

II.

K otázkám konkretizace a literárních vztahů

Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

Marie Kubínová

Studie, v nichž Felix Vodička počátkem čtyřicátých let postuloval a na nerudovském materiálu přesvědčivě demonstroval literárněhistorické studium čtenářského ohlasu díla, explicitně nastolily téma vnímatele.¹ Novátorsky tak předjaly jeden z hlavních směrů, kudy se následně, od šedesátých let dvacátého století po současnost, ubírá uvažování o literatuře: po cestě, na níž lze potkat například práce Barthesovy, Ecovy, Ricoeurovy atd. Pozornosti přitom pochopitelně nemůže uniknout ani úsilí o propojení poetiky a hermeneutiky, systematicky praktikované kostnickými badateli. Ti se nejednou výslovně hlásí k vodičkovské inspiraci, přihlašují se ale též k pražské škole jako celku, jako takové – což nás utvrzuje v přesvědčení, že Vodičkova tematizace čtenáře neznamenalala v rámci této školy nějaký zásadní zvrát, nýbrž naopak plynulé vyústění určitých dlouhodobých a charakteristických tendencí.

Na první pohled by se ovšem mohlo zdát, že pražští strukturalisté dávají většinou přednost jiným tématům: vnitřnímu ustrojení „samotného díla“ či vlastnostem básnického jazyka. Vnímatel je však v zorném poli spolupřítomen, objevuje se uvnitř každého z těchto nadřazených témat jako jeho nezbytná komponenta. Například když Mukařovský analyzuje konkrétní literární výtvoř, co chvíli přitom hovoří o čtenářských účincích užitých básnických postupů, o představách, jež dílo ve čtenáři vyvolává, atd. Ostatně většina těchto rozborů začíná právě pokusem o předběžné pojmenování výsledného čtenářského dojmu, po jehož zdrojích se poté pátrá. Obecně se dá říci, že příjemce je implikován ve funkční orientaci pražské školy: jakožto objekt estetického působení představuje teleologický úběžník funkce,

1 Jedná se o studii *Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl. Problematika ohlasu Nerudova díla*, poprvé publikovanou roku 1941 ve *Slově a slovesnosti* a poté přetištěnou – pod názvem původního podtitulu – ve výboru Vodičkových prací *Struktura vývoje* (VODIČKA 1969a), a o studii *Literární historie, její problémy a úkoly*, otištěnou původně v roce 1942 ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii* a ve zkrácené verzi rovněž zařazenou do zmíněného výboru (VODIČKA 1969b).

současně je ale také tím, kdo funkci prostředkuje (pražská škola se vůbec podrobněji soustřeďuje na proces výkonu funkce než na její cíl), kdo jako nositel příslušných kompetencí spolupracuje na jejím naplnění.²

Recipient přitom není v pražské koncepci zdaleka jediným implicitním tématem. Když se Jurij Striedter obsáhle zamýšlí nad přínosem českého strukturalismu, mimo jiné v polemice s Thomasem Pavem ukazuje, že v dané teorii například jen zdánlivě absentuje téma fikce:³ ačkoli fikčnost skutečně nebyla pražskou školou podrobně a samostatně rozpracována, je fikční status zobrazovaného světa obsažen – a to coby podstatná, bezpodmínečná součást – ve stěžejním pojmu autonomního estetického znaku. Podobně postranními cestami přicházejí i další náměty, takže Striedter může úhrnem (stále ještě v rámci zmíněné polemiky) konstatovat: „Ač čeští strukturalisté respektují literární text jako základnu rozboru i vytváření teorií, vylučují systematicky ‚textocentrickou‘ izolaci od ostatních zakládajících činitelů komunikativního procesu. Naopak zdůrazňují právě ty stránky, v kterých Pavel vidí předpoklady současného obratu proti strukturalismu a za jeho hranice: ‚pozici čtenáře v literárním procesu‘ včetně z toho plynoucí ‚mnohosti výkladů‘, ‚relevanci literatury pro záležitosti bezprostředního lidského zájmu‘ [...] i odstup a podobnost mezi literaturou a skutečností“ (STRIEDTER 2001: 176). Vzájemná propojenost pojmů, z nichž každý explicitně či implicitně odkazuje k celé řadě dalších, prozrazuje snahu budovat pojmovou síť tak, aby postihla sledované jevy pokud možno komplexně, v jejich úplnosti a neredukovatelné složitosti: neboli snahu o co nejuvěrnější, co neobjektivnější pozorování.

Úsilí o přísnou objektivitu, v němž spočívá (podobně tomu bylo v předchozím ruském formalismu) jádro vědeckého étosu, ovšem mimo jiné vede k nedůvěře vůči recipientovým psychickým reakcím: efemérním, badatel-skému náhledu nedostupným hnutím mysli. „Umělecké dílo,“ říká Mukařovský, „nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají,“ neboť „každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným“ (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85). Na pomoc tehdy přichází sémiotika (či jinak řečeno, sémiologie – citát právě uvedený pochází ze studie *Umění jako sémiologický fakt*). Tato nauka se zabývá děním, které je z podstaty věci „subjektivní“ – to jest v subjektu se odehrávající,

2 V pražském strukturalismu tak od samých jeho počátků cítíme implicitní přítomnost komunikativní perspektivy, která, jak upozorňuje Michał Głowiński, „zevnitř“ narušuje hranici, explicitně vytyčovanou mezi „vnějšími“ a „vnitřními“ metodami (GŁOWIŃSKI 2002).

3 Teorii fikčnosti postrádá v poezie pražské školy také Lubomír Doležel (DOLEŽEL 2003: 222).

subjektem uskutečňované: jak připomínali již zakladatelé oboru, význam a významové procesy jsou mentální operace. V centru zájmu se ale ocitá především opakovatelnost, předvídatelnost těchto mentálních dějů – to jest skutečnost, že jejich průběh je podmíněn a předurčen na jedinci nezávislymi, kolektivně sdílenými znakovými systémy, kódy, normami. Sémiotická perspektiva tak umožňuje eliminovat subjektivitu – ryzí, neuchopitelnou, nepřenosnou – poukazem na intersubjektivitu, díky níž mohou být individuální akty uchopovány v jistých svých zobecněných, typových kvalitách. Význam je podle Mukařovského „daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí“, což – rozvedeno – znamená, že „subjektivní prvky mohou [...] být objektivovány [...] pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. Tak je například subjektivní duševní stav, který u kteréhokoliv individua provází vněm impresionistické malby, zcela jiného druhu než stavy, jež vyvolává malba kubistická, [...] surrealistická báseň ponechává čtenáři na starosti, aby si představil skoro celou spojitost tématu, kdežto klasická báseň škrtá skoro úplně svobodu jeho subjektivních asociací přesným vyjádřením. Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně sémiologického rázu, podobného tomu, který mají druhotné významy slova“ (MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85–86).

S uvědoměním sociálního charakteru uměleckých, estetických norem, na jejichž konvencionální aspekt poukazuje pražská škola v opozici k přímočarému pozitivistickému biografismu, přichází (tentokrát zejména v polemice s herbartismem) povědomí o jejich historické a kulturní proměnlivosti. Pohyb těchto norem (norem, které si umělec i příjemce osvojují mnohonásobným kontaktem s různými díly – zaznamenáváme tedy, že v pojmu normy je implikován další z klíčových konceptů dneška, intertextualita) se navíc ukazuje, ve srovnání třeba s normami jazyka, jako nápadně zrychlený, neboť se do něj promítá postulát umělecké nonkonformity. Jak detailně vykládá Mukařovský (MUKAŘOVSKÝ 1966b), mezi estetickou normou a hodnotou panuje dialektické napětí: na rozdíl od jiných typů norem estetický kánon je tu od toho, aby byl nejen naplňován, nýbrž vždy také zčásti porušován, a každá uskutečněná odchylka poté tenduje k tomu, stát se součástí normy budoucí.⁴ Proto dokonce ani tehdy, když autor a příjemce obývají společný kulturní prostor, nenacházejí se zřejmě doslova v tomtéž bodě zmíněného

4 Na uměleckou nonkonformitu a inovaci kladou ovšem různá období různě silný hodnotový akcent, přesto však nepovažujeme tezi o mimořádné proměnlivosti estetické normy za pouhý projev poplatnosti českého strukturalismu estetice avantgardy. Vždyť například i postmoderní poetika oceňuje objektivnost intertextových spojů, nápaditost variací, pracuje s rozličnými „strategiemi překvapení a novosti v opakování“ (Eco 2002: 180).

Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

pohybu: umělec, který se s normou tvořivě potýká, který tedy mimo jiné zpochybňuje její bezvýhradnou platnost, je patrně o krok napřed před recipientem, pro nějž je tato norma ještě čímsi stabilním a samozřejmým. Odtud onen odstín nelibosti, jenž se často přimísí, jak konstatuje Mukařovský v návaznosti na Šaldu, do prvních dojmů z výrazně novátorského díla. Příjemce bývá zaskočen konkrétní podobou deformací, jejichž účast v díle přitom i on bezpochyby očekával a požadoval; ačkoli o této stránce věci badatel výslovně nehovoří, dá se soudit, že vnímatel nelibě nese též každou přílišnou stereotypnost, šablonovitost, nedostatek invence: vždyť „výtvar, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný, této hranici se však blížívají toliko díla epigonská“ (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 32).

Důsledkem je proměnlivý recepční život díla, které je postupně konfrontováno s rozličnými aktuálně pocitovanými normami – neboli je promítáno, jak říká kostnická škola, na různé horizonty očekávání. Přitom tento proces, jemuž se detailně věnuje Vodička, je rovněž „objektivním“, empiricky doloženým faktem. „V denících, vzpomínkách, dopisech, kritikách nebo kritických studiích“ atd. jsou totiž zachycena „svědectví o konkretizacích“ (VODIČKA 1969a: 199), tj. stopy někdejších recepčních aktů – ovšem v následně verbalizované, interpretované podobě (což implicitně navozuje další významnou otázku, týkající se tentokrát problémů s překódováním recepčního zážitku). Zmíněné akty zajímají literárního historika především jako manifestace jistých obecněji platných, dobově příznačných recepčních kódů (snahu o jejich vymezení bude ovšem vždy znesnadňovat okolnost, že systém estetických norem se překotně mění také v pomyslném hledáčku badatele, který jím tudíž jen s obtížemi může vést synchronní průřezy). Co ale máme de facto před sebou, jsou koneckonců vždy výsledky reálných, tj. individuálních výkonů, uvnitř kterých se smísily nadosobně podmíněné složky s tím, co vyplynulo z ryze osobních sklonů, nálad, zážitků a reminiscencí.⁵ To je zřejmě důvod, proč Vodička, jenž se v dané souvislosti odvolává na Mukařovského tezi o proměnlivosti estetického objektu, zároveň vedle tohoto pro sociální sféru vyhrazeného pojmu uvádí do hry další původně ingardenovský termín, individuální „konkretizaci“.

5 Například A. Novákem vytvořený fiktivní rozhovor o *Povídkách malostranských*, s nímž Vodička detailně pracuje jako s názorným dokladem plurality čtenářských přístupů (mimo jiné pak příznačně zvažuje, která ze tří předložených *alternativ* byla nejbližší recepčnímu citění Novákovy doby, srov. VODIČKA 1969a: 204–206), by mohl být čten nejen v tomto sociálním, nýbrž také v individuálním klíči: jako mozaikovitá přehledka významových perspektiv, které se *společně* objevily (a teprve následně byly dramaticky roze-psány mezi jednotlivé „hlasy“) v jediném – to jest Novákově – recepčním prožitku. Každá z představených interpretací totiž postihuje některou z významných vlastností Nerudova díla, takže více než nerozhodnutelný „spor“ mezi jednotlivými verzemi vystupuje do popředí jejich rovnocennost a komplementarita.

Přítom právě ve schopnosti dosáhnout až k tomu, co je individuálně proměnné, ke konkrétní a neopakovatelné zkušenosti jedince, k jeho osobně žitým hodnotám, bývá spatřováno tajemství uměleckého díla a jeho působivosti. Hovoří o tom například Hans-Georg Gadamer: „Umělecké dílo, jež něco říká, nás konfrontuje s námi samými [...]. Právě to vytváří řeč umění, že oslovuje každého člověka a svou vlastní současností proměňuje naše sebepochopení“ (GADAMER 1999: 50). Těsných vazeb mezi dílem a recipientem, v rezonanci s nímž dílo pokaždé trochu jinak ožívá, si byl již ve třicátých letech vědom Mukařovský, který právě v proteovském charakteru díla nacházel odpověď na otázku položenou v názvu jedné ze studií: zda a proč „může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ (MUKAŘOVSKÝ 1966c). Výslovně též poukazyval na odpovídající tomu referenční rozptyl: „A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno“ (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 46).

Aktuální estetický prožitek (aktuální estetická hodnota) se tedy rodí z podivuhodné mnohoznačnosti díla – mnohoznačnosti, kterou žádná z recepcí nedokáže beze zbytku vyčerpat: jednotlivé konkretizace se mezi sebou liší proto a tím, že každá z nich realizovala jinou část významového potenciálu. Také tuto obecně dnes sdílenou představu najdeme zformulovanou již u Vodičky: v konkrétním dobovém kontextu, říká, „jako esteticky účinné jsou pocítovány *jen některé vlastnosti* daného díla“ (VODIČKA 1969a: 199; zvýraznila M. K.). A už jen proto, že posloupnost všech uskutečněných i jen možných konkretizací zůstává většinou neukončená, tj. stále otevřená směrem do budoucna, zdá se celková významová kapacita být bezbřehá, vpravdě nekonečná. Přítom je tu ale stále něco, co toto vnitřní významové nekonečno (jak by se snad dalo nazvat) zvenčí odlišuje a odděluje od stejně vnitřně nekonečných děl jiných: vnímatel cítí, že každé z děl jej po krajínách jeho zkušenosti provádí specifickými, sobě vlastními cestami, že mu k této zkušenosti nabízí svou osobitou mapu. Jedinečně zkonstruovaný výtvor se bezpochyby dožaduje určitých odpovídajících, adekvátních recepčních postupů – takových, jež by umožnily optimálně naplnit a rozehrát jeho působivost. Konkrétní podoba tohoto textem požadovaného a v něm tudíž svým způsobem obsaženého, tzv. implicitního, modelového čtenáře (ISER 1972, ECO 1995) ovšem před námi vyvstává právě v těch chvílích, kdy se sami coby empiričtí vnímatelé pokoušíme sehrát jeho roli – potenciální recepční instrukce, „objektivní textové strategie“ (ECO 2002: 244) vycházejí najevo v procesech svých „subjektivních“ realizací, jsou dostupné pouze jejich prostřednictvím. Dílo jakožto sémiotický útvar je z principu odkázáno

Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

na svá proměnlivá recepční zvýznamnění, přičemž pochopitelně také každý badatel je vnímatelem: jedním z mnoha vnímatelů, jehož pohled je vymezen a omezen situovaností jeho recepčního stanoviště.

Tím vším se ovšem nemálo znesnadňuje pátrání po díle jako příjemcově protějšku: pátrání po invariantu, po relativně pevném, proměnlivě odolávajícím tvaru. V koncepci pražské školy představuje neměnnou složku „dílo-věc“, materiálně fixovaný artefakt. Ten je ale zároveň výslovně ztotožňován s označujícím („značitelem“ – MUKAŘOVSKÝ 1966a: 85), takže veškeré významové dění se de facto odehrává již za jeho hranicemi. Otevřená tak zůstává otázka poměru této pojmové dvojice: stabilního artefaktu, proti němuž se asymetricky nachází pohyblivá množina estetických objektů, k dalšímu „objektivizujícímu“ konceptu, k „sémantickému gestu“ (MUKAŘOVSKÝ 1982a: 518, MUKAŘOVSKÝ 1982b: 130). Tento jednotný konstitutivní princip, týkající se právě významové organizace díla, zjevně určuje celkovou „strukturu díla“, avšak ani tento termín vzdor všem sugescím neoznačuje něco konstantního, jednou provždy daného: „struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru“ (VODIČKA 1969a: 199). Ve světle pohyblivé identity díla ztrácí tudíž i sémantické gesto posléze svou původně předpokládanou, v artefaktu jednoznačně ukotvenou určenost a přechyluje se do kompetencí vnímatele. V roce 1943, tedy krátce poté, co vznikly a byly publikovány zmíněné Vodičkovy práce, Mukařovský poznamenává: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: [...] často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje“ (MUKAŘOVSKÝ 1966d: 100). Což lze domyslet i tak, že jedinou nezpochybnitelnou konstantou je vlastně jen vnímatelův předpoklad řádu: předpoklad jednoty, kterou potom každý z příjemců v pletivu textu po svém hledá a po svém nalézá.

Jestliže se jejich cesty přesto zcela nerozcházejí, lze to v intencích pražského strukturalismu připsat faktoru, jenž relativizuje samotné rozdíly: řeč je o „antropologické konstantě“, o společném antropologickém základu (MUKAŘOVSKÝ 1966b, MUKAŘOVSKÝ 1966c). Tento společný jmenovatel se bezpochyby neomezuje pouze na ony ryze biologické danosti, jejichž ilustrativním výčtem Mukařovský dokládá jeho působnost (MUKAŘOVSKÝ 1966b: 29). Oč jde, je hlubinná, archetypální podobnost lidských situací – včetně situací historických, jež jako by se v jakémsi smyslu věčně opakovaly; podobnost, která činí veškerou lidskou zkušenost – ve všech jejích diferencovaných projevech a odstínech – porovnatelnou, a tím i přístupnou porozumění. Jiný-

mi slovy: ony „zcela jiné skutečnosti“ a „jiné systémy hodnot“, k nimž dílo během svého recepčního života proměnlivě poukazuje, zřejmě přece jen nejsou tak doslova, tak „zcela“ jiné.

*Příspěvek vznikl v rámci projektu
Text v pohybu 405/03/0416 GAČR*

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

2002 [1985] *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz* (Praha: Mladá fronta)

ECO, Umberto et al.

1995 *Interpretácia a nadinterpretácia* (Bratislava: Archa)

GADAMER, Hans-Georg

1999 [1964] „Estetika a hermeneutika“, in týž: *Člověk a řeč. Výbor textů*, ed. J. Sokol (Praha: OIKOYMENH), s. 45–52

GŁOWIŃSKI, Michał

2002 [1987] „Od vnějších a vnitřních metod k literární komunikaci“, in: *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*, ed. J. Trávníček (Brno: Host), s. 180–195

ISER, Wolfgang

1972 *Der implizite Leser* (München: Wilhelm Fink Verlag)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966a [1934] „Umění jako sémiologický fakt“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 85–88

1966b [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 17–54

1982a [1938] „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in týž: *Studie z poetiky*, ed. H. Mukařovská (Praha: Odeon), s. 518–580

Vnímatel jako implicitní téma pražské školy

- 1966c [1939] „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 78–84
- 1982b [1940] „O jazyce básnickém“, in týž: *Studie z poetiky*, ed. H. Mukařovská (Praha: Odeon), s. 93–136
- 1966d [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in týž: *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík (Praha: Odeon), s. 89–108

STRIEDTER, Jurij

- 2001 [1989] „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, ed. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (Brno: Host), s. 101–198

VODIČKA, Felix

- 1969a [1941] „Problematika ohlasu Nerudova díla“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 193–219
- 1969b [1942] „Literární historie, její problémy a úkoly“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon), s. 13–53

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag korrigiert eine der tradierten Vorstellungen von der Prager Schule, und zwar dass sie infolge ihrer methodologischen Orientierung auf den inneren Aufbau des Werkes den untersuchten Text von den anderen Faktoren der Kommunikation scharf trennte. Die semiotische Perspektive (die Kunst wird als ein „semiotisches Faktum“ betrachtet) impliziert im Gegenteil die unentbehrliche Teilnahme und Aufgabe des Rezipienten, dessen Aktivitäten freilich durch intersubjektive Kodes (durch kollektiv geteilte Normensysteme) bestimmt werden. Vodičkas Thematisierung von historisch veränderlichen Rezeptionskodes (die nach Vodička imstande sind, selbst die Struktur des Werkes als ein aus ästhetisch wirksamen Teilen bestehendes Ganzes zu beeinflussen) kann man infolgedessen als ein Ergebnis sowie als einen Höhepunkt bestimmter latenter Tendenzen des tschechischen Strukturalismus betrachten: auch in den Aufsätzen Mukařovskýs verschiebt sich allmählich der Bereich der Bedeutung und der semantischen Vereinheitlichung (der „semantischen Geste“) immer mehr in Richtung der Kompetenzen des Rezipienten. Als Stützen der möglichen Verständigung bleiben dann einerseits die allgemeinen anthropologischen Grundlagen der menschlichen Erfahrung, andererseits die Voraussetzung des Rezipienten, es gebe eine einzigartige – andauernd gesuchte und hie und da gefundene – Ordnung des Werkes.