Caracciolo a Karin Kukkonenová: „Nečteme pouze našima očima a myslí, ale celým tělem.“ Teorie vtěleného čtení představují ve třech krocích: nejprve postihují obecné principy kognitivní vědy druhé generace a její náhled na mysl jako vtělenou, enaktivní, do prostředí zanořenou a rozšířenou. Věnují se i teorii zrcadlových neuronů či vtělené simulaci, která přispívá k vysvětlení čtenářovy schopnosti porozumět prožívání a záměrům postav, a také limitům neurovědeckého přístupu (takzvaná explanační mezerka). V dalších kapitolách se zabývám Caracciolovou enaktivní teorií čtení a konceptem pravděpodobnostního designu vypracovaným Kukkonenovou. Caracciolo přichází s novým náhledem na čtení pojatým jako interakce textu se čtenářovou zkušenostní výbavou, která zahrnuje různé roviny od neuvědomovaných vtělených rezonancí, emocí až po významy spojené s kulturou a společenskou praxí. Enaktivní pojetí zkušenosti vede Caracciola rovněž k novému promýšlení rozšířených pojmů fikční svět či svět příběhu a k zavedení nového pojmu „světapodobnosti“. Kukkonenová na podkladě teorie predikčního zpracování, která se v posledních deseti letech začala prosazovat v neurovědách, nahlédla z nové perspektivy problematiku recepce a pojala ji jako vzájemně propojené rozvíjení predikcí na různých úrovních — od takzvaného vtěleného čtenáře, zápletky až po predikce ovlivněné kulturními znalostmi. V závěru obou kapitol promýšlím důsledky obou konceptů ve vztahu k mezerám.

Přeposlední kapitola je věnována naratologu Horaci Porteru Abbottovi, který posouvá myšlení o mezerách ještě jiným směrem: Abbott částečně zohledňuje klasické koncepty literární vědy (strukturalismus, teorie fikčních světů, rétorická teorie), současně ale pokládá otázky, které souzní s některými tématy kognitivní vědy a přesahují k etice. Zcela originální je Abbottova snaha promyslet estetické působení

mezer, které se domáhají pozornosti, nelze je však zaplnit (takzvané „do očí bijící mezery“). Podle Abbotta může čtenář buď rozvíjet hypotetické scénáře ve smyslu „co se asi mohlo stát“ (takzvané stínové příběhy), nebo se prázdnu a nevědění otevřít. Pro Abbotta má tento druhý krok etické implikace, zejména jako poukaz k transcenci Druhého a jeho neredukovatelnost na příběh. Ještě jinak s touto zkušeností pracuji v poslední kapitole, kde na ni nahlížím jako na účinnou obranu proti mediálně-politickým manipulacím.

MEZERY JAKO CESTA KE ZJEVOVÁNÍ

V závěrečné kapitole (kterou lze číst i samostatně) opouštím horizont literární teorie a snažím se účinek nezaplnitelných mezer promyslet z širší filozofické perspektivy. Vracím se k fenomenologii, nikoli však k analýzám aktů vědomí, konstituci předmětů, tělesnosti, jak to činí husserlovská tradice a současné fenomenologicko-kognitivní přístupy, ale k samotné události zjevování, odkrývání světa či vynášení ze skrytosti na světlo ve smyslu původního řeckého významu *alétheia*. V tomto duchu přemýšlejí o zjevování Heidegger i Patočka, ani u jednoho však není vázáno výhradně na člověka, ale představuje univerzální dění, které se odehrává ve světě i bez lidského přičinění. Heideggerovo a Patočkovo myšlení se tak může stát inspirativní i pro současné eko-kritické či posthumanistické myšlení, které poukazuje na limity antropocentrického přístupu (Timothy Morton, David Abram, Marco Caracciolo). Nutno dodat, že tyto směry se však už nyní bohatě inspirují Merleau-Pontym, který vychází jak z heideggerovské, tak husserlovské větve: vnímání je pro francouzského filozofa proplétáním (chiasmem) mezi lidským světem a bytím světa, zejména v závěrečném období *Viditelného a neviditelného*, kde mluví o „tělesnosti světa“.

Jedním z leitmotivů Heideggerovy i Patočkovy fenomenologie je znesamozřejmění pohledu na skutečnost, tak jak jej rozvíjejí přírodní vědy a v návaznosti na ně technika. Ne-

bezpečí techniky spočívá podle Heideggera v tom, že její odkrývání světa (*alétheia*) ovládne lidský svět natolik, že jej zbaví svobody. Nejde o abstraktní úvahu, ale o důsledky, které pociťujeme stále silněji díky biotechnologiím, prediktivním algoritmům, které fungují v rámci sociálních sítí, vstupují do procesů rozumění vlastnímu tělu a ovlivňují naše rozhodování v každodenním životě. V důsledku tohoto prostupování techniky lidským světem se jako velmi reálné jeví nebezpečí, že člověk přestane o sobě rozhodovat a ztratí svobodu. Tato „vláda Gestellu“, jak Heidegger technický svět charakterizuje, jde podle Patočky ruku v ruce s prosazováním moci na politické rovině, jak je tomu především v totalitárních společnostech, v nichž lidská svoboda nic neznamena a člověk se stává manipulovatelnou, zaměnitelnou jednotkou. Patočkovy úvahy považují obzvláště za aktuální dnes, kdy svoboda přestává mít ve společnosti hodnotu, dochází k cílenému omezování kontrolních mechanismů demokracie a k postupnému nárůstu autoritářských principů. Rozhodování voličů je nadto v nebývalé míře ovlivňováno dezinformacemi a chytrými algoritmy, které díky sociálním sítím mají takřka neomezené pole působení. V obdobném duchu přemýšlí i izraelský historik Yuval Noah Harari a ukazuje, k jakým sociálním změnám a etickým dilematům stále větší spoléhání se na techniku možná brzy povede.

Jak tyto úvahy souvisejí s mezerami a zkušeností nevědění, kterou mohou vyvolat? Nezaplnitelné mezery nás vtahují do otevřenosti a zviditelňují samotnou skutečnost, že se nám svět ukazuje. Prázdnost na nás naléhá, vymyká se pojmům, představuje neřešitelnou kóanovou hádanku, která nás ale paradoxně může přivést k uvolnění vůči vědeckotechnické racionalitě a manipulacím, jež prostupují naším světem. Ve zkušenosti prázdnosti či nevědění získáváme odstup od „samozřejmého smyslu“, který žijeme v perspektivě toho, jak vědeckotechnické myšlení tvaruje naše chápání světa a sebe sama, vylamujeme se z kadlubů spočítatelnosti či predikcí

a vstupujeme na chvíli do noci, v níž si můžeme připomenout vlastní existenci a rozsvěcování či objeovávání světa. Už pro Heideggera byla ostatně otázka po bytí (ve smyslu odkrývání, *alétheia*) úzce spojena s otázkou po „nic“ (*das Nichts*) a v obdobném duchu postupuje i Patočka, když mluví o zkušenosti ztráty smyslu, otřesu či vyklonění života do noci. Samotné zjevování a smysl, který je s ním spojen, podle Patočky připomíná právě umění a zvláště literatura, proto také staví umění do blízkosti filozofie. Zkušenost nezaplnitelných či „do očí bijících mezer“ nabízí čtenáři jednu z cest, jak může skrze negaci, otřes či prožitek nevědění dar zjevování zahlédnout.

Jakkoli je knížka teoretická, byl bych rád, kdyby byla „čitelná“ i pro čtenáře, kteří se primárně literární teorií a filozofií nezabývají. Myslím především na vysokoškolské studenty a studentky různých literárních specializací, kteří se budou dál literaturou zabývat profesně, anebo směřují k povolání učitele. Zejména pro ně může být inspirativní druhá část, která nabízí současný pohled na problematiku čtení, ale také zdůvodnění toho, proč — slovy Maryanny Wolfové — čtení představuje našeho „kanárka na stráží“. Snažím se proto dílčí problémy ilustrovat i na konkrétních příkladech z literatury, které snad napomohou větší srozumitelnosti. Jak čtenář možná už tuší, během cesty po různých teoretických krajinách (a občas i džunglích) nás bude doprovázet i Karel Čapek.

Rád bych ještě poděkoval všem, kdo mě během psaní podporovali, podněcovali k přemýšlení a byli mi oporou. Zuzaně Foniokové a Jiřímu Kotenovi za inspirativní diskuse a komentáře k textu (Zuzaně také za pomoc s překlady), Tereze Dědinové za hovory o kognitivní vědě a ekokritice a Mirku Kotáskovi za to, že vždycky myslí jinak. Petru Bubeníčkovu za podporu, Zbyňku Fišerovi a Václavu Jindráčkovi za vytvoření vstřícných podmínek na obou mých pracoviš-

tích a Petře James za spolupráci, která vždy přinesla radost a další výhledy. Mé poděkování patří i Anežce Kuzmičové za poznámky ke kognitivní části, diskusi a návrhy k překladu pojmů, stejně tak Janu Freiovi, Janu Joslovi a Pavlu Sladkému za možnost diskutovat fenomenologickou část v Archivu Jana Patočky. Děkuji rovněž Janu Machejovi za překlad veršů Antonia Machada. Největší dík patří mé rodině — je přítomna v každé větě, i když to čtenář nevidí.



**I.
Mezery,
analýzy
a netělesné
účinky**

1/ FENOMENOLOGICKÁ KONCEPCE: ROMAN INGARDEN

O mezerách v literatuře, respektive místech nedourčenosti,¹ začal jako první uvažovat polský filozof a estetik Roman Ingarden (1893–1970) v práci *Umělecké dílo literární* (1931, česky 1989).² V návaznosti na Husserlovu fenomenologii se Ingarden pokusil vypracovat ontologii literárního díla, tedy popsat jej jako takzvaný intencionální předmět. Ingardenova otázka zní: jak se ukazuje literární dílo jakožto předmět (intencionální korelát) našemu vědomí? Jakou má tento předmět strukturu? A dále: jaké aktivity předpokládá literární text na straně čtenáře? Podle Ingardena je každé dílo vícevrstevnatou strukturou, která obsahuje čtyři roviny: vrstvu zvukovou (zvuková stránka znaku, zejména pak vyšší útvary, jako jsou rytmus, intonace a podobně), významovou (jejím základem je věta, která vytváří předmětný stav, jejich komplexy pak předmětnou situaci, jakési „okno“ do předmětného světa), vrstvu znázorněných předmětností (zjednodušeně řečeno: fikční svět) a vrstvu schematických

1 Synonymicky s „místy nedourčenosti“ (*Unbestimmtheitsstellen*) používá Ingarden rovněž – v menší míře – pojem „prázdná místa“ (*Leerstellen*) a „mezery“ (*Lücken*), viz R. Ingarden: *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon, 1989 [1931]), s. 251, 253 a 329. S pojmem „prázdná místa“ bude později pracovat Iser, o „mezerách“ (*gaps*) budou uvažovat teoretikové fikčních světů a naratologové.

2 *Umělecké dílo literární* napsal Ingarden německy během zimy 1927/1928, pracovní vytiženost jej však vedla k tomu, že jej vydal až v roce 1931.

aspektů (percepčně-narativní perspektivy, skrze něž se fikční svět ukazuje).³ Každá vrstva je nositelem vlastních estetických kvalit, přičemž estetické působení závisí na součinnosti jednotlivých vrstev či, jak říká Ingarden, na „polyfonní harmonii“ jejich estetických hodnot. Struktura díla je však také, díky svému jazykovému založení, vždy jen schematická, „nedourčená“ a vyžaduje po čtenáři spolupráci — například v syntéze různých předmětných situací, v rozvíjení potenciálních slovních významů, v aktualizování předznačených percepčních schémat, zejména však v doplňování míst nedourčenosti v zobrazovaném světě.

Zdůrazněme hned v úvodu: Ingardenův popis díla se zde nevztahuje k obrazu díla ve vědomí čtenáře, který dílo esteticky zakouší (tomu je vyhrazena až otázka „poznávání“ a související problematika konkretizace, viz dále), ale míří na jeho „podstatu“ (*Wesen*),⁴ která se ukazuje v rámci *reflexivního, badatelského postoje*. Podobně jako Husserl se Ingarden snaží vyhnout jakémukoli psychologismu a usiluje o zachycení objektivní struktury díla, která je nezávislá na prožitcích čtenáře a má intersubjektivní platnost. Čapkův *Hordubal* má přesně daný počet vět, které odpovídají konkrétním předmětným situacím, jejichž souvislost zakládá jedinečný fikční svět se svými specifickými místy nedourčenosti; přístup do tohoto světa získáváme nejen díky větám, které rozvrhují konkrétní předmětné stavy a jejich komplexy (situace), ale také prostřednictvím narativní struktury (schematické aspekty), která ovlivňuje, jak se události, osoby a předměty v tomto světě ukazují (převažující personální vyprávěcí

3 Koncepti schematických aspektů (orig. „schematisierte Ansichten“) rozvíjí Ingarden v návaznosti na Husserlovu teorii vnímání, srov. zejména R. Ingarden: *Umělecké dílo literární*, cit. dílo, s. 257–263. Abychom předešli pojmovým zmatkům, dodejme, že Husserl používal pojmů „Ansicht“, „Aspekt“ a „Abschattung“ v témže významu, viz tamtéž, s. 258, poznámka č. 4.

4 Ingardenova „rekonstrukce“ podstaty díla odpovídá Husserlovu popisu eidetického invariantu či „zření podstaty“ (*Wesensschau*).

situace v první části způsobuje, že se na Polanu a Štěpána díváme Hordubalovými očima, kdežto v druhé a třetí části sledujeme tytéž postavy i samotného Hordubala skrze dialogy četníků a svědectví, která zazní u soudu).⁵

Analýza provázanosti předmětné a schematické (narativní) vrstvy může zároveň odhalit rozložení některých míst nedourčenosti, která se v Čapkově románu objevují především v souvislosti s vraždou Juraje Hordubala a jeho ženou Polanou, do jejíhož světa nahlížíme takříkajíc „zvenčí“ (Jaký byl Polanin život bez Hordubala? Co k Hordubalovi Polana cítí, když se náhle po osmi letech vrací domů? Zabíla Hordubala Polana, její milenec Štěpán, nebo oba? Jaký byl skutečný motiv Hordubalovy vraždy?). Ingarden soudí, že čtenář místa nedourčenosti zaplňuje, jak ale ukážeme dále, je zde možná ještě široká škála dalších reakcí: od jejich „neřešení“ (ponechání být), vytváření pravděpodobnostních scénářů, hypotéz až po vyvolání různých emocí a nevědění. Ať je tomu jakkoli, čtenářovu konkretizaci je potřeba oddělit od samotného díla, respektive od mezer, které jsou vepsány do struktury textu a v *samotném díle zůstávají nezaplněné*, právě jako nutná podmínka estetického působení.

MÍSTA NEDOURČENOSTI

I když Ingarden předpokládá místa nedourčenosti (*Unbestimmtheitsstellen*) ve všech vrstvách díla, prakticky o nich uvažuje jen v souvislosti s vrstvou znázorněného světa a částečně v souvislosti s vrstvou schematických aspektů.⁶

5 Pojem personální vyprávěcí situace je Stanzelův, analogicky bychom mohli mluvit o heterodiegetickém vyprávění s vnitřní fokalizací nebo o subjektivizované er-formě (Doležel). Fokalizace skrze Hordubala není v první části absolutní, pouze dominantní – už ve vlaku jsou perspektivy rozpořehovány a Hordubal je zároveň nahlížen skrze své spolecestující, jeho setkání s rodinou je částečně líčeno z pohledu dcerky Hafie a ve velmi omezené míře je zprostředkováno i prožívání Polany (týká se především tělesných reakcí, ojedinele myšlenkových pochodů).

6 R. Ingarden: *Umělecké dílo literární*, cit. dílo, § 38 „Místa nedourčenosti znázorněných předmětů“, s. 248–256.

Kontrastní fólií se mu přitom stává srovnání předmětů v literárním díle s předměty reálnými: zatímco reálné předměty jsou podle Ingardena ve všech směrech jednoznačně určeny, a tedy „úplné“, literární dílo rozvrhuje předmětný svět náznakově a schematicky, čímž vznikají v zobrazovaném světě mezery. Projevuje se to už na elementární rovině nominálních výrazů — například výraz „stůl“ implikuje řadu vlastností (materiál, tvar, počet nohou), které nemusejí být v textu nikde zmíněny; přesto víme (a předpokládáme), že stůl tyto vlastnosti má. Pozdější sémiotické, fikčněsvětové teorie a kognitivní teorie budou řešit kardinální otázku, jak se s touto implicitností vyrovnává čtenář, ale nepředbíhejme. Podle Ingardena se předmětný svět zároveň ukazuje vždy v určitém aspektovém odstínění — vypravěč může například zvýrazňovat vizuální, auditivní nebo taktilní rysy předmětů, zaznamenávat vnitřní myšlenkové pochody a emoce postav, nebo je popisovat zvenčí. Tyto aspekty jsou však také jen naznačené (či schematické) — zvuk může být různě silný, barva laděná v určitém odstínu atd. I v případě, že text rozvine širokou paletu schematických aspektů a vykreslí předměty do nejmenších detailů, jako je tomu například při detailním popisu tržnice v Zolově románu *Břicho Paříže* (1873, česky 1969), nelze místa nedourčenosti úplně odstranit, neboť množství vlastností, perspektiv a percepčních rysů je prakticky nevyčerpatelné. K tomuto řekneme percepčně-deskriptivnímu rozměru připojuje Ingarden ještě problematiku „osudů“ znázorněných předmětností, jimiž míní přibližně to, co naratologie událostmi příběhu.⁷ Spíše jen letmé poznámky k problematice „osudů“ pak naznačují, že už polský filozof si byl vědom čtenářova aktivního zapojení do rekonstrukce příběhu, významu domyšlení nevyjádřených událostí, motivací a podobně.

7 Tamtéž, s. 225. R. Ingarden: *O poznávání literárního díla* (Praha: Československý spisovatel, 1967 [1937]), s. 46.

Mluví-li tedy Ingarden o vrstvě znázorněných předmětů, míní tím všechny entity, stavy a také události, které se odehrávají či existují v zobrazovaném světě; souvislost těchto základních konstituentů pak utváří *znázorněný prostor a čas*. Společně s Červenkou můžeme všechny tyto konstituenty předmětného světa označit za tematické významové komplexy a zahrnout je pod obecnější pojem fikce.⁸ Také fikční prostor a čas vymezuje Ingarden kontrastně vůči prostoru a času reálného světa, přičemž dochází k podobným závěrům: zatímco v reálném světě jsou prostor s časem nepřetržitým kontinuem, ve fikci se setkáváme vždy s určitým „výřezem“, který nechává na chvíli problesknout dění v zobrazovaném světě, přičemž mezi jednotlivými prezentacemi vždy existují mezery. Ingarden věnuje časovým a prostorovým charakteristikám fikčního světa poměrně velkou pozornost, upozorňuje na různé modalities konstituce prostoru a času v románu (hry s utvářením prostoru vzhledem k vypravěči jako základnímu orientačnímu bodu; simultánnost, konfrontace minulosti s přítomností, hry s rychlostí vyprávění a podobně) a opět zdůrazňuje, že čas i prostor jsou v díle přítomny vždy jen schematicky — text vytváří kostru prostorových vztahů a časového dění (příběhu), která je do určována až v průběhu čtení.

Můžeme prozatím shrnout: pojmem místa nedourčenosti označuje Ingarden specifickou *vlastnost fikčního světa*, která vyplývá z jeho intencionální povahy, respektive z jazykového založení a perspektivní, schematické reprezentace. Tento náhled na nedourčenost není až tak vzdálený od pozdějších

8 M. Červenka: *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 1992 [rkp. 1968]), s. 100. V souvislosti s problematikou znázorněného prostoru a času Červenka také přímo k Ingardenovi odkazuje, nicméně místo pojmu prostor mluví o „prostředí“ a čas ztotožňuje s „dějem“. Dodejme, že Červenka zformuloval teorii významových komplexů na konci šedesátých let, kdy ještě neexistovala teorie fikčních světů, v úvahách o fikci však originálně rozvinul podněty polské logiky a literární vědy (Jerzy Pelc, Henryk Markiewicz).

úvah teoretiků fikčních světů, kteří s neúplností fikčního světa pracují jako s jedním z výchozích axiomů (srov. dále Ecovu teorii „malého světa“ a Doleželovy úvahy o mezerách v rámci funkce nasycení). Stejně jako u teoretiků fikce je pak rovněž u Ingardena definice nedourčenosti čistě logická: „Tato místa [nedourčenosti] se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, *ani* že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, *ani* že tuto vlastnost nemá.“⁹

KONKRETIZACE A ZAPLŇOVÁNÍ MÍST NEDOURČENOSTI

Ingarden důsledně odlišuje dílo samotné, obsahující nekonečné množství míst nedourčenosti¹⁰ či logickou terminologií nerozhodnutelných vět, od jeho konkretizace, během níž čtenář *některá* místa nedourčenosti zaplňuje. Částečně problematiku konkretizace načrtl Ingarden už v závěru *Uměleckého díla literárního*,¹¹ podrobněji se jí zabýval ale až v knize *O poznávání literárního díla* (1937, česky 1967), která představuje pionýrskou práci v teorii četby. Pro Ingardena znamená zaplňování míst nedourčenosti jednu z klíčových čtenářských aktivit, nicméně nedomyšlí ještě zásadněji jejich estetický účinek na čtenáře (to bude až doménou Wolfganga Isera, který Ingardenův koncept výrazně reviduje).¹² Stručně řečeno: Ingarden se zaměřuje na problematiku konstituce předmětného obrazu a z pozice fenomenologie ví, že utvoření představy ve vědomí vyžaduje sérii mnoha, často paralelně

9 R. Ingarden: *Umělecké dílo literární*, cit. dílo, s. 45. Srov. též týž: *O poznávání literárního díla*, cit. dílo, s. 253–254. Někteří teoretikové fikčních světů (například U. Eco) nicméně s pojmem mezera pracují volněji a označují jím rovněž oblast implicitních významů, které čtenář vyvozuje na základě encyklopedií.

10 R. Ingarden: *Umělecké dílo literární*, cit. dílo, s. 251.

11 Tamtéž, s. 329–352.

12 Hana Řehulková upozorňuje, že místy nedourčenosti se zabývala převážně jen „kontinentální“ estetika, zatímco v angloamerické recepci Ingardena stála tato problematika stranou. Viz H. Řehulková: *Angloamerická recepcie Ingardenova pojetí uměleckého díla* (Brno: Masarykova univerzita, 2015), s. 34.