

Možnosti interpretace uměleckého díla

Distanční studijní text

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Audiovizuální tvorba.
- Klíčová slova:** Autor; adaptace; čtenář; čtení; dílo; interpretace; kýč; nadinterpretace; použití; kritika; umění.
- Anotace:** Opora se pokouší ukázat na způsoby a zaměření, kterými lze přistupovat k uměleckému dílu. Postupně se budeme ptát, co je to umění, jak jej lze interpretovat, jaký je rozdíl mezi interpretací a použitím. I když se pokusíme hovořit co možná nejobecněji a zmiňovat všechny druhy umění, základním východiskem pro nás bude literární text, protože právě jeho interpretace je podstatná ve vztahu k nejrůznějším filmovým žánrům. Ostatně, obecně lze říci, že každé dílo je svým způsobem text, je tedy úkolem každé interpretace pokusit se jej adekvátně přečíst.
- V rámci opory se zaměříme na tři hlavní členy komunikace v umění, tj. na autora, dílo samé a čtenáře (posluchače, diváka etc.)

Autor: Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 CO JE UMĚNÍ A K ČEMU JE NA SVĚTĚ	9
1.1 Člověk a umění.....	10
1.2 Co je to umění	11
1.3 Umění a kýt	15
2 AUTOR-DÍLO-PŘÍJEMCE.....	18
2.1 Komunikace v umění	18
2.2 Autor – dílo – čtenář.....	20
2.3 Artefakt a estetický objekt.....	22
3 AUTOR A ZÁMĚR AUTORA	24
3.1 Autor jako psychofyzická jednotka.....	24
3.2 Autor a lyrický subjekt.....	27
3.3 Autor a vypravěč	28
4 DÍLO A JEHO ZAMĚŘENÍ.....	33
4.1 Formalismus jako reakce.....	33
4.2 Pražský strukturalismus a Roman Jakobson	34
5 ČTENÁŘ A JEHO ZÁMĚRY	39
5.1 Nástup recepční estetiky.....	39
5.2 Principy recepční estetiky	40
6 MOŽNOSTI A LIMITY INTERPRETACE	45
6.1 Strukturalismus, hermeneutika, sémiotika	46
6.2 Derrida a ti druzí	47
6.3 Nástin definice interpretace.....	47
7 ANALÝZA TEXTU JAKO ZÁKLAD INTERPRETACE.....	49
7.1 Analýza básnického textu.....	50
7.2 Analýza prozaického textu	53
8 KRITICKÉ ČTENÍ.....	57
8.1 Kritika jako fenomén i žánr.....	57
8.2 Kritika, především ta literární, včera a dnes.....	59
9 INTERPRETACE JAKO SLOVESNÝ VÝKON	66

9.1	Autorská intence.....	71
9.2	Intence textu	71
9.3	Intence čtenáře.....	72
9.4	Redakce a revize.....	73
LITERATURA		75
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY		76
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....		77

ÚVODEM

Tato studijní opora by chtěla být vaším průvodcem ne ani tak po světě umění, jako spíše po prostorách, ve kterých už s uměním nějakým způsobem osobně pracujeme. Pokusí se vám ukázat, že pohyb v rámci umění, jakési přebíhání mezi nabízeným významy, mohou být stejně dobrodružné, i když připustíme určitá omezení, která jsou daná charakterem sledovaného uměleckého díla.

Že zkrátka jsou v zásadě dvě možnosti, jak s uměním pracovat. Můžeme si jej (a je to jev zcela legální, i když si nejsme jisti jeho smyslem) prostě přivlastnit a použít ke svým osobním účelům, tedy obrazy či knihy budou dobře hořet, stejně jako partitury, nejrůznější sochařské artefakty se dají využít jako těžítka apod. Možná je ale atraktivnější druhá cesta, ve které podnikneme ono dobrodružství smyslu a staneme se jakýmisi Holmesi ve světě uměleckých významů a pokusíme se ozvučet skryté akcenty konkrétních uměleckých děl. To je, domníváme se, cesta daleko zajímavější, která nabízí jak víc vzrušení, tak především více smyslu.

Při takovéto pouti se setkáme s řadou teoretiků umění i konkrétních tvůrců, ale řekněme ústředním průvodcem nám bude Umberto Eco a jeho uvažování o umění jako o díle otevřeném.

Věříme, že taková procházka vám dodá určitou citlivost, kterou pak můžete v nejrůznějších filmových profesích uplatnit při smysluplných interpretacích nejrůznějších uměleckých děl a při jejich adaptacích do podoby děl filmových, rozhlasových, či televizních.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Tento text je určen především studentům oboru Audiovizuální tvorba. Má je provést tajemstvím interpretování, nebo spíše ukázat základní body, díky kterým by se snad mohli smysluplně po světě uměleckých děl procházet. Taková cesta je samozřejmě nesmírně náročná a samozřejmě též mnohohvrstevnatá. Dalo by se metaforicky říci, že tak jako je interpretace neustálé hledání smysluplných cest na nejrůznějších rozcestích smyslu, je tato opora souborem ukazatelů na těchto rozcestích.

Postupně se projdeme po těchto otázkách. První, kterou si musíme položit před začátkem jakéhokoliv přemýšlení o interpretaci, je otázka toho, co vlastně chceme interpretovat. Protože právě povaha interpretovaného předmětu dá další rozměr i našemu uvažování. Nejprve se tedy budeme ptát po povaze umění a jejím vztahu ke kýči. Jsme si dobře vědomi nejasnosti hranice mezi oběma fenomény, ale zároveň se domníváme, že rezignace na pokusy neustále ji vymezovat je cestou vedoucí k tomu, abychom ztratili citlivost k věcem umění a nahradili je požitky, které přináší to, čemu nejčastěji říkáme kulturní provoz.

Dalším významným bodem našich zastavení bude detailní pohled do trojice fenoménů, které spoluutvářejí komunikační situaci, v níž umění existuje. Je nejspíše nezpochybnitelnou pravdou, že umění by neexistovalo bez svého tvůrce, bez toho, aby tento vtiskl svůj záměr do určitého tvaru, a aby tento tvar za umělecký označil a jak takový jej i zakoušel příjemce, ať už divák, posluchač, čtenář apod.

Teprve poté, co se zamyslíme nad tím, jak tyto roviny spoluutváření interpretovaný objekt, a jak se akcentace jedné z nich může projevit negativně, můžeme se pustit do analýzy samotného pojmu interpretace, tedy do pokusu popsat, co jde za činnost, jaká jsou její pravidla, možnosti, ale i limity. Proti ní je potom potřeba postavit pojem užití, který, bohužel, charakterizuje příliš často způsob, jakým s uměleckými, ale i jinými skutečnostmi zacházíme dnes.

Zároveň zaměříme svou pozornost na otázku čtení a čtenářství. Co čtenáři dává čtení a čím čtenář přispívá k umělecké komunikaci, to jsou otázky, které nás budou zajímat především. Opět tu zdůrazňujeme, že každé umělecké dílo lze vnímat jako text.

Nebylo by naše uvažování o komunikaci v umění a možnostech interpretace uměleckého díla kompletní, kdybychom nevzali v úvahu i aktivity kritické, které jsou (nebo by měly být) nedílnou součástí diskuze o umění a možnostech jeho interpretace.

V neposlední řadě, už s ohledem na zaměření oboru, se zamyslíme nad významem interpretace pro vznik adaptace, volné úpravy a podobných verzí uměleckých děl ve filmu, rozhlase, či televizi.

1 CO JE UMĚNÍ A K ČEMU JE NA SVĚTĚ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se pokusíme představit koncepci pojmu umění v protikladu k pojmu kýč a stanovíme elementární východiska, která takové členění umožňují. Zamysleme se též nad původem umění a jeho smyslem.

CÍLE KAPITOLY



Smyslem této kapitoly je představit umění v jeho šíři obsahové i historické. Půjde o to především představit tezi, že umění je jednak stejně staré, jako člověk, ale především že není jen nějakou nadstavbou, jak tvrdí řada marxistů, ale je bytostnou součástí člověka, je jeho určením, tím, co z něj kromě jiného činí biologický druh homo sapiens-sapiens. Tyto formulace bude třeba konfrontovat s otázkou estetické funkce a s otázkou krásy, jak se vyjevuje, nebo přesněji, jak ji zakoušíme i neintencionálně v krajině, prostoru, ve zpěvu ptáků apod. Proti pojmu umění se pak společně s Tomášem Kulkou pokusíme postavit pojem kýč.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Člověk; dějiny; lidskost; kýč; umění.

1.1 Člověk a umění

Kdesi v 19. stol. se vytvořila poněkud nešťastná představa, která zobrazuje člověka jako někoho, kdo je – podobně jako jiné druhy savců – určován některými základními atributy, a k těm ústředním patří potřeba se rozmnožovat a nutnost dobývání potravy. Karl Marx, stejně jako Charles Darwin zarytě trvali na představě člověka pracujícího v potu tváře na dobývání svého chleba a rozšiřování svých rozmnožovacích potencialit. Slavný Darwinův text je označován jako teorie o původu druhů a přirozeného výběru a byla poprvé představena 1. 7. 1858 pod názvem O tendenci druhů formovat odrůdy a udržování odrůd druhů přirozeným výběrem a jejím spoluautorem byl Alfred Russel Wallace. O tom, z jakých pozic vycházel při své interpretaci světa, stačí citát, kterým charakterizuje jihoamerické domorodce: „Při pohledu na takové lidi lze jen stěží uvěřit, že jsou také tvory Božími a obyvateli téhož světa.“ Tedy: na jedné straně se tu odhalil mechanismus přírodního vývoje, na straně druhé je v Darwinově osobnosti zachován i rozměr náboženské určenosti a danosti a jistá přirozená lidská nadřazenost, přesněji, nadřazenost člověka západní civilizace.

Nicméně tyto poznatky, spolu s Marxovou teorií tříd, daly vzniknout i otázce, která se v určité část světa (sovětský blok po r. 1945) stala nezpochybnitelnou pravdou. Že zkrátka umění je cosi, co člověk bytostně ke svému životu nepotřebuje, bez čehož je schopen existovat a co tedy tvoří jakýsi doplněk, či dodatek, který sice život dělá zajímavějším, ale není pro něj nezbytným.



KORSPONDENČNÍ ÚKOL

Uspořádejte mezi svými známými, malou anketu s otázkami: Co je pro vás umění? Potřebujeme jej k životu? Souhlasíte s Darwinem a Marxem? Získané odpovědi porovnejte a konzultujte s učitelem.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Prostudujte si na internetu, co se píše jak o K. Marxovi, tak Ch. Darwinovi. Jaký pohled na oba převládá? Napište kratší text libovolného žánru, ve kterém po svém zodpovíte otázku: K čemu je umění na světě? Využijte k formulaci problému i způsob, jakým se v síti komentují tyto dvě osobnosti.

1.2 Co je to umění

Podat jednoznačnou odpověď na tuto otázku by znamenalo ve svém důsledku nejspíš i smrt umění jako takového. Pro naše uvažování bude tedy třeba ji určitým způsobem omezit a hlavně zjednodušit, je tedy docela dobře možné, že náš pohled na umění se může a nejspíš i bude rozcházet s názory jiných badatelů i jednotlivých konzumentů umění.

PRO ZÁJEMCE



Udělejte si s kolegy názorovou miniburzu: položte si otázku, co je pro vás umění a držte se přitom dvou základních aspektů. Jedním je oblast zábavy a relaxu, druhým potom tíhnutí ke krásnému, esteticky podmanivému. Do svých úvah přiberte i otázku, zda je umění schopno věci na světě měnit, případně někoho vychovávat. Názory konfrontuje ve společných diskuzních kroužcích, případně konzultujte s vyučujícím.

Nahlédneme-li nejprve do encyklopedických příruček, můžeme vzít např. reprezentativní českou, tedy *Ottův slovník naučný*, a zde se dozvíme, že umění je: „úmyslné tvoření nebo konání, jehož výsledek nad jiné výtvořiny a výkony vyniká jistou hodnotou již při

pouhém nazírání a vnímání, tj. hodnotou estetickou.“ *Encyclopedia Britannica* směřuje více k výsledku umělecké činnosti. Umění je pro ni „užívání dovedností a představivosti k vytváření estetických předmětů, prostředí nebo zážitků, které lze sdílet s druhými lidmi.“



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Projděte si pozorně obě zmíněné definice. V čem se od sebe liší a co mají společného? Chybí jim podle vás nějaký základní poznatek, nebo element? Napište o tom dvoustránkovou esej a konzultujte s učitelem a později ve skupině s kolegy.

Pokud tedy přihlédneme k oběma těmto definicím, jsou zde už patrné některé základní body: jednak je tu otázka estetické funkce. Ta se jeví být klíčovou pro pojem umění a bude tedy nejspíš i něčím, co umění charakterizuje jako princip. Co to ovšem znamená? Zde si lze pomoci teorií funkcí, jak se užívá v literární vědě i v jazykovědě. Zkrátka, každý komunikát má několik funkcí, které plní najednou, nebo ještě lépe, které se najednou podílejí na existenci konkrétní promluvy, konkrétního textu, ale i komunikaci v nejobecnějším slova smyslu. Každý projev tak má svou funkci poznávací, cosi nám sděluje, funkci formativní, kterou na člověka působí, a řadu dalších. A potom samozřejmě má též funkci estetickou.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Představte si situaci, kdy si kupujete v Ostravě na nádraží Svinov jízdenku a říkáte pokladní „Opava - východ, zpáteční.“ Asi tušíte, co udělá pokladní, víte, proč jste jí takovou větu řekli a co očekáváte. Zjednodušeně řečeno jste prohlásili: Milá paní kasírko, prodejte mně, prosím, jednu jízdenku do stanice Opava východ, a to též na cestu zpět. Vytisněte mně ji, řekněte cenu a já vám ji zaplatím.

Co se ale stane v situaci, kdy byste ve stejné situaci řekli:

Opava - východ, zpáteční,

tam a zase zpět.

Jde to tak tisíc roků,

jde to tak tisíc let.

Jak se nejspíš bude chovat pokladní? A co jiný posluchač/divák/čtenář? Co se změnilo? Proč? A má to nějakou souvislost s otázkou estetické funkce? Napište o tom dvoustránkový text, ve kterém se pokuste na dané otázky odpovědět a konzultujte jej s učitelem.

I na základě Případové studie je snad zřejmé minimálně to, že estetická funkce kromě jiného „znesnadňuje“, nebo chceme-li „znejistiťuje“ čtení. Dělá z něj prostě daleko větší problém. Čím je to způsobeno? Jedním z důvodů je fakt, že právě působením estetické funkce se nedostává do popředí žádná jiná funkce. U dopravní značky dominují funkce poznávací a formativní, a i díky tomu většina řidičů a chodců ví, jak se chovat, co udělat v konkrétní situaci silničního provozu. Podobně při nadávce či rozkazu zase funkce formativní, či emocionální jasně určují, jak danému projevu rozumět. Ovšem co si počít s jeskynní malbou, partiturou, lyrickou básní? Jednoznačně to nevíme a tady právě pracuje ona estetická funkce. Tím, že nám brání použít daný předmět pro věci praktického určení, nutí nás obrátit pozornost přímo k předmětům samým, k jejich struktuře a charakteru, čímž jim dáváme možnost samostatné, svobodné existence. Na straně druhé nás takové objekty nutí pomořit se hlouběji do sebe, do vlastních myšlenek, prožitků, vzpomínek, myšlenkových schémat a ptát se, jak se tyto mají ke sledovanému předmětu.

A právě kombinace těchto dvou věcí, tedy vědomí samostatné a svébytné existence uměleckých předmětů a vědomí, že komunikovat s nimi lze pouze tak, že odhodíme známé způsoby a vlastní masky a odkryjeme i kus sebe, způsobují možnost dotknout se prastaré aristotelské katarze a zažívat zvláštní rozkoš z umění.

Můžeme tedy uznat, že umělecké dílo je dáno estetickou funkcí a je též podmíněno svým znakovým charakterem. To znamená, že pro něj platí některé základní charakteristiky, které známe z obecné jazykovědy. Jedním z nejdůležitějších poznatků, které moderní jazykověda prostřednictvím Ferdinanda de Saussurea a na něj navazující školy sémiotiky přinesla, je pojem označujícího a označovaného. Saussure přišel s myšlenkou, že **soubor** rozpoznatelných **hlásek**, kterými **označujeme nějakou věc** (prezentující se pak v mysli mluvčího i příjemce jako pojem), **není k této věci v žádném vztahu**, jejich vztah je **arbitrární**.

Teprve v situaci, kdy se určitá společenská komunita dohodne, že soubor hlásek bude mít nějaký význam, můžeme hovořit o jazyce. Např. soubor hlásek s-ů-l znamená v češtině přísadu do jídel určenou k ochucování.

Onen soubor hlásek nazýváme označující (to, co něco označuje), zatímco věc, na kterou chceme tímto souborem hlásek poukázat, nazýváme označovaným (to, co se nějak označuje). Teprve ve chvíli, kdy se obě tyto části spojí, můžeme hovořit o znaku. Jazykový znak je potom jednota spojující označující a označované a mající pro určitý jazyk konkrétní význam.

Je ale zřejmé, že ne všichni si představují pod stejným slovem totéž. Proto je potřeba rozlišit ještě jeden důležitý aspekt procesu pojmenování věcí. Např. pod souborem hlásek s-t-ů-l si všichni uživatelé českého jazyka představí věc, která má jakousi hlavní desku a určitý počet nohou, který umožňuje, aby se na tuto desku daly odkládat různé předměty. Tedy jde o jakousi obecnou představu stolu. Tuto schopnost jazyka označujeme jako DENOTACI a měla by být společná všem. Zároveň ale si pod pojmem stůl každý z nás představí jiný druh a typ stolu, jiné barvy. Každý z nás bude mít stůl spojen s jinou vzpomínkou. Takové schopnosti jazyka evokovat i další významy, specifické pro každého člověka, se říká KONOTACE. Je rozdílná podle individuality každého mluvčího i příjemce.

PRO ZÁJEMCE



Totéž samozřejmě platí i pro další objekty, nejen jazykové. Prohlédněte si zátiší *Dejeuner sur / Herbe* Edouarda Maneta (např. <https://www.slavneobrazy.cz/vsechny-reprodukce/manet-edouard>). Popište, jaké vedlejší významy (konotace) vás napadají v souvislosti s tímto obrazem. Své záznamy konzultujte s vyučujícím.

A právě na základě těchto dvou charakteristik jazyka se rozlišují i jednotlivé jazykové projevy. Pro literaturu a obecně umění tedy bude platit, že dominantní úlohu v procesu označování bude hrát **konotace, tedy plejáda možných (spolu)významů**, asociací, vztahů mezi významy, které **najednou vstupují do hry interpretace** a nabízejí se jako desítky **možností pro jednotlivé čtenáře**.

1.3 Umění a kýč

Klíčovým aspektem umění, jak jsme snad dostatečně prokázali, je tedy tíhnutí ke krásnému, k esteticky podmanivému. Výsledný artefakt tak strhává pozornost jen sám na sebe, na svou udělanost a na svou strukturu. Ovšem umění také provází kýč, o kterém se intenzivněji začíná mluvit od 19. stol. Pojem, který také nemá zcela jednoznačné vymezení a hranice mezi ním a uměním samým je též velmi křehká, takže ji někteří teoretické umění ani nepokládají za nutné vymezovat. Podle nás ale jde o dvě zcela jiné činnosti, zcela jiné výkony lidského ducha, které je potřeba rozlišit principiálně.

Jednou z knih, které to dělají velmi precizně a podle našeho názoru přesvědčivě, je kniha Tomáše Kulky *Umění a kýč* (Praha: Torst, 2000). Ten definuje v zásadě tři body, které kýč určují.

1. V otázce témat se kýč soustředí na taková, která v sobě od začátku nesou výrazný emocionální náboj (smrt, vášeň, výrazné přírodní motivy apod.)

2. Kýč se svým způsobem vymyká z definice umění, jak jsme ji naznačili, už tím, že témata, která sleduje, jsou předváděna tak, aby byla ihned a okamžitě identifikovatelná, bez potřeby sledovat samotný tvar konkrétního díla (proto je někdy komplikované rozeznat od sebe jednotlivé varianty romantických telenovel apod.).
3. Kýč nerozvíjí možnosti zobrazovaného tématu. Kdybychom chtěli tuto tezi rozvíjet, mohli bychom říci, že se pokouší eliminovat všechny konotativní významy, které by snižovali emocionální účinek díla a tím brání, nebo lépe nepřispívají k myšlenkovému duchovnímu rozvoji.

Jiným významným teoretikem, který kýči věnoval řadu esejů, je Umberto Eco. V jeho úvahách není kýč tak výrazným nepřítelem, je si vědom jeho silného postavení na společenském žebříčku i komplikovanosti jeho odlišení od umění. I on ale za základ pokládá snahu emocionálně působit na čtenáře.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Přečtěte si eseje věnované kýči z knihy Skeptikové a těšitelé (Praha: Argo, 2006) a napište kritiku, ve které popíšete principy a význam Ecova uvažování o kýči.

Jak se tedy ukázalo, a jak jste též zjistili z četby, kýč je něčím, co provází umění nejméně od 19. stol. Kýč tedy není jen špatným, nepovedeným uměním, protože řada děl se vykazuje i kvalitním řemeslným zpracováním, ovšem rozhodující je tu moment katarze a určitý aspekt rozšiřování valérů porozumění a svébytný druh poznání, které v sobě umění nese a které kýč nepřináší.



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme se seznámili s elementárními pojmy, které je třeba ovládnout před vlastní diskuzí o tom, jak je možné s uměleckým dílem komunikovat, jak s ním nakládat a jak jej interpretovat. Dospěli jsme k poznání, že umělecké dílo je dáno převahou estetické funkce, jejímž úkolem je ovládat všechny ostatní funkce takovým způsobem, aby nutili příjemce zaměřit se výhradně na umělecký objekt samotný, na jeho strukturu a především na jeho skryté významy, jejichž dobrodružnou hru umění motivuje a rozehrává. Zároveň jsme vymezili kýč jako především denotativní umění, které základní významy nijak neroz-

širuje a spíše se pokouší je zjednodušovat takovým způsobem, aby mohli okamžitě a intenzivně emocionálně působit na čtenáře, a co je podstatné, vzbuzovat v něm nejen pocit vlastní libosti, ale též jisté výlučnosti dané tím, že jsme schopni toto „umění“ zakoušet a reflektovat.

2 AUTOR-DÍLO-PŘÍJEMCE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se zaměříme na elementární pojmy, které tvoří jak komunikační situaci v umění, tak východisko jakéhokoliv bádání o něm. Zaměříme se na jednotlivé aspekty, které umění spoluutvářejí a vůbec na principy komunikace ve sféře umění. Stranou nezůstane ani otázka artefaktu a estetického objektu.



CÍLE KAPITOLY

Cílem této kapitoly je pojmenovat tři základní principy umělecké komunikace, tedy tvůrce a jeho vklad do umělecké komunikace, samotné dílo jako výsledek tvůrčího aktu i svébytný organismus, a v neposlední řadě příjemce, který se též na existenci významnou měrou podílí. To vše ještě doplníme základní úvahou na téma artefakt a estetický objekt, tedy otázkou, jak vlastně umění žije a existuje.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

Tato kapitola vám zabere se všemi úkoly cca jeden týden.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Artefakt; autor; čtenář; dílo; estetický objekt; veda o umění.

2.1 Komunikace v umění

Jak už bylo naznačeno, na jedné straně se můžeme pokoušet definovat umění na základě nějakých jeho určujících znaků a charakteristik, z nichž asi nejzásadnější úlohu hraje přítomnost estetické funkce jako strukturujícího principu uměleckého díla.

Na straně druhé však existuje celá řada teorií, které otázku původu a charakteru uměleckého díla vnímají jako nesmírně obtížnou a proto se raději přiklání ke tvrzení, které, zjednodušeně, zní asi takto: umění je všechno, na čem se domluvíme, že budeme za umění považovat. Na jednu stranu se takové vymezení může jevit jako úhybné, zbabělé a nefunkční, na straně druhé je také reakcí na překotný vývoj uměleckých druhů a žánrů na přelomu 19 a 20. stol., tedy v době, kdy díky mnoha modernistickým a avantgardním směrům umění do sebe nasávalo celou řadu podnětů a postupů, které bychom dříve za umělecké nepovažovali.

V každém případě, ať už toto zjednodušení přijmeme, nebo ne, otevírá se tu před námi možnost, jak jej využít produktivně, totiž pootočit danou otázku trochu odlišným směrem. Totiž: pakliže je umění to, na čem se dohodneme, kdo jsou ti my, kdo je vlastně reálným účastníkem komunikace jménem umění, nebo ještě jinak: je vůbec umění komunikací?

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Popište svůj vztah k umění a způsob, jakým zakoušíte umění. Text postačí jednostránkový a pošlete jej na email učitele, který vám jej okomentuje a navrhne další možnosti studia.

Shodneme se tedy snad na tom, že umění skutečně komunikací je, nebo ještě přesněji, že umělecká díla existují především a zejména tak, že je někdo vnímá a zakouší právě jako díla umělecká. Že zkrátka představa umění jako jakéhosi svébytného fenoménu nacházejícího se mimo lidskou zkušenost je sice velice dobře možná, ale nemá v této chvíli pro naše uvažování žádný relevantní dopad, protože jde o kategorii, která by spíše našla své uplatnění v oblasti kritiky umění.

Pro náš záměr je podstatné říci, že umění v jedinečném aktu vzniku stvoří umělec (nebo kolektiv, nebo i cosi, co bychom mohli nazvat jako kolektivní paměť, viz lidová slovesnost), „zakleje“ své touhy i svůj talent do konkrétního výtvoru, a tento výtvor, ať už modifikovaný (překlad, zásahy cenzury, ale též ztráta či fragmentárnost), nebo v původní podobě, působí na příjemce v nejrůznějších dobách, v rozličných zeměpisných délkách a šířkách a z nejrůznějších sociálních oblastí.

2.2 Autor – dílo – čtenář

Toto vymezení se zdá být opravdu tím nejzákladnějším principem komunikace i samotné existence umění. A protože se nám zdá, že nejpropracovanější je takové pojetí u děl literárních, ovšem poznatky literární vědy se zde dají aplikovat i na jiné druhy umění, zůstaneme teď v uvažování v mantinelech právě literární vědy. Pro tu bylo vymezeno, v mnoha případech a několika autory, v nejčastěji používané příručce Eduarda Petruš Úvod do studia literární vědy (Olomouc: Rubico, 2000), takovéto členění:

A → D → Č

A= autor, produktor literárního textu (zde je ještě potřeba připomenout, že autor jako psychofyzická jednotka nijak nesouvisí s promlouvajícím subjektem v textu, zastávajícím určitou funkci, jinak řečeno, i když v básni, či v románu promlouvá nějaká osoba jako já, ještě to neznámá, že se jedná o autora, je to stejně fiktivní osoba a postava jako kterákoliv jiná, proto se používá termín lyrický subjekt, pokud jde o básně a vypravěč, pokud jde o texty epické). Ten nějakým způsobem zpracovává materiál svých životních zkušeností, reálií apod. do určitého tvaru. Zároveň samozřejmě k dílu přistupuje s určitým záměrem, nějak jej chce zpracovat, chce jím něco vyjádřit. Což ovšem neznámá, že všechno, co se autor domnívá, že je v díle obsaženo, tam skutečně musí být právě v té podobě, v jaké si to autor vysnil.

D= dílo, dnes častěji používaný je termín text, tedy soubor jazykových prostředků. Jaký je vztah mezi jednotlivými jevy uvnitř textu, jaké jsou možnosti popisu této jazykové struktury, jaký je celkový charakter textu, to jsou jen některé z mnoha otázek, jejichž řešení se různí podle naturelu jednotlivých badatelů. Dílo-věc by ale samo o sobě nemohlo existovat jako text, jako jazykový útvar, jako součást komunikace, pokud by nemělo svého příjemce. Nutno dodat, že samotné dílo lze také zkoumat bez ohledu na přání a pocity autora, říkáme, že i dílo má svůj záměr, který se do něj dostává skrze užití určitých prostředků a materiálů, a to často i bez vědomí autora.

Č=čtenář, příjemce literárního textu, i jakéhokoliv jiného uměleckého díla. Svým čtením, svým vlastním, osobním zakoušením konkrétního díla vytváří jeho individuální konkretizaci.

Podle toho, na který aspekt se jednotliví badatelé nebo badatelské skupiny zaměřily, rozlišujeme jednotlivé literárněvědné směry či skupiny. Základní otázka, kterou si je potřeba položit, zní podle Zimy v jeho *Literární estetiky* (Olomouc: Votobia 1998) takto: „(...)

jsou v krásnu artikulovány určité významy? A: mohou být tyto významy chápány v pojmech filosofického diskurzu, mohou být pojmově definovány?“ (Zima, 1998: 29)

Badatelé vycházející z myšlení I. Kanta budou na tyto otázky odpovídat záporně a budou náchylnější k tomu mluvit o nemožnosti přesně vědecky, verifikovatelně popisovat umělecký organismus, protože tento je složitý a lze ho zakoušet jen v procesu čtení, tedy pouze jediné, individuální konkretizace.

Badatelé vycházející z H. G. Hegela budou ochotni na tyto otázky odpovídat kladně, protože věří v nadřazenost pojmového myšlení, které je schopno do sebe pojmout i ostatní diskurzy.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Přečtěte si zmiňovanou část knihy P. V. Zimy (pro hlubší porozumění doporučujeme i odpovídající partie děl I. Kanta a H. G. Hegela). Dále si přečtěte *Přílohu (teoretické školy a směry)* v *Krátkém úvodu do literární teorie* J. Cullera (Brno: Host 2002, s. 131-142), doplňte si informace z *Lexikonu teorie literatury a kultury* (Brno: Host 2006). Souhlasíte s nabízenou koncepcí P. V. Zimy? Přiřaďte k jeho dvěma základním oblastem nalezené literárněvědné školy a směry. Svoje poznání představte v podobě prezentace a konzultujte s kolegy a učitelem.

PRO ZÁJEMCE



Ve zmiňované práci J. Cullera *Krátký úvod do literární teorie* v kapitole *Teoretické školy a směry* se mluví v souvislosti se strukturalismem výhradně o francouzském strukturalismu. Porovnejte jeho formulace s *Terminologickým slovníkem českého strukturalismu* Mojžíry Grygara (Brno: Host 1999) a s některými studiemi Mukařovského (zejm. *O strukturalismu, Umění jako sémiologický fakt, Pojem celku v teorii umění*. In: *Studie I*. Brno: Host 2000). Pokuste se pojmenovat specifika pražského strukturalismu a zařaďte tento směr mezi ostatní směry, Cullerem uváděné.

2.3 Artefakt a estetický objekt

Jak už bylo naznačeno, k tomu, abychom mohli začít vůbec přemýšlet o interpretování uměleckého díla, je potřeba vymezit si určité základní pozice. Už snad chápeme, jak funguje trojčlenka autor-dílo-příjemce, můžeme přistoupit k dalšímu dost zásadnímu rozlišení, které se na první pohled může jevit jako ryze teoretické, ale ve svém důsledku má významný dopad i pro obecné uvažování o umění jako takovém. Je to rozlišení mezi artefaktem a estetickým objektem.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si studii Zdeňka Pešata *Artefakt, estetický objekt, konkretizace* (https://www.jstor.org/stable/43321570?seq=1#metadata_info_tab_contents). V prezentaci představte jeho základní teze.

Toto rozlišení vzniklo ve třicátých letech a mělo v zásadě dvojí kořen. Jeden byl dílem literárního vědce s polskými kořeny Romana Ingardena, který vnímal umělecké dílo jako strukturu, ve které existují tzv. místa nedourčenosti, která se dají naplnit, a dílo tak teprve nabývá smyslu, až v procesu vnímání. Český badatel Jan Mukařovský naopak představil koncept jiný, založený právě na protikladu artefakt – estetický objekt. V našem případě tedy zjednodušeně řečeno jde o to, že autor vytvoří konkrétní dílo, které hmatatelně, fyzicky nějakým způsobem zachová (jako konkrétní sochu, jako hudební partituru, jako obraz, jako rukopis), to je právě onen artefakt. Naproti tomu tento materiálně zaznamenaný základ se uměleckým dílem stává teprve ve chvíli, kdy jej příjemce přijímá, když jej čtenář čte. Ten mu dodává konkrétní významy a vytváří tak estetický objekt. Platí tak, že i když existuje jeden artefakt (nechme teď stranou otázku knih, či právě partitur, a všech možných úprav), na jeho základě vznikají desítky, ba stovky estetických objektů, a to dokonce i u jediného příjemce, který sledované umělecké dílo „čte“ několikrát. Pokaždé vzniká trochu odlišný estetický objekt.

K ZAPAMATOVÁNÍ



Toto jsou dva klíčové pojmy, které je třeba si zapamatovat:

Artefakt: hmatatelně zaznamenaná a zachovaná podoba uměleckého díla vznikající z jedinečného tvůrčího aktu umělce.

Estetický objekt: proměnlivý konkrétní výsledek „čtení“ uměleckého díla, ve kterém se projevují jak základní návrhy na čtení dané autorem a zakódované do podoby díla, ale též preference i názorová východiska příjemce. Proto se estetický objekt může lišit i tehdy, když jeden příjemce „čte“ konkrétní dílo vícekrát v různých časových intervalech a životních situacích.

A právě existence artefaktu zajišťuje identitu konkrétnímu uměleckému dílu (vzpomeňme jen, kolik filmů existuje na téma padělatelů slavných obrazů), ovšem variabilita estetických objektů ro změnu rozšiřuje hranice konkrétního díla a pomáhá mu přesouvat se v prostoru i čase.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme rozkryli základní princip fungování komunikace v umění a představili jsme, zatím jen v náznaku, základní elementy. Víme už, kdo co je autor, jak se liší od lytického subjektu, či vypravěče, či tváře při autoportrétu, chápeme podstatu uměleckého díla jako věci, a rozumíme také tomu, že příjemce umění není jen nějakou pasivní rolí doplňující dílo a tvůrce, ale je aktivním účastníkem celého procesu. Pro jemnější rozlišení mezi těmito jednotlivými kategoriemi se ukázalo jako velmi nosné členění Jana Mukařovského a artefakt tedy hmatatelně zachycenou podobu uměleckého díla, které mu dodává jeho identitu, a na estetický objekt, který zase rozšiřuje plejádu a možnosti jednotlivých významů.

3 AUTOR A ZÁMĚR AUTORA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se detailněji zamyslíme nad postavou autora, nad tím, co všechno je potřeba o něm vědět a jaké jsou školy a metody, kterými jej lze zkoumat. Zároveň se pokusíme vytýčit i nebezpečí, která plynou z toho, když autorskou perspektivu příliš přeceníme.



CÍLE KAPITOLY

Cílem této kapitoly je představit, jakou roli má v uměleckém procesu autor, jaké jsou jeho „pravomoce“, kde ovšem také jeho kompetence končí. Pokusíme se ukázat, že nejplodnější se jeví extrahovat z celého konvolutu možností, které jsou s autorem spojeny, především autorský záměr, který se v díle odráží.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

Studium této kapitoly včetně úkolů vám zabere jeden týden.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Autor; autorský záměr; pozitivismus; psychologie; psychologismus.

3.1 Autor jako psychofyzická jednotka

Ač se to může na první pohled jevit jako děsivé, označení z nadpisu kapitoly má svůj hluboký smysl, který se začal intenzivně vyjevovat už od 19. stol. Nutno říci, že v minulosti tak zásadní úlohu nehrál. V souvislosti s paradigmatem myšlení přírodních věd a v souvislosti s rozvojem vědecko-technologického pokroku začaly i humanitní vědy na přelomu 19.

a 20. století uvažovat o takovém obcování s uměním, které by mohlo přinést nezpochybnitelné výsledky. Šlo o to objevit metodu, jejíž správné použití by jednou provždy učinilo s literatury systém. Tak vznikla škola, kterou nazýváme pozitivismus.

Pozitivisté vycházeli z předpokladu, že vše, co je obsaženo v literárním díle, je popsatelné, převeditelné do určitého společného a srozumitelného jazyka a proto také tříditelné. Jejich největší zásluhy souvisí s jejich pečlivostí, byla to škola založená na sběru konkrétních a přesně definovaných faktů. Mezi nejznámější koncepty u nás patří, v oblasti literatury, *Dějiny české literatury I., II.* J. Vlčka (např. Praha: SNKLHU 1960) a *Dějiny literatury české J.* Jakubce (např. Praha: Jan Laichter 1926, 1934) apod.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Přečtěte si libovolnou kapitolu z výše jmenovaných kompendií. Pojmenujte vědeckou metodu. Je pravda, že se jedná o metodu, jejímž výsledkem jsou dějiny, které jsou suchopárné? Sepište o tom stránkové pojednání.

Dalšímu směru uvažování o literatuře ležel v základech zájem o lidskou duši. Psychologizující literární věda je založena na předpokladu, že to, co je obsaženo v literárním díle, bylo už obsaženo v mysli a duši autora. Tyto teorie (je jich velké množství) tedy používají metody známé z psychologie k tomu, aby jednak předložili portrét básníka a zároveň pak na základě tohoto portréту analyzovali literární dílo.

PRO ZÁJEMCE



Přečtěte si jedno heslo v *Přehledných dějinách české literatury* Arna Nováka. Definujte, co je v hesle psychologicky motivováno.

V předchozích obdobích pochopitelně zřetel k autorství tak výrazný nebyl, bylo to dáno především tím, že sám akt autorství se např. v období středověku zcela vytratil a nebyl pro vnímání umění vůbec podstatný. Jeho renesance je spojena až s následujícími etapami, kdy také můžeme hovořit o konkrétním stylu a charakteru konkrétních děl. Ovšem, právě vztah mezi autorem a jeho dílem byl také velmi často otázkou hluboce přeceněnou.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si esej Milana Kundery *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* (Brno: Atlantis, 2006). Napište na něj dvoustránkovou recenzi, kde se vypořádáte s Kunderovým pojetím autora a jeho „práv“ ve vztahu k textu.

Pokud jde o období, které zcela jednoznačně autora přecenilo, jde především o 19. stol. a s ním související uměnovědný pozitivismus.



K ZAPAMATOVÁNÍ

Pojem pozitivismu je spojen se jménem A. Comta a jeho pohledem na dějiny lidstva. Comte věřil, že od 19. stol. vstupuje lidstvo do další fáze svého vývoje která bude založena na vědeckém a racionálním poznání, které povede k všeobecnému pokroku. Jeho základní ideou, stejně jako celého i pozdějšího pozitivismu, pak víra v platnost konkrétních faktů jako základu jakéhokoliv poznání.

Tento směr se pokoušel racionalizovat myšlení o umění a podřídil jej vědeckým principům ostatních věd. Díky tomu se objevil autor jako velmi vhodný objekt zájmu. Zjednodušeně řečeno šlo pozitivistům o to shromáždit co nejvíce detailních faktů ze života autora a na základě těchto faktů pak složit jakousi skládačku uměleckého díla. Výsledkem pak bohužel někdy byla jakási vlivologie, v níž se všechny originální autorské způsoby práce s materiálem proměnily ve společné působení nejrůznějších vlivů, od domácí výchovy, přes četbu či různá umělecká i osobní přátelství či nenávisti.

I když v mnohém pozitivismus přecenil význam faktů, přece jen stanovil něco, co je platné dodnes, totiž základy, díky kterým jednou z možností interpretace uměleckého díla je rozumět mu na základě znalosti doby a základních poznatků, které máme o autorovi.

Na druhou stranu právě existence autora zatemnila některé interpretační postoje a ztožnila autora jednak s tím, kdo promlouvá a cítí v básni, jednak s tím, kdo v románu komentuje děj, což je v mnohém ohledu nepřesné.

3.2 Autor a lyrický subjekt

Výše zmiňovaná záměna je asi nejčastější u lyrické poezie, kde se zdá, že máme co do činění s přímou promluvou autora. To ale ani zdaleka neodpovídá skutečnosti. Kdybychom chtěli otázku vyhrodit, je třeba říci, že autor ve chvíli, kdy píše svou báseň, prožívá desítky různých věcí, které nejsme schopni z textu nijak identifikovat. Má určitou formu žízně, je sytý nebo hladový. A řada dalších věcí, o kterých ale z konkrétní básně nevíme nic.

Na straně druhé si lze položit otázku, kdo je tedy autorem, čteme-li básně, ve kterých zpívá pták, mrouská kočka apod. Budeme snad podezřívát ptáky, či kočky z potřeby psát básně? To jsou jen některé argumenty, které snad zřetelně vymezují rozdíl mezi autorem jako psychofyzickou jednotkou a lyrickým subjektem jako tím, kdo promlouvá, myslí a cítí v básni.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Přečtěte si následující báseň:

„Kapitula

(Cavum orbis)

Pod hospodskou komží

čekám, až déšť domží.

On: až přestanu močit

a vyschnou mi oči.

A tak čekáme oba...

Vzduch kolem nás je obal,

Autor a záměr autora

zprůsvitnělý, transparentní, svatý,

neprotržitelný prezervativ.

Nakonec jsme se dočkali,

ale on mnohem dřív nežli já,

který jest vůči němu pomalý.

O to však pevněji jsem sevřel naviják

v díře, v níž se jeden jazyk

mezi řadou zubů plazí."

(HOLUB, N. In *Úplně úzké jehly*. Brno: Petrov, 1999, s. 9)

Pokuste se interpretovat danou báseň s důrazem na pojem a rozlišení autor-lyrický subjekt. Je pro vás v tomto případě důležitá informace, že Norbert Holub je povoláním lékař? Dvoustránkovou interpretaci pošlete vyučujícímu a konzultujte.

3.3 Autor a vypravěč

Naprosto čítankovou ukázkou toho, jak smysluplné je rozlišovat mezi autorem jako psychofyzickou jednotkou a vypravěčem představuje případ Gustava Flauberta. Jeho *Paní Bovaryová* představovala na počátku velký skandál, a to nejen literární. Flaubert byl totiž obviněn z toho, že podporuje cizoložství. Na základě čeho se ovšem toto obvinění objevilo? Na základě toho, že čtenáři nedokázali přijmout skutečnost, že ten, kdo v románu hájí právo na nevěru není Gustav Flaubert, ale jeho vypravěč, který svými ústy nechává velmi často promlouvat samu cizoložnici Emu Bovaryovou. Nečiní tak ale proto, aby se stavěl na tu či onu mravní stranu, ale aby podnikl průzkum její duševní osobnosti, aby poznal, pojmenoval a evokoval důvody jejího jednání.

To jej přivedlo k jedinečnému literárnímu tvaru, ve kterém vypravěč přenechává prostor postavám a ty pak samy určitým způsobem komentují dění uvnitř románu.

Jiným podobným případem byla v Čechách velmi silná kauza údajného donašečství Milana Kundery. Nemíníme tu zde vypočítávat důvody, pro které celé tvrzení je, či není založeno na relevantních důkazech, ale zastavme se u pro nás podstatné otázky. Jaká argumentace doprovázela tato obvinění. Jednou z důležitých argumentačních linek byla skutečnost, že Milan Kundera napsal romány, ve kterých se udavači a lidé, kteří propadli totalitnímu režimu, vyskytují. Interpreti tak tvrdili, že Kundera nutně je udavačem, protože právě romány si řeší svou minulost.

Ani jednoho interpreta v tomto smyslu nenapadlo ptát se, jaký je vztah mezi Kunderou, psychofyzickou jednotkou, a jeho postavami a jeho vypravěči. Velice rychle by totiž zjistili, že jde o vztah velmi násilnický, že Milan Kundera své postavy konstruuje a vytváří především proto, aby skrze ně mohl přemýšlet o světě a o obecných otázkách člověka, že tedy jeho psaní není onou zkušenostní literaturou, která svůj étos zakládá na osobním prožitku, ale je to spíše literatura intelektuální, která má svůj étos založen na snaze analyzovat a popsat stávající svět a přispět tak k jeho poznání a k poznání úkolu člověka na tomto světě. Tak o tom ostatně Kundera i sám píše ve svých esejích.

PRO ZÁJEMCE



Přečtěte si úryvky z Kunderovy eseje *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* (Host, 2004, roč. XX, č. 1 s. 14-18):

„Všechna velká existenciální témata, která Heidegger analyzuje v *Bytí a čase*, témata podle něho zanedbaná předchozí filozofií, byla totiž odhalena, předvedena, osvětlena čtyřmi staletími evropského románu. Svým vlastním způsobem, svou vlastní logikou odhaloval román jednu po druhé různé stránky existence: se současníky Cervantesovými se ptá, co je to dobrodružství; se Samuelem Richardsonem začíná prozkoumávat, „co se děje uvnitř“, odhalovat tajný život citů; s Balzakiem objevuje vkořenění člověka do dějin; s Flaubertem zkoumá až dotud neznámé území všednodennosti; s Tolstým se sklání nad zásahy iracionální do lidského rozhodování a jednání. Sonduje čas: neuchopitelný okamžik minulosti s Proustem; neuchopitelný okamžik přítomnosti s Jamesem Joycem. Táže se s Thomasem Mannem na roli mýtů, které z dále času řídí naše kroky. A tak dál a tak dál.

Román provází člověka ustavičně a věrně od počátku Novověku. „Vášeň poznávat“ (ta, kterou Husserl pokládá za podstatu evropského ducha) posedla tehdy román, aby prozkoumával konkrétní život člověka a chránil ho proti „zapomnění bytí“; aby udržoval „svět života“ pod ustavičným osvětlením.

V tomto smyslu chápu a sdílím umíněnost, s jakou Hermann Broch opakoval: Objevit, co jen román sám může objevit, je jediné *raison d'être* románu. Román, který neobjeví nějakou dosud nepoznanou píď existence, je nemorální. Poznání je jediná morálka románu.

K tomu ještě dodám: román je dílem Evropy; jeho objevy, jakkoli uskutečněné v různých jazycích, patří Evropě celé. Souvislý sled objevů (a nikoli pouhý součet toho, co bylo kdy napsáno) je to, co vytváří dějiny evropského románu. Hodnota díla (tj. dosah jeho objevů) může být plně viděna a pochopena jedině v nadnárodním kontextu. (...)

Když Bůh opouštěl pomalu místo, odkud řídil univerzum a jeho řád hodnot, odkud od-
děloval dobré od zlého a dodával smysl každé věci, don Quijote vyšel ze svého domu a
nebyl s to poznat svět.

Za nepřítomnosti nejvyššího Soudce se totiž svět náhle objevil v celé své zrádné mno-
hoznačnosti; jediná boží Pravda se rozpadla na sta relativních pravd, o které se lidé podíleli.
Takto se narodil Novověk a s ním román, jeho obraz a model. (...)

Co chce říci veliký Cervantesův román? Je o tom přemíra literatury. Někteří se domní-
vají vidět v něm racionalistickou kritiku zmateného don Quijotova idealismu. Jiní v něm
vidí exaltovanou chválu téhož idealismu. Obě ty interpretace jsou pochybné, protože chtějí
najít v základě románu nikoli tázání, ale morální stanovisko.

Člověk si přeje svět, kde by dobro a zlo bylo zřetelně rozlišitelné, protože je mu vrozena
nezkrotitelná touha nejdřív soudit a pak teprve chápat. Na této touze jsou založeny nábo-
ženství a ideologie.

Nemohou se smířit s románem, pokud nepřeloží jeho řeč relativity a mnohoznačnosti do
jejich apodiktického a dogmatického jazyka. Vyžadují, aby někdo měl pravdu; buď je Anna
Karenina obětí omezeného despota, nebo je Karenin obětí nemorální ženy; buď je nevinný
K. rozdrčen nespravedlivým tribunálem, nebo se za soudem skrývá boží spravedlnost a K.
je vinen.

V tomto „buď — anebo“ je obsažena neschopnost unést relativitu náležející k podstatě
lidských věcí, neschopnost pohlédnout do tváře prázdnu, které zůstalo po nejvyšším
Soudci. Kvůli této neschopnosti je moudrost románu (moudrost nejistoty) tak těžká k po-
chopení.

4

Don Quijote vyšel do světa, který se před ním do šíra otevíral. Mohl do něho volně
vstoupit a vrátit se domů, kdy chtěl. První evropské romány jsou poutěmi napříč světem,
který se zdál být bez hranic. Začátek Jakuba fatalisty překvapuje oba hrdiny uprostřed
cesty; nevíme, odkud přišli, ani kam jdou.

Jsou v čase, který nemá začátek ani konec, v prostoru, který nezná hranic, uprostřed
Evropy, pro kterou budoucnost nikdy neskončí. Půl století po Diderotovi, u Balzaka, zmizel
daleký obzor jako krajina za moderními stavbami, jimiž jsou společenské instituce: policie,
soudnictví, svět peněžnictví a zločinu, armáda, stát. Balzakův čas už nezná šťastnou leni-
vost Cervantesovu či Diderotovu. Je naložen do vlaku, který se nazývá Dějiny.

Tam se snadno nastupuje, obtížně vystupuje. Přesto však nemá ten vlak zatím nic, co by
nahánělo strach, má dokonce svůj půvab; všem pasažérům slibuje dobrodružství a s ním
maršálskou hůl. Ještě o něco později se už kolem Emy Bovaryové stahuje obzor do té míry,
že se podobá ohradě. Dobrodružství je na druhé straně a stesk je nesnesitelný. V nudě kaž-

dodennosti sny a snění nabývají na důležitosti. Ztracené nekonečno vnějšího světa je nahrazeno nekonečnou dušou. Velká iluze o nenahraditelné jedinečnosti individua, jedna z nejkrásnějších evropských iluzí, se ocitá na vrcholu svého rozmachu.

Ale sen o nekonečnosti duše ztrácí kouzlo ve chvíli, kdy se zmocňují člověka Dějiny anebo to, co z nich zůstalo, nad-lidská síla všemocné společnosti. Už mu neslibují maršálskou hůl, sotva tak mu slíbí místo zeměměřiče. K. tváří v tvář tribunálu, K. tváří v tvář zámku, co může dělat? Moc toho dělat nemůže. Alespoň snít jako Ema Bovaryová? Ne, past situace je příliš strašná a vtahuje do sebe jako vysavač všechny jeho myšlenky i city: nemůže myslet na nic jiného než na svůj proces, než na své místo zeměměřiče. Nekonečno duše, pokud nějaké je, stalo se téměř neužitečným přívěskem člověka. (...)

Ale nedostal se román na konec své cesty svou vnitřní logikou? Nevyčerpal už všechny své možnosti, všechna svá poznání a všechny formy? Slyšel jsem přirovnávat jeho dějiny k uhelným dolům, v nichž už dávno není co kutat. Nepodobají se však spíš hřbitovu zmeškaných příležitostí, neoslyšených výzev? Jsou čtyři výzvy, k nimž jsem osobně zvlášť citlivý:

Výzva hry — Tristram Shandy Laurence Sterna a Jakub fatalista Denise Diderota mi dnes připadají jako dvě největší románová díla osmnáctého století, dva romány pojaté jako velkolepá hra. Jsou to dva vrcholy lehkosti, nikdy předtím ani potom nedosažené. Pozdější román se dal spoutat imperativem pravděpodobnosti, realistickými kulisami, kázní chronologie. Zanedbal možnosti obsažené v těchto dvou veledílech, které byly s to dát základ jinému vývoji románu, než je ten, který známe (ano, je možno si představit, že dějiny evropského románu by byly jiné...).

Výzva snu — Uspaná imaginace devatenáctého století byla náhle probuzena Franzem Kafkou, kterému se podařilo, co surrealisté postulovali, aniž toho skutečně dosáhli: spojení snu a skutečnosti. Tento obrovský objev není ani tak uzavřením určitého vývoje, jako mnohem spíše nečekaným „otevřením“, z něhož vyplývá, že na území románu se může imaginace rozvinout jako ve snu a že román nemusí otročit zdánlivě nevyhnutelnému imperativu pravděpodobnosti.

Výzva myšlení — Musil a Broch dali vstoupit na scénu románu suverénní a zářivé inteligenci. Ne aby proměnili román ve filozofii, ale aby mobilizovali na základě vyprávěného příběhu všechny prostředky, racionální i iracionální, vyprávěcí i meditativní, které jsou s to osvětlit bytí člověka; aby z románu učinili svrchovanou intelektuální syntézu. Je jejich výkon uzavřením dějin románu, anebo spíše vyzváním na dlouhou cestu?

Výzva času — Perioda terminálních paradoxů podněcuje romanopisce, aby neomezoval otázku času na proustovský problém osobní paměti, ale rozšířil ji na záhadu času kolektivního, času Evropy, Evropy, která se otáčí dozadu, aby pohlédla na svou minulost, aby bilancovala, podobna starému muži, který obejmě jedním pohledem svůj uplynulý život. Od-

tud touha překročit časovou hranici jednoho lidského života, jíž byl až dosud román omezen, a nechat do něho vstoupit více historických epoch (Aragon a Fuentes se o to již pokusili).

Ale nechci dělat proroctví o budoucích cestách románu, o nichž nic nevím; chci jen říci: jestliže román má opravdu zaniknout, nebude to proto, že by byl u konce svých sil, ale proto, že se ocitl ve světě, který již není jeho.“

Pojmenujte, jaké hodnoty vidí M. Kundera v evropském románu? Je v nich nějaký vztah k autorovi?



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme se zamysleli nad významem pojmu autor a všeho, co s tím souvisí. Nezbytné zde také bylo odlišit autora samého od jeho realizací v rámci textu, ať už od lyrického subjektu v básních, nebo od vypravěče v epických textech.

Ukázalo se, že pátrání po autorské identitě sice není zcela bez výhod pro interpretaci uměleckého díla, na straně druhé ale nepředstavuje stěžejní základ, nebo jinak: autorský záměr, jako východisko, se kterým autor vstupuje do umělecké komunikace, je něco, co se musí na kvalitní interpretaci jednoznačně podílet, ovšem míra tohoto podílu nesmí přerůst v nemístné využívání poznatků ze života autora.

4 DÍLO A JEHO ZAMĚŘENÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se zaměříme na to, jaké atributy má umělecké dílo a jak se jeho rysy projevují v interpretaci, co určuje jeho zaměření.

CÍLE KAPITOLY



Cílem této kapitoly je připomenout fakt, že pokud jde o umění tvoří vždy konkrétní díla a interpretace, pokud má mít smysl, musí začínat i končit tam, kde jsou i hranice významů, které dílo připouští

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



Kapitola zabere dva dny studia.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Artefakt; dílo; formalismus; struktura; strukturalismus.

Nástup pozitivismu nezůstal dlouho bez odezvy. Na konci 19. a na počátku 20. stol. se v umění a myšlení o něm zvedla diskuze o podstatě vůbec pojmu umění i toho, jak k němu přistupovat. To, co se jevílo jako nevyvratitelné, fakta z autorova světa, se najednou zdálo být málo dostačující, či vůbec redundantní.

4.1 Formalismus jako reakce

V reakci na toto zbožšťování toho, kdo produkuje text a v reakci na stálé sestavování vlivů všech na všechny a zároveň jako reakce na symbolistická zaklínání posvátnosti tvůrčího génia a jeho výplodu obrátilo se na počátku 20. století uvažování o literatuře a jejím možném výkladu jiným směrem. Motorem tohoto obratu byla skupina ruských badatelů, kterou dnes označujeme pojmem ruský formalismus.

Formalisté se zcela zásadně přiklonili na stranu díla a to, co je zajímavé, byla literárnost literatury, to jak je literární dílo uděláno, jak v něm fungují jazykové prvky, jaké jsou mezi nimi vztahy apod. Svou pozornost koncentrovali na rozlišení mezi běžným jazykem a jazykem básnickým. V. Šklovskij ve své slavné studii *Umění jako metoda* říká, že to, co dělá umění uměním je metoda ozvláštňování. Ozvláštňování, ozvláštňovaný jazyk klade do protikladu k automatizaci, díky které podle Šklovského už věci a dění kolem sebe nevnímáme.

Jak funguje metoda ozvláštňování? Jde o to, že věc (ať už známou, nebo neznámou) popíšeme neočekávaným, novým, jiným způsobem; přeřadíme ji z kontextu, kde už ji nejsme schopni vnímat celistvě (vnímáme ji automatizovaně) do nového prostředí, kde se nám zjeví, jako bychom ji zakoušeli poprvé.

Formalisté ovšem celou diskuzi dost radikalizovali, takže vlastně obrátili vztah mezi co? a jak? Podle nich už není důležité co?, ale jak? Tedy, že obsah je vlastně dán formou, je do ní pouze doplněn. Přesto zejména práce o verši jsou dodnes velmi podnětné.

4.2 Pražský strukturalismus a Roman Jakobson

Na formalismus navázal pražský literárněvědný a estetický strukturalismus. Kromě jiného i proto, že v době, kdy se strukturalistické myšlení u nás rodilo, emigroval do ČSR R. Jakobson, jeden z hlavních představitelů formalismu. Strukturalismus se také plně koncentruje na dílo, ale vidí jej jako systém, ve kterém spolu jednotlivé složky (fonetická, morfologická, syntaktická, sémantická atd.) úzce souvisí. Interpretovat takový systém, takovou strukturu tedy neznamena sečíst hodnoty jednotlivých složek, ale znamená to uvidět je ve vzájemných vztazích a napětích. Strukturalisté rozpracovali systém funkcí a dospěli k závěru, že dominance estetické funkce je základním definičním znakem literatury.



DALŠÍ ZDROJE

Přečtěte si studie J. Mukařovského o V. Vančurovi *Několik poznámek k novému románu V. Vančury, Řeč při tryzně a Vančurovská prolegomena* (Studie II. Brno: Host 2001, s. 481-553). V čem se změnila metoda zkoumání oproti metodě pozitivistické? Co Mukařovského na literatuře zajímá především?

DALŠÍ ZDROJE



Prostudujte si studii (klíčovou pro porozumění tématu) J. Holého v knize *Možnosti interpretace* (Olomouc: Periplum 2002, s. 7-27).

Souvisejí to samozřejmě s nástupem avantgard jako takových, ovšem zároveň s objevem skutečnosti, že umělecké dílo není jen suma prožitků a určitých znaků, ale že jde o pevně zbudovanou strukturu, která má určité rysy, v nichž se proplétají všechny dílčí složky. Slovo, jeho zvuk, význam, gramatické i lexikální kategorie pokud jde o literaturu, barva, technika, kresba, materiál pokladu a další věci v oblasti výtvarného umění; notová skladba, práce s nástroji i žánrovými proměnami, od tónu přes melodii až po tempo v hudbě; kamera, střih, zvuk, obraz i scénář ve filmu apod. Zkrátka: začalo být zcela zřejmé, že dílo má své specifické znaky, díky kterým je dostatečně identifikovatelné a interpretovatelné.

Významnou roli iniciátorů zde mají, jak už bylo řečeno, ruští formalisté, tedy představitelé školy, která se důsledně zaměřila na formu uměleckého díla, V. Šklovskij na základě studia konkrétních děl stanovil jako základní metodu umění metodu ozvláštňování, tedy specifický způsob práce umělce, díky kterému vytahujeme konkrétní jevy, či věci z kontextů, kde jsme zvyklí je vnímat, a přesouváme je do jiných, kde bychom je neočekávali. A to proto, abychom potom tyto věci dokázali zase uvidět jako věci nové, nepoznamenané nánošem našeho navyklého používání.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Pokuste se ve formě scénáře popsat, kam lze umístit, a co to s daným předmětem provede:

fresku na domě;

volské oko k snídani;

cigaretové papírky.

Na aktivitu formalistů potom navázali čeští uměnovědci, zejména tzv. pražští strukturalisté, konkrétně zejména autoři jako Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Felix Vodička a

řada dalších. Ti dál precizovali možnosti zkoumání uměleckého díla a přicházeli se zákonitostmi a pojmy, které takovou analýzu díla umožňovali.



DALŠÍ ZDROJE

Na stránce https://monoskop.org/index.php?title=File:Jakobson_Roman_1933-34_Co_je_poezie.pdf&redirect=no si přečtete zásadní studii Romana Jakobsova Co je poezie?

Dospěli v zásadě k takovému chápání uměleckého díla, které se dá interpretovat na základě analýzy jeho struktury, na základě rozboru významů, které dílo nese a na základě toho, že všechny tyto aspekty protne s dobou vzniku daného textu a s osobností autora. Zejména tento závěrečný bod byl později, zejména ve francouzském strukturalismu (který na strukturalismus český nenavazoval, ten zanikl v důsledku toho, že po puči v r. 1948 byl jako jediná možná metodologie uznán marxismus), zcela eliminována další bádání v této oblasti se pak přeneslo ryze na zkoumání textu samého, textu o sobě.

V razantních teoriích dokonce byla vyslovena i myšlenka, že není vůbec třeba znát epochu, ani autora, že text sám zaručuje dostatek prostoru ro interpretaci.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Přečtete si báseň Egon Bondyho:

„Výkon a spotřeba – to jediné se cení
Ve světě v němž snějí o uplatnění
a kdo nevěří na to omámení
moc brzo zjistí že už člověkem není
je jen nástrojem k upotřebení“

Interpretujte ji. Poté si přečtete tento dovětek: (BONDY, E. *Největší radost mám z projevů pana prezidenta*. In *Dvě léta*, Praha: Inverze, 1991, s. 15.) *Jde tedy o texty z 90. let 20. stol., které už podrážděně reagují na proměnu společenského klimatu.*

Proměnila se nějak vaše interpretace na základě této informace?

Nicméně i zde je dobré připomenout, že jako každá jiná složka umělecké komunikace, je i dílo jednou částí, jež celek spoluutváří, že bez dalších informací a doplňujícího poznání

by zřejmě náš interpretační pokus nebyl dokonalý. Zkrátka: dílo je nepostradatelnou a nedocenitelnou složkou jakékoliv interpretace, ovšem i toto dílo má pro nás význam především díky svému zaměření, díky tomu, co z něj samotného do interpretace proniká.

Dobrym příkladem kombinace poznatků o autorovi mohou představovat zpívaná kázání Svatopluka Karáska. Zde několik slov k jeho působení: Kázání, hudební produkci i reflexi života a světa ve vazbách na Boha se věnuje Svatopluk Karásek (1942). Nejprve jsou to verše ze 70. let s názvem *Staré věci*, dále pak soubory knih směřujících k otázkám víry a vůbec poslání člověka na tomto světě *Protestor znamená vyznávám* (1992), *Vino tvé výborné* (1998), *V nebi je trůn* (1999), *Boží trouba (kázání)* (2000), *Tři kázání o Jonášovi* (2007), *Kázání pro neznabohy* (2009). To vše je třeba ještě doplnit o spolupráci s hudební formací Svatopluk, která hraje výhradně texty a zhudebněné básně Karáskovy.

KONTROLNÍ OTÁZKA Č. 1



Na serveru [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=1G86BgSDzIY) si vyhledejte písň Svatopluka Karáska (např. <https://www.youtube.com/watch?v=1G86BgSDzIY>). Co je určuje po stránce jazykové, jak vypadá verš těchto písni-vzkazů a kázání? Na jakém půdoryse vznikají a co je spojuje s originály?

Pojem strukturalismus se dnes používá častěji v souvislosti s francouzským strukturalismem 60. let. Ovšem jde o teoretickou doktrínu, která se snaží spíše o vytvoření jakéhosi obecně fungujícího vzorce literatury a obecně komunikace, než o dílčí interpretace.

Obecně lze říci, že interpretaci se také výrazně věnují sémioticky orientované školy, které chápou literární dílo jako komunikaci, jako znak určený k určitému druhu dorozumívání.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Přečtěte si jednu z interpretací R. Barthesa v knize *Mythologie* (Praha: Dokořán 2004) a jednu U. Eca v knize *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Argo 2006). Definujte rozdíly oproti pohledu pražského strukturalisty J. Mukařovského. Napište o tom dvoustránkovou esej.

Co tedy z řečeného pramení? Umělecké dílo je třeba studovat vždy s přihlédnutím k jeho vlastnímu zaměření, jeho technikám a typu práce s materiálem, a toto studium je potom třeba promítnout do interpretačních, či adaptačních aktivit.



SHRnutí KAPITOLY

V této kapitole jsme naznačili možnosti, jak sledovat umělecké dílo a jak mu věnovat dostatečnou pozornost. Připomněli jsme ovšem i případy, ve kterých je třeba dílo konfrontovat i s epochou, ve které vzniká a s postoji autora, který je jeho původcem. V zásadě jsme tak znova ověřili, že teorie, které už v 30. letech 20. stol. naznačil Jan Mukařovský a propracoval např. Roman Jakobson, se stále zdají být smysluplné, platné a funkční.

5 ČTENÁŘ A JEHO ZÁMĚRY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se zaměříme na příjemce jako na toho, u kterého se vlastně proces umělecké komunikace naplňuje a dovršuje. Budeme sledovat, jak se kategorie čtenáře rodí, jak funguje a jaká je její úloha ve světě umění.

CÍLE KAPITOLY



Clem této kapitoly je seznámit vás s fenoménem čtenáře/ příjemce a úlohou, kterou hraje v interpretačním procesu. Bude se tak dít především na základě analýzy teorií tzv. kostnické školy recepční estetiky, která se jako první důsledně a beze zbytku obrátila právě na tohoto účastníka komunikace.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



Tato kapitola vám i s veškerými úkoly zabere dva dny.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Čtenář; dílo; H. R. Jauss; recepce; recepční estetika.

5.1 Nástup recepční estetiky

Když se uvažování o strukturách stalo spíše teoretickým postulátem, než fundamentem pro analýzu dění v uměleckém díle, došlo k dalšímu obratu, jehož výsledky ovlivňují debaty o interpretaci dodnes. Jde o zaostření na třetí stranu literární a umělecké komunikace, na čtenáře, či příjemce. Opět se zde obrátíme do řad literární vědy, která je v tomto smyslu docela vhodným průvodcem. Je pravda, že otázce čtenáře se věnoval už zmiňovaný R. Ingarden, když uvažoval o tom, že literární dílo má svá místa nedourčenosti a je úkolem

čtenáře je zaplnit. Ovšem hlavní důraz na recepci literárního díla položili až představitelé tzv. kostnické školy recepční estetiky. Ti vyšli z teoretických úvah, které nazýváme jako hermeneutické. Zakládající úlohu tu pak sehrála studie H. R. Jause *Dějiny literatury jako výzva literární vědě* (In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host 2001, s. 7-38)

5.2 Principy recepční estetiky

Tito autoři se domnívají, že proces rozumění lze sledovat právě jenom z této, naší, čtenářské druhé strany, protože tam se ve skutečnosti odehrává. Literární, a tedy i umělecké dílo je uměleckým dílem ve chvíli, kdy komunikuje se svým čtenářem. To se děje v určitých krocích a proces čtení je tak tou věcí, která by nás měla zajímat primárně. Recepční estetikové tu vlastně navazují na starodávnou tradici hermeneutického rozumění textům a používají také kategorie jako rozumění, výklad a aplikace.

To, co považují badatelé při interpretaci za důležité, je kontakt mezi horizontem očekávání, se kterým přistupuje čtenář k dílu a tím, jak podobný horizont existoval v minulosti. Jde tedy o to, že čtení jednotlivých děl se musí nutně v průběhu dějin měnit, protože v každém období dílo vstupuje do jiného systému hodnot a očekávání. Recepční estetikové ovšem na tomto základě nestaví jakousi relativizaci možných interpretací, nepostulují jejich libovolnost.

Naopak, jsou si vědomi toho, že i v rámci dějinného čtení existovali, existují a budou existovat interpretace hravé, virtuozní, které mají původní text jen jako východisko k vlastním exhibicím. Zároveň ale vědí, že existují i interpretace, které utváří normy čtení daného textu, spolupodílí se tak vlastně na tvorbě horizontu očekávání.

Všechny tyto a podobné úvahy se pochopitelně dál spojují a prolínají v mnoha desítkách dalších směrů nebo badatelských osobností. Pro české prostředí tak můžeme mluvit o období jakéhosi poststrukturalismu, kdy badatelé buď strukturalismem vůbec neprošli, nebo jej opustili, nebo se jej snaží propojit s dalšími možnostmi uvažování o interpretaci literárního díla.

PRO ZÁJEMCE



Přečtěte si Jaussovu zmiňovanou studii a také studii J. Streidera *Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě* (Tamt., s. 101-198). V čem se liší pražský strukturalismus a koncepce recepční estetiky jak jste ji poznali z těchto textů?

Kdybychom tedy chtěli prakticky modelovat onen horizont očekávání, jde o jakousi perspektivu, kterou čtenář či příjemce má. Je to soubor poznatků a vlastností, které očekává od uměleckého díla. Jde o to, že umělecké dílo pak může jeho horizont očekávání zaplnit, ale také popřít, a zde už záleží na čtenářské perspektivě, nakolik je schopen takové popření přijmout.

Nebo to lze říci ještě jinak: čtenář by měl být schopen chovat se před obrazem, před filmem, při poslechu hudební skladby či četby básní uvolněně, cítit se v těchto souvislostech komfortně, ale nemyšleně, jinak řečeno, své osobní kompetence, požadavky a názory může a má do jisté míry vkládat do sledovaného artefaktu, bez tohoto vložení není interpretace vůbec možná. Na straně druhé by se tu skutečně, řečeno s Kunderou, neměl chovat úplně jako doma, měl by být schopen respektovat, že jsou i jiná kritéria a jiné požadavky, než kterými disponuje on. Ještě jinak řečeno: i čtenář je jednou ze součástí oné trojčlenné hry. On je ten, který do komunikace vstupuje se svými zaměřeními a měl by být schopen je konfrontovat se záměrem autora i zaměřením textu.

Např. tento obraz z básně Karla Šiktance:

„Už jsem zaplatil, kavárna byla
z půlky prázdná.

A v boxu za mnou řekl muž ženě náhle
– skoro to vykřikl: „Ty jsi můj život!“

Neohlíd jsem se. Snad i dotčen?

A snad utíkal.“ (ŠIKTANC, K. *Těžké nebe*. In *Horniny*. Praha: Karolinum, 2016, s. 12)

Můžeme čtenářsky vkládat do textu vlastní záměry, číst v něm svá osobní setkání, nebo se pokusit text interpretovat třeba tímto způsobem: Je to ale sounáležitost dobývaná,

ne jen nacházená, protože Šiktancova poezie dobře ví, že stejný reál umí nejen vyjevit zázrak, stejně tak jej umí pohřbít, zašpinit, přehlušit, a proto je jeho mluvčí posluchačem pozorným i pokorným. Nesnaží se dohlédnout všechny věci, nepotřebuje probydlet každý detail situace, ale umí z ní vzít její tresť a klidně i se zajíknutím si ji před svou existencí postavit jako zákon. V jedné básni tak lze uvidět vlastně všechno: lásku, touhu po ní, dobývanou blízkost i příkaz, jak smysluplně žít. To vše se pak dokáže koncentrovat do jediné věty-obrazu.

Podobně tomu může být i v případě tak specifických textů, jako jsou kapesní fenomenologie Petra Krále.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Přečtěte si tři následující ukázky: „**Si** Proti útočnějšímu, ale spíš prostému „fuck you“ – i francouzskému „va te faire foutre“ – není české „vyliž si...“ jen subtilnější, odsuzuje taky adresáta k potupnějšímu aktu. S jazykem ve vlastní rýze se dotěrní, do klubička stočení pitomci válí podél parku jako zneškodněné kulové blesky na kraji znovu vyklizeného ráje, aspoň po celou tu chvíli, co to na ně řveme.“ (Král, P. : *Základní pojmy*. Knihovna J. Drdy a Klokočí, Příbram a Praha 2002, s. 37.)

„Vlaky// Naše vlaky už nejsou na páru, jejich dech je ale pořád širší, než jejich dráha a předepsaná trasa.“ (s. 119)

„Dodnes si přípitkem předáváme štafetu jako spiklenecké znamení smrtelných a projev vzájemné účasti i jako danajský dar; někdo z nás vždycky druhému přitukne silněji a složí mu na ramena kus vlastní váhy, teď máš sólo ty, ukaž sám, jak umíš padat. Až potom sklouzne svou sklenicí po naší a ladně s ní vyjede vzhůru, aby nám k přeletu propasti předal i minimum elegance.“ (s. 20)

Pokuste se jej interpretovat. Interpretované porovnejte s textem Jakuba Chrobáka:

„*Základní pojmy* Petra Krále jsou proti tomu výčtem podstatných věcí provázejících náš životem; také tyto texty znějí jako jakási inventura. Jsou to prózou načrtnuté momentky, zastávky před malými věcmi, jen základně užaslé. Svět je jedno velké orákulum, kterým básník prochází a pokouší se transkribovat svůj úžas nad touto „kapesní fenomenologií“, jak byly básně v próze přesně popsány na záložce. Básník nechodí po horách, ale prochází městy, kavárnami, polozapomenutými hospodami, kráčí po schodech, v ruce hůl, na sobě kalhoty, košili, klobouk atd.

Každá z těch věcí je ale těhotná významy, hrozí v každé chvíli vyhřeznout a hluboce přesáhnout „banalitu“ svého materiálního ustrojení. Není to opravdu jen známé a čas od času v české poezii opakované přilnutí k drobným věcem, které nás obklopují a svou samozřejmostí nás zaplňují tak, až se samy stávají neviditelnými. Každá z věcí, jevů, situací je tu jakoby z něčeho znovu vyvzdorována: „**Si** Proti útočnějšímu, ale spíš prostému „fuck you“ – i francouzskému „va te faire foutre“ – není české „vyliž si...“ jen subtilnější, odsuzuje taky adresáta k potupnějšímu aktu. S jazykem ve vlastní rýze se dotěrní, do klubička stočení pitomci válí podél parku jako zneškodněné kulové blesky na kraji znovu

vyklizeného ráje, aspoň po celou tu chvíli, co to na ně řveme.“ (Král, P. : *Základní pojmy*. Knihovna J. Drdy a Klokočí, Příbram a Praha 2002, s. 37.) Prostý očištný akt nadávky by nestačil, to by bylo skutečně pouhé odkazování mimo hájemství tradičních poetických témat a prostředků. Právě onou naditostí významovou se znovu restauruje očišťovací funkce poezie, její schopnost přivodit katarzi, chcete-li. Právě tím, jak je nadávka vytrčena vzhůru svým odkazem k čemusi bytostně nás přesahujícímu (v tomto případě k času a trvání), se očišťujeme, a to je pocit zakoušený u nás výjimečně.

Je to vždy také poezie napjatá: hrozí sklouznout ke konstatování. Klade na nás nároky, kterým přivykáme jen neradi. Chybí jí totiž to, co dělá špatnou poezii špatnou: tyto texty nechtějí upozorňovat, šokovat, dojímat; lépe – jsou bytostně mimo tyto kategorie. Stojí přede mnou, neskladné, nezařaditelné, ale pořád jakoby známé. Není to jen domýšlení zmiňovaných už skrytých významů. Mnohdy jde právě o proces, který lze (toporně) popsat jako vbourávání se do věcí. Jde o činnost nebezpečnou, takto pojatý svět nehrozí rozpadem, ale monumentalitou, která pohlcuje: „Vlaky// Naše vlaky už nejsou na páru, jejich dech je ale pořád širší, než jejich dráha a předepsaná trasa.“ (s. 119)

V takto pojatém světě je každý s každým spojen, na každého čeká úkol. Může to být cokoli, ale vždy to nějak souvisí se samou dření života, s jeho základním ustrojením, vždy jde o nevyhnutelnost trochu děsivou. Tak se za přípitky vynořuje prázdno, které nás nejprve pohltí, než vydá své zrnko katarze: „Dodnes si přípitkem předáváme štafetu jako spiklecké znamení smrtelných a projev vzájemné účasti i jako danajský dar; někdo z nás vždycky druhému přitukne silněji a složí mu na ramena kus vlastní váhy, teď máš sólo ty, ukaž sám, jak umíš padat. Až potom sklouzne svou sklenicí po naší a ladně s ní vyjede vzhůru, aby nám k přeletu propasti předal i minimum elegance.“ (s. 20) V rituálu přípitku je obsaženo všechno; velkou Královou schopností je toto všechno uvidět v jediné zastavené vteřině obrazu. Když se pak film pustí dál, nic není jako dřív: přípitek, do té chvíle naplněný významy, se stal symbolem, šifrou lidského osudu a tímto svým přepodstatněním dává nový význam i svému okolí.“

Souhlasíte? Nikoliv? V čem se rozcházíte jako čtenáři? Své pohledy konzultujte s vyučujícím.

Shrneme-li, je čtenářský postoj velmi podmanivý zejména proto, že je založen na principu sebe deskripce, což je ústřední metoda. Pozorovat sám sebe je možné prakticky kdykoliv a kdekoliv. Akcent na čtenářství ale, podobně jako u předcházejících dvou složek, může vést k nebezpečným přepínáním zejména ve chvíli, kdy by se horizonty našeho očekávání přestaly hýbat a staly se jakousi zkamenělou základnou, podle níž bychom umění hodnotili.

V této kapitole jsme hledali pozici vnímatele v estetické, umělecké a literární komunikaci. Poznali jsme, že jde o místo velmi podstatné a dlouho opomíjené, jehož přílišná akcentace ovšem též může vést k nemístnému přepínání. Zkrátka: poznali jsme, že všechny tři elementární složky umělecké komunikace, autor, dílo a příjemce, mají své místo i svou roli v procesu interpretace.

6 MOŽNOSTI A LIMITY INTERPRETACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole shrneme dosud známé poznatky a položíme si otázku, jak se dosavadní naše uvažování o interpretaci promítá do vlastního základu interpretace, tedy do vědomí, kde se nachází hranice a limity interpretace.

CÍLE KAPITOLY



Cílem této kapitoly je už známé poznatky rekapitulovat a ptát se, kde se nacházejí hranice interpretace, co je určuje a jak se pohybovat v jejich mantinelech.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



Studium kapitoly vám zabere dva dny.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Diskuze; interpretace, nadinterpretace; (ne) možnost interpretace; použití.

V současném uvažování o umění neexistuje snad místo, ve kterém by se odehrávalo tolik odvážných myšlenkových střetů, jako právě v úvahách souvisejících s interpretací uměleckého díla. Vznikají stále nové koncepty, jsou ozkušovány metody staré, dochází k různým fúzím. Proč tomu tak je? Je to asi především proto, že interpretace leží v průsečíku jednotlivých disciplín vědy o umění a zároveň je to činnost, jejíž výsledky mohou být nejvýrazněji uplatněny i v praxi – ne nadarmo se tvrdí, že umělcem se člověk stává až ve chvíli, kdy o jeho díle vznikne monografie a mlčení nad dílem rovná se téměř jeho smrti.

Interpretovat dílo, vyjdeme-li ze slovníkové příručky, znamená jej objasňovat, vykládat jeho význam, smysl, zkrátka verbalizovat to, co způsobuje jeho působení na příjemce. Už v této definici je ukryta řada nejasností a otázek. Pokusíme se teď zmínit jen některé z nich a předložit vlastní koncepci, ze které budeme vycházet v dalším výkladu.

Především je to otázka správnosti interpretace. V minulosti, zejména v souvislosti s jinými texty (zejm. náboženskými, právními, ale i historiografickými), existovala představa jednotného, jediného správného čtení a výkladu. Takové pojetí platí dál v textech non-fikčních, např. v odborné literatuře přírodních věd, ovšem i zde bychom pochopitelně našli řadu nejasností. Dnes můžeme pokládat za potvrzené, že hovořit o jediné možné a správné interpretaci je nemožné.

Co však jakýmsi způsobem pojmenovat lze, je podle některých badatelů interpretace špatná, zavádějící, přehnaná či nepřesná. Právě v otázce limit a hranic interpretace panuje značná různorodost jak mezi jednotlivými metodologickými školami, tak mezi jednotlivými autory. V zásadě lze hovořit o dvou koncepcích.

6.1 Strukturalismus, hermeneutika, sémiotika

Podle první z nich (můžeme ji pracovně nazvat strukturalisticko-hermeneuticko-sémiotickou a patřit sem budou i základy koncepce recepční) dílo nabízí nekonečné množství interpretací právě díky svému způsobu existence. Dílo totiž existuje jednak jako věc – materiálně nějak uspořádaná entita, kterou J. Mukařovský nazývá artefakt – jednak jako estetický objekt – tedy jako nově vzniklá konkretizace, kterou čtenář rekonstruuje fikční prostor či svět do díla nějak autorem zakódovaný.

Zatímco artefakt dodává dílu jeho identitu v proudu času, estetický objekt zajišťuje dílu jeho životnost: dílo ožívá teprve ve chvíli, je-li někým čteno. Ten někdo vychází pochopitelně z vlastních životních zkušeností, ale zároveň by se měl (alespoň na odborné úrovni) pokoušet reflektovat při svém výkladu i historické souvislosti s dílem spojené.

Zdá se nám, že poměrně přesně hranice interpretace vystihl U. Eco, když vytýčil tři tenze, které se spolupodílejí na konstituci smyslu literárního díla a měly by tedy být základem každé interpretace. Jsou to záměr autora (*intentio auctoris*), zaměření díla (*intentio operis*) a záměr čtenáře (*intentio lectoris*). Pokud dojde k situaci, že některé z těchto zaměření podceníme, přehlédneme, nebo vůbec ignorujeme, dostáváme se mimo smysluplné uvažování o umění a literatuře.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Pokuste se nastínit možný scénář, ve kterém by *Babička* Boženy Němcové byla ekologickým manifestem hájícím zájmy menšin v Habsburské monarchii.

Ukázala se taková činnost smysluplná?

6.2 Derrida a ti druzí

Druhou skupinu, která vychází z podnětů myšlení Jacquesa Derridy, tvoří ty způsoby uvažování, které tvrdí, že pokud nelze převést dění v literárním a tedy i uměleckém díle na nějaký jasně vymežitelný pojmový aparát, nemá pak smysl takovou činnost nijak omezovat. Jde vlastně o to, že literární dílo už samo v sobě nese potenciální možnosti vlastního karikování, že je to jeho základní charakteristika. Že zkrátka jediná věc, kterou můžeme čestně s literaturou dělat, je ji používat a klidně i zneužívat. Toto vše jsou ovšem teze, které Derrida nikdy takto neformuloval, vznikaly právě spíš velmi volným čtením myšlenek tohoto francouzského filozofa. Pochopitelně jde o pojetí značně zjednodušené, ve kterém jsme spojili i některé koncepce velmi protichůdné. Jednou z nich je škola tzv. amerického pragmatismu, která mluví téměř důsledně o používání textu.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Přečtěte si povídku Jana Balabána *Emil* z knihy *Možná že odcházíme*. Pokuste se v ní interpretovat symbol lahve naplněné alkoholem. Vaše interpretace mezi sebou konfrontujte a argumentujte při tom textem, autorem i vaší, čtenářskou perspektivou.

6.3 Nástin definice interpretace

Skutečně platí, že umění interpretace musí vznikat na spojnici všech odvětví vědy o umění. Musí vycházet z určitých teoretických postulátů, musí v ní být obsažena též otázka kritiky a nesmí míjet ani vhledy, které nabízí dějiny umění. Kdo chce obcovat s uměleckým dílem, musí znát relevantní historické události formující vznik díla, musí ale zároveň vnímat i

hodnoty, kterými se vykládané dílo zapojuje do současného literárního prostředí a musí být schopen verbalizovat srozumitelným způsobem to, co se odehrává v něm samém při četbě.

Pochopitelně je to činnost, která na čtenáře klade veliké nároky, ale to mluvíme o interpretaci, řekněme, odborné, která má sloužit ke konstituci teoretických postulátů v literární teorii a k formulování příběhu dějin v literární historii a má být základním argumentačním materiálem literární kritice. Takové čtení vyžaduje čtenáře poučeného i nevinného zároveň. Pokud bychom si mohli dovolit vyjádřit se obrazně: interpretovat umělecké dílo podobá se tomuto:

Kráčíte vedle dívky podél řeky, připozdívá se, ale ještě se úplně nezešerilo. Není důležité pokolikáté tudy jdete, nezáleží na tom, kolikátého je, kolik je let vám a jí. Kráčíte stejně vždy, jako by to bylo poprvé. Nenápadně si přidržujete její loket, tu a tam odhnete větev překrývající cestu. A náhle se stehno dotkne stehna. V té chvíli začíná kouzelná a neopakovatelná hra interpretace - vědomě i nevědomky se dotýkat, určovat nejistě cestu, odhrnovat překážky, za kterými je řada dalších...



PRO ZÁJEMCE

Pokuste se přečíst *Máj* Karla Hynka Máchy jako manifest, dovolávající se práva na eutanázii pro nespravedlivě odsouzené maniodepresivní pedofily. Povedlo se Vám to? má takové jednání podle Vás smysl? Souvisí taková činnost s dílem K. H. Máchy?



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme ještě jednou zvážili možnosti interpretace a zaměřili se na způsoby, jimiž lze k interpretaci jako takové dospět. Pokusili jsme se nastínit i vlastní, poněkud metaforickou odpověď na otázku co je to interpretace. Zároveň jsme ale ukázali školy a metody, které využívají jednotlivé elementy umělecké komunikace k tomu, aby s uměleckým dílem nakládali po svém. Vymezili jsme de facto dvě cesty, z nichž jedna je založena na propojování tří zaměření uměleckých děl, tedy záměru autora a čtenáře a zaměření samotného díla. proti nim stojí teorie, které vidí v interpretaci disciplínu odsouzenou k zániku a proto nabízejí svobodný postup používání uměleckých děl, de facto jakési jejich používání a využívání, možná rovnou karikování, které z nich uvolňuje jejich tvořivou energii.

7 ANALÝZA TEXTU JAKO ZÁKLAD INTERPRETACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole už se detailněji přesuneme k principům interpretace a možnostem jejího využití v konkrétní filmové praxi, kdy se pokusíme klást si otázky vztahu mezi literární předlohou a adaptovaným textem. Budeme se ptát, nakolik je analýza základní pro samotnou interpretaci a jak se tato podílí na vzniku určitých textů vycházejících z literárních předloh.

CÍLE KAPITOLY



Cílem této kapitoly je praktickým způsobem přispět k prohloubení poznatků o interpretaci především prostřednictvím připomenutí významu analýzy pro každou jednotlivou interpretační aktivitu.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



Kapitola vám, spolu se splněním úkolů, zabere týden.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Analýza básnického textu; analýza prozaického textu; figury; tropy; vypravěč.

Chceme-li se věnovat analýze jakéhokoliv textu, musíme si být vědomi tří intencí, o kterých jsme mluvili výše stejně jako jeho žánrové specifičnosti.

K ZAPAMATOVÁNÍ



Zopakujme si a zapamatujme:

Intentio auctoris: záměr autora – to, s jakou ideou a vizí přistupuje ke vzniku díla, co do něj chce vložit.

Intentio operis: zaměření díla – to, co dílo vykazuje svou strukturou a využitím konkrétních uměleckých prostředků. Zde se kombinují jak vědomé, tak též nevědomé procesy autorské tvorby, ale také svobodná a svébytná práce konkrétního materiálu, tématu, žánru apod.

Intentio lectoris: záměr čtenáře – myšlenky, pocity a nároky, či požadavky, se kterými k dílu přistupuje čtenář.

7.1 Analýza básnického textu

Pro poezii je typický zvláštní způsob rytmického, zvukového uspořádání hlásek. Toto pravidlo platilo obecně zejména v minulosti, v souvislosti s pravidelným veršem, ale platí to i dnes, kdy je verš volný rovnoprávnou variantou verše pravidelného.

Proto je nezbytné při analýze básnického textu sledovat jeho rytmický a zvukový půdorys. K takovému zkoumání nám základní algoritmus vytvořila versologie, disciplína poetiky věnující se právě rytmickému uspořádání verše. Na tomto místě není potřeba opakovat definice základních prozodických a metrických systémů, tyto věci jsou volně dostupné v rámci studia jiných oborů, takže je možné se jim věnovat ve volitelných předmětech. My jenom připomínáme nejčastější nejasnosti.

Především je potřeba mít na zřeteli, že konkrétní rytmus básně je vždy neúplnou, nedokonalou realizací ideálního průběhu – metra. V češtině je toho asi nejzřetelnějším příkladem jamb – je to uspořádání, při kterém první slabika je nepřízvučná a druhá přízvučná, což vůbec neodpovídá českému přízvuku. Kdybychom jej chtěli mít zcela přesný, musel by každý verš začínat jednoslabičným nepřízvučným slovem a pak by musela následovat slova dvouslabičná, na konci by vždy muselo být slovo jednoslabičné s přízvukem.

Dále je dobré zopakovat si, že konkrétní metrum vzniká teprve na úrovni několika veršů, nemůžeme je tedy abstrahovat z verše jediného. Jeden verš dává totiž pouze tzv. metrický impulz, který je potom buď potvrzován dalšími verši, potom hovoříme o verších pravidelných, nebo je následujícím veršem porušen. Tehdy hovoříme v moderní literatuře o verši volném, ve starší literatuře se užíval termín bezrozměrný verš.

Versologie ale neznamená pouze počítání přízvuků. Další důležitou zvukovou charakteristikou je intonace, tedy linie zvukového projevu, stoupání a klesání výšky hlasu. V zásadě je potřeba si při čtení poezie uvědomit, že její intonační průběh je odlišný od průběhu větného. Základní rozdíl je v tom, že uprostřed verše bývá intonační pokles, čímž se intonační linie rozděluje na dvě části.

Další důležitou součástí studia zvukové stránky verše je hlásková instrumentace, tedy to, jaké hlásky dominují v konkrétních verších, jestli se záměrným spojováním jistých slov nevytváří speciální hudební obrazy.

Mnoho studentů při studiu versologie namítá, že jde o jevy samoúčelné, které samy o sobě nic nevysvětlují. To je jistě pravda, ovšem versologické analýzy tu nejsou samy pro sebe, ale proto, aby posloužily svými podpůrnými argumenty celkové analýze básnického textu. I prvky zvukového systému jazyka se přece promítají do toho, jak daný text vnímáme. A co je potřeba velmi zdůraznit. A to z hlediska všech tří zaměření, jak jsme o nich mluvili: Básník nemusí střídání přízvučných a nepřízvučných slabik vůbec rozumět, nepotřebuje to ke svému psaní, ani čtení, ovšem jeho talent a vnitřní nastavení jej vedou ke konkrétním zvukovým realizacím, které se potom projevují i v samotném díle. Čtenář by v tomto případě měl na tyto jevy přistoupit a přijmout je do svého horizontu očekávání, i proto je dobré o nich vědět.

Zároveň ale je potřeba mít na zřeteli i analýzu motivů, témat, stylu a tropů. Teprve tehdy, máme-li provedeny všechny tyto dílčí analýzy, můžeme přistoupit k tomu, že se pokusíme odhalit jakési básnické gesto, tedy zvláštní jednolitý proud, kterým subjekt díla rozvrhl všechny jazykové prostředky a nechal je ztuhnout do podoby uměleckého artefaktu. Znova oživit tento vnitřní svár mezi jazykem běžným a tímto, znova vytvořeným, toť vlastní úkol literární interpretace díla básnického.

PRO ZÁJEMCE



Přečtěte si kapitolku *Sémantické gesto* v knize Mojžíra Grygara *Terminologický slovník českého strukturalismu* (GRYGAR 1999: 222-229). Zkuste tento pojem redefinovat. Jaký je jeho vztah k interpretaci literárního díla?

Jako ukázkou takové interpretace, založené na analýze básnického textu, jeho uměleckých prostředků i témat, nabízíme interpretaci poezie I. M. Jirouse z nového tisíciletí:

Ivan Martin Magor Jirous až do své smrti vydává celou řadu pozoruhodných sbírek, k jedněm z vrcholů české poezie nového tisíciletí patří sbírka *Okuje* (2007) znamenající v jistém smyslu dovršení Jirousovy dosavadní básnické tvorby a zároveň vykročení novým směrem, které se stvrdilo v následující sbírce *Rok krysy* (2008) a nejprve na CD „vydané“ připravované sbírky *Úloža* (2012). Důsledné básnické „já“ známé už z předchozích textů, „já“ autenticky svědčící o sobě a ručící za své slovo, je tu konfrontováno se základními lidskými danostmi. Ústředním tématem *Okují* je smrt a především vědomí smrtelnosti, procitované v souvislosti s vlastní existencí a zejména Báseň s incipitem *Nechci už psát nekrology* (s. 14–15) dedikovaná Zdeňku Urbánkovi je složena ze dvou rovin: v jedné je cítit uhrančivá vůle vzdorovat smrti, druhou pak představuje strašlivý smrtný seznam. Obě polohy se v textu střídají, začíná se poněkud hurónským gestem, odmítajícím existenci pouze podřizovat faktu všudypřítomné smrti: „Nechci už psát nekrology/ nebudu psát už nekrology vždyť/ život není tak dlouhý/ abych všechny stihnul jsem/ napsat“. Tady si ještě subjekt ulevuje, také využitím okřídleného spojení „život není tak dlouhý...“, pak ale přichází první zdrcující výčet: „Napsal jsem nekrolog/ Dobrovi Zbojníkovi/ Mejlovi/ Marcele Mašině/ Neprašovi na pohřbu mluvil/ jsem Kubovi Němcovi/ rakev s Kukalem uvnitř pomáhal/ jsem nést nesl jsem/ a tolik dalších umřelo/ Alice Číhalová/ Irena Gerová“. Tady se začíná zadržovat syntax, v *Okujích* rozvolněná i díky absenci interpunkčních znamének, a dostává se do vratkého nesouladu s členěním veršovým. Jako bychom slyšeli přerývavý dech, ve kterém se výčet slévá do velikého, nenaplnitelného prázdna. Následuje další zdánlivý „oddech“, fakt smrti a především pohřbu (pro křesťana velice podstatný) je prosvětlen málem anekdotou, vyvěrající z privátního zážitku: „Na pohřbu/ Josky Hiršala/ řekl jsem kdyby teď sem někdo/ bombu hodil/ kulturní elita našeho národa/ by zahynula“. Pak přichází opět připomenutí seznamu mrtvých a poprvé také zmínka o Bohu: „Nechci vás strašit/ umírají další/ i moje sestra Zorka je už na/ pravdě Boží“. Až nyní přichází závěr, ve kterém do světa smrtelného prorůstá svět jiný. Nikoli ovšem zřetelně jako rozhršení, zůstáváme spoutáni daností smrti bez zjevné naděje: „Nechci se ani podívat z okna/ třeba za ním není nic nebo tam/ jemně mží“ (s. 15). Nechci už psát nekrology, nechci vás strašit, nechci se ani podívat z okna – nejprve jde o odmítnutí téměř rouhavé (napsat nekrolog není méně než poskytnutí poslední služby), v závěru pak už jen tiše úzkostné (smrt přišla až k oknům mých nejbližších, tedy i k oknům mým). *Okuje* jsou vlastně sbírkou bilanční. Není to jen smrt, co tu vrhá svůj dominantní stín, je zde přítomna též chvíle ohlédnutí a ohledávání. Tragické polohy jsou zintimňovány i zduchovňovány. Motiv pánve, na níž nic nezůstane, výjev z hospodského prostředí, konotující ale také erotické obrazy, náhle báseň kotví v důvěrném, protože prožitém okamžiku: „Hospoda Pod komínem/ bůček posypaný kmínem/ má lásko/ což z pánve vylízané/ nezůstane už nic// nevím/ z jasanů opadává listí/ z javorů taky/ hodinky dělají/ tiky tiky// Už nikdy nechci mít/ s tebou noc společnou/ ležet nebudeme v/ podzimním listí/ v listí podzimním// Veverky/ houby/ houby a/ veverky// Tolik lásky/ a tolik nenávisti/ ze stromů listí sviští/ veverky okusují/ oříšky/ A přesto“ (12). Na této básni je zřetelně vidět typická Jirousova práce s veršem i rýmem.

V *Okujích* se velice výrazně ozývá ještě jedna závažná poloha, opět přítomná v celé Jirousově tvorbě, tady však silně zostřená – reflexe samotného psaní. V žádné jiné Jirousově sbírce nenajdeme tolik doslovného tázání po smyslu psaní, po tom, co je či má být tématem básní, co je či není úkolem básníka. Ostatně je celá sbírka rámována dnes již proslulým obrazem: „Tam jsem to uviděl když zved jsem víka:/ úctenky s mými básněmi/ zasypané

lógrem vajglama a vším/ svinstvem hospody/ vším svinstvem světa/ (...) Zved se mi žaludek// Ne řekl jsem/ v tom hrabat se nebudu/ napíšu si jiný“ (10–11) a končí vyznáním: „Řekl M. M. v Pokladu pokorných:/ cokoli bylo napsáno/ trvá kdesi v čase/ a věčnosti/ nezávisle na fyzickém zachování// Snad tedy na tom/ co jsem nenapsal nezáleží/ ani“ (48). To není jen fanfaronské gesto undergroundového barda nebo výraz křesťanské prozření, to je trýznivý průzkum základů, na kterých založil Ivan Martin Jirous svou existenci. Detailně a ve zřetelných konturách zopakovaná hrůza zjištění: i když vlastně nevím, jestli to celé k něčemu je, či bylo, nemohu jinak.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Konfrontujte své vlastní čtení díla I. M. Jirouse s nabízenou interpretací. V čem se s ní shodujete, v čem rozcházíte? Popište v bodech a konzultujte s vyučujícím.

Ukazuje se tedy, že bez analýzy základních principů básnického jazyka nejsme s to přiblížit se k interpretaci konkrétního textu. Ovšem nabízí se otázka: jak i v případě, že se něco takového podaří, pracovat dál? A zde se jako vhodný nádech odpovědi jeví překlad. Teprve tehdy, když jsme pronikli do světa textu, interpretovali jej, můžeme hledat adekvátní prostředky převodu.

7.2 Analýza prozaického textu

Prozaický text zajímá čtenáře jinak než text básnický. I když je potřeba si uvědomit, že existuje celá řada pomezích textů, nebo pasáží v prozaických textech, které je nezbytné sledovat též z hlediska zvukového, ovšem přeci jen zvuková podoba není v centru zájmu analýz.

To, co nás na prozaickém textu zajímá především, je to, kdo a jak vypráví. Vypravěč je jedna z nejdůležitějších kategorií v teorii vyprávění. I když zejména francouzský strukturalismus se dnes věnuje spíše větným strukturám a odtud pak obecně celkovým strukturám vyprávění, snaží se vyabstrahovat jakési obecné modely, přesto jsme přesvědčeni, že pro náš účel prozatím postačí, když si přiblížíme analýzu vyprávění a jeho komponent.

I. **Vypravěč:** je to funkce textu. Je znova potřeba si připomenout, že jeho vztah k autorovi je minimálně problematický! Vypravěč je ten, kdo konstruuje fikční svět: vybírá,

jaké části světa může čtenář poznávat, kolik z duševního života postav čtenáři nabídne, jaké postavy budou na zápletku participovat, jaké budou jejich charakteristiky apod.

Vypravěče dělíme podle mnoha způsobů, v zásadě platí tyto základní mody vyprávění: autorský vypravěč: někdy též vševědoucí vypravěč. je to hlas, který jakoby promlouval shůry fikčního světa. Může nebo nemusí být součástí fikčního světa, ale co je důležité, „vidí“ do hlav a minulosti i budoucnosti všech ostatních postav a podává nám o tom podle svého uvážení svědectví. Gramatickou osobou, ve které se vypráví, bývá nejčastěji 3. os. (er-forma). Druhým typem jsou texty, ve kterých se o vypravěči něco dovídáme, bývá, nebo nemusí být součástí fiktivního světa, ale vypráví příběh v 1. os. sg. (ich-forma). Tento vypravěč už nezná pohnutky jednání postav, nebo přesněji je neznal a mohl je poznat později. Také „nevidí“ do hlav postav, má tedy s nimi podobnou vědomostní hranici: ví o fiktivním světě zhruba stejně, jako jednající postavy. jeho výsadou je hodnocení postav a jejich uvádění do děje. Třetím typem vyprávění jsou takové prozaické texty, který se snaží sugerovat představu, že vlastně o žádné vyprávění nejde, mluví se tu o tzv. reflektoru, případě o oku kamery. jde o to, že děj je předváděn prostřednictvím vnitřního světa jedné z postav, která je přímo účastná děje. Pochopitelně i ona vypráví: svět totiž vidíme jejíma očima, víme o něm tolik, co tato postava. získáváme také stejný emocionální pohled jako tato vyprávějící postava. Zvláštním typem vyprávění jsou pasáže v prozaických textech, kdy je nám pouze předváděn dialog. Toto jsou místa, která mají skutečně velmi blízko k dramatu, ale stejně bývají jen částí větší prozaické struktury.

Postavy: velmi důležitá součást každého vyprávění. Postavy mají funkci akční, tzn. že jsou nositeli děje. Postavy mohou být vypravěčem charakterizovány (vnější a vnitřní charakteristika), zároveň ale ve své promluvě mohou charakterizovat i jiné postavy. Postavy promlouvají ve svém vlastním plánu. A podle toho, jak je plán vypravěče a plán postav oddělen, lze prozaický text také rozlišovat. V zásadě platí, že čím méně jsou používána diakritická znaménka (uvozovky, dvojtečky, apod.), tím vzniká větší prostor pro přechodová pásma, ve kterých potom autor může jemně přeskakovat mezi úhly pohledu postav, vypravěče atd.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si úvodní kapitolu v knize Lubomíra Doležela *Narativní způsoby české prózy*. Podle takto určeného spektra a podle zmíněných charakteristik interpretujte povídku Bohumila Hrabala *Fádní stanice* (SSBH, sv. 3, *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace 1992, s. 157-163.) Jak se její principy projeví v rámci filmových adaptací Bohumila Hrabala?

PRO ZÁJEMCE



Prostudujte si studie Claudea Bremonda, Tzvetana Todorova a Gérarda Genetta v knize *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host 2002). Na co se koncentrují jejich analýzy?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se zamysleli nad tím, co všechno je třeba zapojit, chceme-li přistoupit k interpretaci básnického textu a jakou funkci při této činnosti má analýza básnického textu. Dospěli jsme k přesvědčení, že je elementárním východiskem, protože v sobě naznačuje všechna tři základní interpretační východiska, záměr čtenáře i autora, ale též zaměření díla vyjevované skrze jeho strukturu. Interpretace je obcování s literárním textem, jehož výsledkem by měl být pokus vyložit, pojmenovat charakter daného textu, to jak daný text funguje v určitém prostředí, jaké jsou jeho hodnoty historické i obecné. Protože sám pojem literatury je pojem velmi nejasný a není možné jej přesně definovat, je i proces rozumění literárnímu dílu velmi složitý a špatně sledovatelný, proto se také objevují názory, že není možné jednotlivé interpretace hierarchizovat, že jsou všechny stejně relevantní. Podle našeho názoru toto platí jen zčásti. Je mnoho stejně relevantních interpretací, ale existují i nad, či missinterpretace, takové duševní výkony, ve kterých autor nemá na zřeteli text, který chce vykládat, ale svůj nový text, který tvoří. To odporuje našemu pojetí interpretace jako svého druhu služby literárnímu dílu, jako činnosti, která by v posledku měla vést k nenápadnému zintenzivňování četby.

Při interpretaci literárního díla se lze v zásadě zaměřit na tři základní směry, a to studium životní reality autora a vztah jeho textu k ostatním textům, na text jako samostatný útvar s imanentními hodnotami a charakteristikami a na proces čtení, při kterém se dílo-věc proměňuje v estetický objekt z velké části závislý na osobnosti čtenáře. I v těchto oblastech by

však stále měla platit jakási pravidla. V zásadě lze souhlasit s tím, že interpretace literárního díla je činnost smysluplná, pokud respektuje tři základní směřování textu: záměr autora, zaměření textu a záměr čtenáře (Viz Eco 2002).

Pokud jsme si vědomi všech těchto limit, můžeme se pokusit o vlastní pojetí analýzy, jak jsme o něm hovořili v posledních dvou oddílech. V oblasti básnických textů by nám pak mělo jít především o poznání sémantického gesta, tedy určitého soustředěného pohybu, kterým básník rozehrává všechny jazykové roviny tak, aby vytvořil nový, jedinečný celek.

V oblasti prozaického textu by se naše analýzy mohly především věnovat momentu vyprávění a tomu, jak se vyprávění projevuje ve svých základních složkách; může nás tedy zajímat kdo a z jaké pozice vypráví, jaké participují na syžetu postavy, jak je jazykově oddělen plán postav a plán vypravěče. Je to pochopitelně pouze jedna z mnoha možných cest k prozaickému i básnickému textu.

8 KRITICKÉ ČTENÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se zaměříme na kritiku, její smysl, význam, postavení v rámci dalších oblastí myšlení o umění.

CÍLE KAPITOLY



Cílem této kapitoly je jednak pojmenovat funkce a význam kritického čtení, ale především znova etablovat kritiku jako relevantní zdroj poznání a jako smysluplnou a podstatnou činnost založenou na umění interpretace.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



Tato kapitola vám zabere týden, pokud budete plnit poctivě všechny úkoly.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Interpretace; historie; kritika; teorie; věda.

Je-li historie umění disciplína, o které se sice vedou spory, ale je institucionalizována, kritika je naopak oblastí, která vždy byla a je na hranici vědeckého diskurzu a uměleckého obcování s literaturou.

8.1 Kritika jako fenomén i žánr

Vznik kritiky, a to opět především té literární, je pevně spojen s literárním provozem: mohla vzniknout tehdy, pokud měla svá místa, jako byly salóny, literární časopisy, almanachy, dnes třeba internet.

Neuralgickým bodem, kolem kterého se krouží, pokud je řeč o kritice, je otázka, je-li psaní kritik formou vědeckého, tedy jaksi kontrolovatelného způsobu obcování s uměleckým dílem, nebo zda jde o činnost de facto uměleckou. Pokud půjdeme v těchto úvahách trochu hlouběji, zjistíme, že důvodem k těmto sporům je skutečnost, že kritika úzce souvisí s hodnotícím postojem, že tedy kritický text nutně předpokládá subjektivní prožitek uměleckého díla. Prožitek, který musí být podložen i schopností jej verbalizovat, vyslovit, tedy: musí být podložen uměním interpretace. Dalším problémem je naše neschopnost obecně formulovat definici krásy, na jejímž základě by bylo možné jednotlivá díla poměřovat.

Dalším důležitým momentem je i vztah tvůrců ke kritice. Velmi často jsme svědky odmítavého postoje, který kritiku (a zejména tu literární, ale platí to i pro tu hudební či divadelní) vypuzuje jak z oblasti vědecké (nemá jasně pojmenovatelný fundament), tak z oblasti umělecké (kritice se věnují autoři neschopní sami vytvořit svébytné umělecké dílo).



PRŮVODCE STUDIEM

Prostudujte si příslušnou pasáž z knihy E. Petrů *Úvod do studia literatury* (2000: 26 – 30), a především *Nástin dějin literární kritiky* A. Hamana (Praha: H&H 1999). Sami rozhodněte, jaké pojetí literární kritiky je Vám nejbližší. Teď totiž bude následovat naše pojetí, doposud nikde neformulované, se kterým nemusíte souhlasit.

V této chvíli je snad na místě předložit jisté vyznání kritice, a to tedy v tomto bodě především té literární. Protože jsme hluboce přesvědčeni, že jedním z nedílných garantů zachování umění jako specifického způsobu poznání.

My vnímáme literární kritiku jako nedílnou součást uvažování o literatuře, ba dokonce za jeden z jeho základních stavebních kamenů. Jsme totiž přesvědčeni, že nemá smysl formulovat obecně-teoretické otázky, vytvářet literárněhistorické řady, pokoušet se o analýzu literárního díla a obecně uvažovat o „vědeckosti“ bádání o literatuře bez toho, abychom ztratili ze zřetele jeden z jejích základních charakteristik, totiž bytostné sepnutí s hodnotou.

Jsme přesvědčeni, že i když hodnoty, a zejména ty literární, jsou veličiny velmi proměnné a velmi obtížně (pokud vůbec) definovatelné. Přesto trváme na jejich existenci.

Čím tedy může literární kritik „ručit“ za smysluplnost svých soudů? Zase jenom tím, co má: sám sebou, svým osobnostním založením, svým individuálním, vnitřním fundamentem. Řečeno metaforicky: literární kritik, tak jako básník, je vždy nucen za každý svůj formulovaný soud ručit hlavou.

Kam potom patří takové jednání? Patří do literární vědy, protože každý kritik musí (nebo by alespoň měl) být schopen rozpoznat hodnotu i u toho typu textů, které nepatří k jeho nejzamilovanější četbě. Patří stejně tak do oblasti literatury, protože kritik by se neměl schovávat za odbornou terminologii, ale měl by být schopen verbalizovat své nejistoty spojené s četbou.

8.2 Kritika, především ta literární, včera a dnes

I proto se teď vrátíme také k materiálu 19. stol. Jako ukázkou, že úroveň současného kritického myšlení, jak se provozuje v literárních časopisech (a to jak v těch státem podporovaných, tak těch, které existují bez těchto podpůrných prostředků) není jen náhodným lapsem jednotlivce, ale je obecným problémem, který zasahuje celou literární strukturu a podílí se tak, zdánlivě skrytě, i na způsobu, jakým se dochází k verdiktům u oceňovaných i neoceňovaných autorů i titulů dneška.

Druhá důležitá poznámka už nás navrací k další obecnější otázce, která může pozměnit optiku zamyšlení – nedostatek inspirativních a formujících hlasů, v souhlase s nimi, či proti nimž může čtenář literatury filtrovat výběr svého čtení, není pouze záležitostí dneška.

PRO ZÁJEMCE



Dokážete si vybavit kritika, který vás donutí k tomu konkrétní umělecké dílo přečíst, poslechnout si, uvidět?

Jde o jev obecnější, který platí v zásadě od zmiňovaného 19. stol. Z něj totiž uvedeme osobnosti, které uprostřed možná stejně jako dnes zchlazeného kvasu vytvořili své nezaměnitelné koncepty i do jisté míry trvale platné kritické hodnoty a měřítko. Je otázkou dalšího výzkumu prokázat, jestli takové soubory textů zrodila i poslední desetiletí.

Zde pouze otevíráme jedno z bolavých míst, které dnešní umělecký život limituje. Přesto jsme přesvědčeni, že jde o otázku zásadní, neboť se významně podílí na hierarchizaci literárního života a konkrétních děl nikoli imanentně, zevnitř literatury, ale právě v působení navenek a akcentování konkrétních hodnot.

Ještě jedna maličkost. Jestliže zde operujeme s pojmem, či slovem vážnost, je to proto, že jej pokládáme za jedno z těch, které určujícím způsobem charakterizují kritiku jako druh myšlení i jako žánr.

Pokud jde o společenské postavení, zopakujme denně skloňovanou a připomínanou věc – kritika je dnes na hranici vnímatelnosti. Pokud z jejího bohatého žánrového půdorysu (zahnujícího anotaci, recenzi, kritiku jako takovou, srovnávací esej či kritický medailon a řadu dalších poloh) něco vůbec přežívá, je to recenze. Obáváme se, že v životě společnosti se kritické myšlení stalo nudným a především zdržujícím luxusem, který se nepociťuje jako potřebný. Proto kritika de facto zmizela z médií, jako jsou televize, rozhlas a bohužel též denní tisk. Své místo sice nachází na internetu, ale právě zde je její role nejproblematičtější – v záplavě všech možných i nemožných textů sice mohou vznikat a vznikají jedinečné kritické projevy, ovšem vzhledem k tomu, že toto prostředí je z podstaty nediferencující, nelze vůbec rozlišit podstatný text od nepodstatného, přesný od falzifikujícího apod. Ani poukaz na to, že vše je zde záležitostí čtenáře, zde nemůže postačovat. Náhodně zvolená ukázka ze serveru <http://www.totem.cz> může snad poukázat na to, kam mířím:

„Tady to bude patrně další rudej hadr na magory!

1-zamett'e si před vlastním prahem

2-nikdo netrvrdí, že se to týká mě... (?)

3-v mých botičkách jsi nelozil, tak nemůžeš posuzovat můj život, mé činy.

4-nemáš-li maniodepresi, schizofrenii ap., tak čti báseň, ale nesnaž se tomu rozumět-nemí to pochopit ani lékaři, vycházejí jen z cizí skutečnosti a zkušenosti.

5-u každého jedince s duševní poruchou je nemoc v jiné fázi, může se projevovat jinými

příznaky, v jiné intenzitě, zde popisují již tu konečnou fázi, která již odmyká zámek sebevraždy.

6- pro čtenáře, který by chtěl, aby nemocný přečetl cosi o cele smrti ap., holocaustu atd. Srovnáváš nesrovnatelné.

Když bych ti měl oponovat, tak řeknu, že pán trpěl jen chvíli, nemocný daleko více dlouhá desetiletí. Jenže, nejsem necitlivý kretén! Každý má něco, každý to nese jinak, dle své povahy, citlivosti atd, atd.

Mohu jen opakovat Šalamouna...

„Čím je člověk citlivější, tím víc ho život bolí!“

Jen nezkušený nebo hlupák, či sytý a zdravý člověk chce soudit nemocné o jejichž nemocech nemá ani páru! NELZE!

Má rada zní - věnuj se básni, zda ti alespoň malinko přiblížila tu nemoc a trápení, které není nikdy u konce,

ALE NESUŤ ČLOVĚKA!

Říkat o sebevraždách, že jsou ubožáci, slabošci ap., je ukázkou necitlivosti a především HLU-
PÁCTVÍ!

Ten člověk mohl obstát ve zkouškách, kde ty by sis vázal provaz, jenže všechno jednou přeteče, u každého jedince jindy, jinak, nelze srovnávat, nevíš o tom NIC!

Odpusťte si také prázdné fráze jako, že sebevrahovi dal život Bůh!

1-je to laciné

2-jen fráze, zblblých věřících lidí (nic proti nim), těmi nevěřícími, aby zabránili člověku v sebevraždě a mohli je nadále žít a byli jim prospěšní...

3-je dokázáno již dostatečně, že život nám dali archeoastronauté, říkejte si jim třeba Bůh.

4-abych nebyl pyšný, jak mě tu kdosi obvinil, tak vás nebudu poučovat o zážitcích z klinické smrti.

Je to Vaše škoda a poděkujte tomu „pokornému soudci“,

že se nic nedozvíte...já vím své a jsem v klidu!

Určitě bych zde mohl popsat 1000 stran o nemocech duševních i o sebevraždě, ale k čemu? Těchto pár řádek chytrým napoví a blbům stejně nic neřekne a neosvítí jejich hloupé mozky.

Takže budou příspěvky do SNB, o to strach nemám. Stačí 1x, nemusí ten samý být 30x, váhu mu to nepřidá!

~ KAT ~

ÚZKOST!

Nohy se podlomí ohavnou úzkostí

a slabost prolomí života běh.

Duši mou posté ochromí!

Dokoná koloběh marnosti.

Zahalí vědomí, oči zas vykostí!

Krutost.“ (<http://www.totem.cz/enda1.php?a=347098>)

Už zde je patrné, jak autor/ka hájí dopředu své zájmy před něčím, co pociťuje jako pseudokritiku, jak má ambice ochránit své vlastní dílo. Jinak řečeno: jak zde autorský záměr a autorskou interpretaci nadřazuje jiným kategoriím. Ovšem opět – argumentace je tu vlastně podobně vychýlená, protože nerespektuje, nebo nechce respektovat elementární kritéria polemiky, diskuse: text odpovědi tu nenabízí žádnou jinou než emocionální argumentační plochu, se kterou vejít do polemického sporu není možné. Čeho jsme tu svědky? Literatury bez literatury. Svět slova se proměnil v prostor, ve kterém si zaobaleně sdělujeme své intimity. Tyto texty stojí mimo jakoukoliv vazbu k jiným textům, v kritických ohlasech, které se pokoušejí nacházet argumentaci pro odmítnutí textu, se sice projevuje pokus o členění, ale chybí potřeba zdůvodnění, chybí schopnost analýzy. Srovnatelnou platformu bychom v dějinách literární kritiky hledali jen velmi komplikovaně.

Předcházející úvahy by mohly naznačovat, že jedinou nadějí je snad vědecký kredit literární kritiky, její fundovanost. Ano i ne, a to hned ze dvou důvodů. Prvním je otázka pozice literární kritiky v rámci kulturního prostoru, v literárním životě. Reálná bilance stavu je ovšem v tomto případě tristní a prorůstá všemi patry hodnocení a hierarchizování literárního a obecně uměleckého života. V oblasti literárních cen je to často mimoestetické hledisko, určitý kredit autora na místě literární analýzy, v níž by se jevila snaha pojmenovat alespoň obecně relevantní kvality literárního textu jako celku. V tomto smyslu je možná nejcennějším pokusem antologie nakladatelství Host *Nejlepší české básně*, se všemi obtížemi, které její vydávání provázejí. Ostatně, v tomto smyslu můžeme sledovat jakousi „tradici“ české, ale obávám se, že nejen české literární komunity, o kterém tu mluvil např. prof. Mikula, když připomněl krásné facebookové slovo slovenského dneška, „páčik“. Když bychom tento pohled protáhli ještě hlouběji, najdeme jej už u sporů

Havlíčkových s Josefem Kajetánem Tylem vzniklé zejména nad Tylovou novelou *Pоследní Čech*, kde právě autoritativnost Tylových zásluh stala se terčem kruté Havlíčkovy ironie, díky níž ale mohl formulovat obecnější zásady literární kritiky, jejichž naplňování ovšem lze jen těžko hledat i dnes.

Proto je snad na místě připomenout Havlíčkův pokus o metakritické vymezení žánru a povahy (*Kapitola o kritice*), v němž se kromě jiného říká, když charakterizuje kritický výkon: „Předně, nedovede každý ani hanět, ani posuzovat, aby totiž, nerozumí-li věci, tou hanou a posuzováním sám sebe více nezhanobil. Neboť pouhá hana, pouhý úsudek nemůže v kritice žádného místa míti, (...) není kritika, jak již obecně lidé tomu slovu rozuměti chtějí, jenom pouhá hana, nýbrž posouzení, a při posouzení může se chválit i hanět. (...) Za čtvrté ještě dodati musím, že jest napsati kritiku mnohem těžší a obtížnější práce než mnohý jiný literární článek, jako již kromě jiných důvodů sama Matice česká uznává, poněvadž kritiky v Časopise Českého muzeum dvojnásobně honorovati bude.“ (HAVLÍČEK, 1846/1986: 323-324)

Nicméně: co z toho vyplývá? Stejný způsob práce, založený z jedné strany na šířavém odsudku, z druhé pak na blahosklonném přijetí a adoraci, byl vnímán na počátku zrodu moderní české literatury a kritiky jako problematický, minimálně tedy Havlíčkem a jeho blízkými kolegy. Tedy: tento zplošťující a povrchní přehled, kterým je nahrazen kritický výkon, dnes není jen lapsem, proti kterému je potřeba se vymezit, ale stává se reálnou součástí kritického diskurzu.

To je ostatně vidět, pohlédneme-li na sociální síť a budeme se ptát, jakou roli má kritika zde. Můžeme namítat, že se jedná o prostředí k tomu nevhodné, nicméně díky účasti celé řady literárních osobností a mnohým diskusím o jejich významu a funkci již tento prostor přehlédnout nelze. A najednou zjistíme, že celá řada autorů zde vyjadřuje svá „kritická“ stanoviska formou nejrůznějších postů založených pouze na domněnkách, dohaděch, osobních preferencích. A odtud pramení ono nebezpečí: tyto „výkony“ se, bohužel, pro řadu potenciálních čtenářů stávají přijatelnější alternativou literárněkritického provozu.

Co to ovšem znamená v obecných dopadech? Že přesně tento způsob práce je příznakem krize. Ve chvíli, kdy nedůvěřujeme svému způsobu kritického čtení a nevíme, co o textech říci, je dobré mlčet, a to na všech rovinách veřejně vstupujících do diskuze. A tento imperativ v dnešní kritice postrádáme.

Ještě jedno patetické konstatování. Pro českou situaci posledních let významná polemika mezi Petrem Králem, básníkem a Jiřím Trávničkem, profesorem literatury na Univerzitě Karlově, která přerostla až do osobního konfrontačního setkání, ukazuje především na jeden velice závažný problém: je to právě nechuť vzdělaného a vášnivého publika přijímat akademické závěry, stejně jako nechuť akademického světa tyto vzrušující a mnohdy velice podnětné názory reflektovat a zabudovávat do vlastních koncepcí.

Taková zákopová válka, i když v ní já stojím zcela na straně Petra Krále, je nebezpečná. Vhání do pastí daleko nebezpečněji právě akademickou obec. Vítězslav Hálek, když se pokoušel komentovat kritické neporozumění koncepci literatury u Májovců, nazval kritiky „ožuzavci“, ještě přesnější ve formulacích byl Přemysl Blažíček: „Avšak ti jeho následovníci (myšleno pokračovatelé J. M., kteří ignorují estetický prožitek jako základ Mukařovského bádání, pozn. J. Ch.), kteří chtějí – v souladu se soudobými scientistickými koncepcemi zahraničními – literární badatele dále „zvědečtět“ a zcela vymýtiti ze svých východisek neověřitelné „emoce“, zbavují se tím jakékoliv možnosti navázat kontakt se samým předmětem estetického bádání. I takový přístup k uměleckému dílu je ovšem možný a jeho výsledky mohou mít relativní cenu, nelze ho však vydávat za přístup k dílu jakožto dílu uměleckému.“ (BLAŽÍČEK 1970/2002: 92) Skutečně: studium literárních a obecně uměleckých děl a jejich přijímání a oceňování, je možné zakládat jakkoli, ale ve chvíli, kdy bychom z nich vynechali ono estetické, ale zároveň též prožitek a emoci, vystačili bychom si s pouhými výčty a sumarizacemi.

Zkrátka: rezignovat na kritické hodnocení, na potřebu takového hodnocení v rámci uměleckého života, je cesta k tomu, jak ztratit ze zřetele literaturu jako instituci, v níž kromě osobních ambicí jde také o potýkání se s jazykem, jeho minulostí a výkony, které náš způsob užití jazyka modifikují.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Interpretace by měla být především povahy vědecké, i když by neměla opouštět ani jiné aspekty, z nichž především onen estetický a emocionální hrají klíčovou roli. V základu úvah o vědeckosti bádání o umění stojí protiklad dvou zásadních filozofických tendencí, totiž filozofického systému I. Kanta hovořícím o nemožnosti převést estetickou informaci na konkrétní pojem a koncepci H. G. Hegela, která naopak tvrdí, že toho lze dosáhnout.

Odhlédnuto od tohoto základního členění, je tu ještě speciální způsob čtení uměleckých děl, totiž jejich čtení kritické. Jeho hlavním úkolem je hierarchizovat umění, tzn. vidět jej jako strukturovaný tvar, ve kterém jednotlivá díla mají svou konkrétní, menší či větší, uměleckou hodnotu.

Jak jsem viděli a dokladovali, současný stav v této oblasti je velmi tristní, až bolestný a souvisí do jisté míry právě s naší neschopností obětovat se pro interpretaci samu.

9 INTERPRETACE JAKO SLOVESNÝ VÝKON



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole půjde především o praktické aspekty a poznatky, které mají studentům pomoci nejen orientovat se v interpretovaném textu, ale především umět vlastní interpretaci formulovat a argumentačně podepřít.



CÍLE KAPITOLY

Cílem kapitoly je vytvořit pro studenty takový algoritmus, který jim umožní vytvářet interpretace uměleckých děl, se kterými potom mohou vstupovat do argumentačních debat. To by jim mělo výrazně prospět zejména v týmové práci.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

Studium kapitoly vám zabere tři dny.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Analýza; argumentace; interpretace; redakce; text.

V závěrečné pasáži opory se zaměříme na to, jak všechny teoretické poznatky aplikovat na konkrétních případech. Aby se tato kapitola neodehrávala ve vzduchoprázdnu, přečtěte si teď povídku *Rozhodnutí*:

„Tož ti nevím, co bych s týmtehle měl včil dělat,“ povzdechl si staříček, když mu přišlo poštou doporučené psaní, ve kterém mu Okresní národní výbor oznamoval, že se stává právoplatným důchodcem a vymezuje mu částku 425,- Kč jako důchod. Položil ten papír a podíval se z okna na halenkovskou stráň zvanou Kuželky. Jeho stavení, spíš miniaturní domek v rohu kdysi úzké blátivé cesty, dnes poměrně se rozvíjející dopravní tepny, vyčouhovalo do zatáčky jako malý přídržlý vrabčák. Celé průřevé, ale rozčepýřené, s drze rozevlátou střechou coby kšticí ukazující na hromadu proflámovaných a probenděných nocí. Ten malý domek byl pro něj a stařenku doživotní všechno, které je stálo nemálo úsilí.

Pole, které původně k domku patřilo, se dnes proměnilo právě v kus cesty, autobusovou zastávku a stavební parcely. Za několik let tu vyrostou netypická pro valašskou dědinu stráž s bytovkami, tedy vlastně malé sídliště, v němž jednotlivé byty sice jsou uvnitř domků, a ke každému je kus země, ale ne už kus pole a živobytí, ale jen jakási ochotnická zahrádka.

Zatím se tu ale v chladném předjaří srocovali havrani a mezi nimi sem tam nějaká kavka. Havrany stařeček začal mít rád až k stáru. Zpočátku ho nesmírně srali svým ostrým a temným hlasem, který mnohdy nevěštil nic dobrého. Dnes už přivykl rytmu života, ve kterém se vždycky dalo daleko více ztratit, než získat.

Pohládl si bolavé koleno, sbalil cigaretu do zbytků nastříhaných novin a spokojeně si zapálil. „Ty ale, že ti není haňba, sedmdesát roků skoro na krku a kůříš furt jak havajský bubeník.“ Stařenka zůstávala v otázkách staříčka stále v pozoru, ale kolorit řevu už jaksi patřil k jejich společnému životu.

„Co by mně bylo haňba, šak kůřím za svoje a každém po tom prd je, včetně aj tvoji osobitostnosti,“ odpověděl možná příliš prudce staříček a stařenka poznala, že dnes něco přehnal, protože když se pouštěl do krkolomných slov jen proto, aby dodal svému projevu důstojnosti, když používal svoje osobitostnosti a podobné výrazy, které uměl každému okamžitě a přesně vysvětlit, znamenalo to, že je zle, že se v něm opět cosi pohnulo a vychýlilo jej zase kousek dál od stařenčiny představy spokojeného dědouška, co chová na klíně vnoučata, popíjí, bezzubý, bílou kávu, ve které si namáčí starý sladký rohlík.

„No, šak si kuř, sem nic nepravila, enom sa idu optať, co mám udělať na oběd, tož sem nechtěla hned' dopoledňa nasmrádnút.“

„Od tých hovadských řečí spíš nasmrádnem oba tak, že ani sebelepší pudrlín čistič nás toho smradu nezabaví. Kurník, dvacet roků po válce pryč, a včil aby sa každý bál promuviť pořádně. Valašsky ani nepravím, ale myslím ani česky ne.“

„Vykašli sa už konečně na to, co sis chtěl říct, sis řekl, zlého si nikom nic neudělál, tož tvůj hřích to není.“

„Je není, co ide o mňa? Ale v čem budú včil žít ty naše děcka? Víš ty co, nevař nic, zajdem si do Lid'áku,“ zavelel staříček, a pro sebe mrčel: „dyž su včil čerstvě ten důchodce a mám přikleplú pevnú penzu.“

„Ty ale neblbni,“ zastrachovala se stařenka, ale těžko se mohla zmocit na jakýkoliv odpor, když viděla, jak se ve staříčkovi najednou všechno rozsvítilo a rozehrálo, jak jí tak, po chuligánsku, po chapecku, jak to uměl jenom on, vzal v bocích a tanečním krokem ji vedl ke skříni s oblečením.

„Obleč sa, idem, nebuď ťula!“ Stařenka se dokonce i zarůžověla v lících, oblékla sebe aj staříčka, vzal si na tu slávu nejlepší sako, akorát kravatu odmítl, krk že on potřebuje mět jak šuhaj a zbojník dycky volný: „Na oprátku, nebo ranu nožem! To víš, my zbojníci,

K horám chlapci, horám, na nohy krpce, vzhůru, hej srdce, to je naša modlitba aj kredissimo!“ Obrádně chytil babičku pod pažu a šli.

Jejich kroky tiše našlapovali kolem koloniálu a kostela, kde oba udělali malý křížek. Nebyli z těch katolíků, co sa žehnají až do nebes, ale zároveň měli kostel za neotřesitelnou jistotu, o které věděli, že bude stát, i když se kolem něho budou systémy střídat skoro tak rychle, jak roční období. Když vešli do Lidáku, byl ještě poloprázdný, chlapi z pole zatím nedošli a radní měli asi delší rokování, než obvykle.

„Co vy tu, staříčku, zdravím vás, tetičko,“ přivítal je číšník, v němž se ještě odehrával boj naučeného standartu socialistického stravování a obyčejné přichylnosti k lidem z té dědiny, do které od děcka patřil.

„Josefe, my budem dneska jezť u vás, tož co tam máš?“

„Oj, to je velká sláva a česť, tož... svíčkovú?“

„Tož třeba, ale maso máš z kama?“

„Nebojte, strýcu, dneskaj je to z býčka, rozpadá sa to v hubě samo, to aj vaše zuby zvládnú,“ pousmál se číšník.

„Jej ty, sviňo jedna,“ pousmál se staříček, „tož to dones, ale polévku?“

„Hřibovú.“

„Kde bys včil vzal hřiby, šak na májovky je ešte brzo.“

„To je z jinačích.“

„Tož to ne, kyselicu, máš?“

„Mám, ale taká jak od tetičky asi nebude.“

„Tož to pravda nebude, ale ochutnáme,“ pousmála se stařenka, které se vlastně celý ten výlet začínal docela líbit. Číšník už se chystal nabídnout pivo, ale staříček ho předešel: „No a mně velké, Štěpce malé pivo, no a daj aj aperitiv, nebo víš, co, enom kalíšky, ten já mám svůj. A sám si též přines.“

„Strýcu, to sa tu nesmí.“

„Šak ti voli tu ešte nejsú, mudrujú tam v úradě cosi dlúho, lupnem to rychlo.“

Za chvíli už se na stole rozsvítili tři malé štamprle a staříček z pluskačky v saku naléval.

„To je hrušková, a hrušková, to je sviňa.“

„Proč?“ Trochu nechápavě se zeptal číšník. „Tož ty si fakt ešte tela. To máš tak. Dyž děláš trnky, nebo jabka, to si klidný, to si to čas od času poměříš, nebo, jak my staří, olízneš

ten kvas a poznáš, či je už kyslý dost'. dyž je to jak ocet hnusné, už to je. Deň dva, týdeň, žádná míra. Ale jak máš v sudě hrušky, to je o infarkt, to je ti otázka ne dní, ale hodin. Co hodin, minut! To u toho mosíš sedět přibitý jak při sračce a furt na to hledíš a košťuješ. Jak sa to blíží, jak to pomalu kysne, už nesmíš na nic čekat', vozík mosí být nachystaný pálenica objednaná, v našem případě rozehřátá, a hned' to musí nad oheň. Jak to posereš, možeš to celé vylét, nebo prodat Pražákem, nebo si v tom v lavóře mácat nohy, ale piť sa to nedá. Dyž sa ale povede, dyž to tefíš, je to malý zázrak, ta radost ale t'a přemože okamžitě, tož málem hulákáš na celú dědinu, jásáš a raduješ sa a ta jurodivá radost je potom aj v tej gořalce. takže dyž ju pak piješ, hrozně těžko sa jí odolává a najednúc děláš blbiny, že ani nevíš. A tak je to jak jak tak sviňa, protože buďto ju vyleješ, anebo s nů máš společenské trápení.“

„Tož to sem nevěděl,“ usmál se číšník a chtěl odnášet od stolu, ale stařečkova ruka zase byla rychlejší, přikryla svými mozoly hladké číšnickovy ruce a staříček eště raz dolél. V tichosti se napili a staříček byl rád, že nemusel sa rozčilovat, protože se bál, že by snad číšník mohl mět ten blbý komentář o druhé noze. „To by byl každý jak stonožka hned',“ zamumlal si neslyšně, nechal odnést štamprle palcem přejel kosočtverce na krýglu, láskyplně se podíval na stařenku a zhluboka se napil. Ještě ani nepoložil rozpité pivo před sebe, když mu do klidného rozjímání a přijímání té lahodné tekutiny vnikl nepříjemný a ostrý hlas.

„No, tož to je pěkné, eště není poledně, a tady už sa chlašče.“ Předseda místního národního výboru byl o deset roků mladší než staříček, a možná i proto ho neměl rád, protože už nechápal jeho důsledné lpění na některých věcech, kterých on byl ochoten se lehce vzdát pro dobro všeckých, jak s oblibou říkával.

„Kdy já si budu piť, je přecaj eště furt moja věc.“ Řekl nahlas a pevně staříček a dál se usmíval na stařenku.

„A my ostatní na tebe budem dělat, tak?“

Stařeček raději sáhl do kapsy, vytáhl ústřížek novin a dlouho a pozorně si balil cigáro. Když to dokončil, vytáhl z druhé kapsy sirku, pomalu a důrazně škrtil, až kus síry odletěl někam směrem k protějšímu stolu, potáhl a do ticha, která se z ničeho nic hospodou rozvinulo, promluvil. Ne snad, že by řval, ale jeho pevný a silný hlas působil jako zvonovina: „Ty, myslím, si na mňa nikdy dělat' nemusel a ani včil nemusíš.“

„A kdo, když ty sas rozhodl nemakat?“

„Já sem sa nijak nerozhodl, to akorát ty se svojíma spolustraníčkama ste rozhodli, že su nespolehlivý.“

„Ano, ale nespolehlivý ZÁ-VOZ-NÍK. To neznamená, žes nemoh dělat něco jiného.“

„Tož esli ste sa rozhodli, že já su nespolehlivý závozník, tož to bych byl stejně nespolehlivý aj jako pomocný dělník. A tak já ve fabrice, kde sa dělá ze dřevem a s mašinama,

keré ti ufiknú ruku ani nevíš jak, dělat nemožu. O sebe sa nebojím, ale ohrožovat nikoho nebudu a nechcu.“

„No šak na to sa ešte podíveme, esli ti tento dôvod bude priznaný jako dostatečný na závodní radě. Náš výbor už k tomu svoje stanovisko zastal, a to též na tej radě přednese.“

„Přednášaj si třebas jak na Puškinově památníku, ale mňa s tým neser, protože já sem sem přišel s manželkú na oběd a ne dělat' politiku.“

„Ale právě týmto tu politiku děláš! Nelíbí sa ti naše nové zřízení, tož mrčíš kadyma chodíš a všecy tým nejnom sereš, ale aj provokuješ, a málo uvědoměli, a - čemuž se my ve straně divíme - hlavně mladí na to tvoje remcání slyšijá. A to my si tu v obci nepřejem.“

„Já nevím, kdo ste ti vy, a ani nevím, že by sa negdy Halenkovu pravilo obec, dycky to byla dědina, a jediné na tom vašem výborovém štítě máte cosi s obcú. Tož já ti zas pravím, že tady v tej dědině sereš všecy akorát tak ty.“

„Ty ale, neser ty mňa!“ Celý zrudlý začal předseda vstávat a skoro to vypadalo, že by se neostýchal pustit se staříčkem do křížku. Ovšem jeho spolustolovníci velice dobře věděli, že staříček, aj když mu táhlo na sedmdesát, měl v rukách strašnú sílu. Proto předsedu okamžitě krotili, i když by možná také rádi viděli, jak dostává přes držku. V poslední chvíli si to asi uvědomil aj předseda, a tak se zase usadil, a už daleko tišeji řekl: „Šak oni sy t'a orgány najdú sami a si to s tebu porovnají.“

A staříček se začal na celé kolo hrozně silně smát. Jeho smích klinkal a zvonil hospodou jak o Ludmilské pouti, staříčkovi tekly z očí slzy, prohýbal se nad stolem, až z toho začala být zmatená i stařenka. Nikdo v hospodě mu najednou vůbec nerozuměl. Přiskočil číšník: „Strýcu, není vám nic?“ Staříčkovi dalo pořádný kus práce se vysmát, pak se ale dobromyslně podíval na číšníka a přes smích prohlásil: „Ale nee, nos na stůl,“ a pak se sám postavil, vytáhl z bočnice složený list, rozevřel ho, a: „Tož to t'a ti tvoji orgáni asi blbě informujú,“ ještě se dosmával, ale potom obřadně řekl: „Josefu Novosadovi, ročník ten a ten, bytem tam a tam, se přiznává starobní důchod ve výši 425 korun československých. Tož vidíš, udělali ste ze mňa důchodca.“ Posadil se a ještě jednou se usmál na nic nechápající babičku.

Předseda ovšem zrudl vzteky: „Tož tak je to, poctivý straník a dělník sa može zedřít, a kulak, pekelník a mudrlant si bude sedět na důchodě.“

„Co, sedět, jezdit si na důchodě bude!“

„Cože?“ Ovšem, toto cože nevykřikl jenom na nejvyšší míru rozohněný předseda, ale i stařenka.

„Tož to je tak. Dyž je člověk důchodca, tož co by si nekúpil mopedu? Já si to mopédo kúpím.“ Ještě než stihl staříček vychutnat účinek svých slov, přinesl číšník dvě kouřící porce kyselice, staříček se stařenkou se přežehnali a začali pomalu jezť. V pauze, během

níž číšník odnesl dojezenou polévku a přinášel svíčkovou, se stařenka úzkostlivě zeptala: „To sis ale dělal srandu, pravda?“

„Ne, Štěpko, nene. Kúpím si fakt hned zítra mopedu. Ať naše staré vlasy eště vlajú krajinú.“ Když ho tak stařenka viděla, toho svého starého Indiána, toho náčelníka, na kterého se mohla po celý život spolehnout, nemohla se zlobit. Musela jen propustit ze zajetí své srdce, které, překypující nezměrnou radostí z toho, jak dobrou bytost našla pro společný život, aj dyž negdy sviňu sviňskú, se prudce ke staříčkovi přimklo a bylo, jako ostatně vždycky, tam, kam patřilo.

9.1 Autorská intence

Z povídky je asi patrné, o jakou část naší republiky se jedná, ale zde je nejspíše vhodné připojit i osobu autora, je jím autor této opory. Nutno dodat že je pravověrných Valachem, ke svému kořenu se i v nejrůznějších rozhovorech hlásí a oblast obce Halenkov, kam je povídka situována, se v jeho pracích objevuje vícekrát. Toto jsou informace, pro které vybíráme právě tuto povídku, protože zde lze rekonstruovat právě onen autorský záměr.

Ten je dán potřebou zaznamenat a evokovat onen svět starých chlapů a babiček v nejzajímavějším cípu Valašska, s jejich tvrdostí i specifickým humorem. Dialekt tu potom slouží k zdůvěrnění daného prostoru.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Na základě těchto informací vytvořte první pokusy o interpretaci, konfrontujte poznatky o kraji, nářečí s textem samým a výsledný text konzultujte. Hledejte argumentační body uvnitř textu, přesněji v celku textu povídky.

9.2 Intence textu

Text sám je důsledně členěn do dvou stylových rovin, jedna, ta, kterou se prezentuje vypravěč, je v drtivé většině stylově neutrální, nebo se v ní občas vyskytují novotvary, či projevy básnické. Oproti tomu promluvy postav jsou psány v dialektu. Jak tato dvojpólovost působí na vás jako čtenáře? Jak se projevuje textově? Souhlasíte se způsobem zápisu dialektu? Při analýze je vždy potřeba argumentovat konkrétním textem a hledat ukázky, pokud třeba prohlásím, že text je ozvlášťován i na úrovni vypravěče, je třeba to dokladovat, například touto citací: „ještě se dosmával, ale potom obřadně řekl“, kde dosmával je

zvláštní morfologický novotvar (tedy tvar, který vznikl netypickým, nebo dokonce nesprávným způsobem), a slovo obřadní tu zase působí jaksí mimo kontext, vzhledem k tomu, že se nacházíme v místní hospodě. Toto jsou jen některé příklady a ukázky toho, jak lze k textu přistupovat, pokud jde o jeho analýzu. Další, co stojí za pozornost a o čem jsme hovořili v kapitole věnované analýze prozaického textu, je forma vyprávění a typ vyprávěče. V našem případě jde tedy o vyprávěče v er-formě, který ale nijak nezastírá svou zaujatost pro konkrétní postavy. I toto všechno je ale potřeba dokladovat argumenty, tedy citáty z povídky.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

K předchozím poznatkům k autorskému záměru připojte i ty, které vycházejí se zaměření textu a jsou jazykově i stylově prokazatelné a vyargumentovatelné, výsledný text opět konzultujte.

9.3 Intence čtenáře

Jako každý čtenář i vy máte nějakou svou perspektivu, se kterou k literárnímu dílu přistupujete. Máte své životní zkušenosti, máte svou oblíbenou hudbu, umělecký sloh, určité hodnoty vyznáváte, určité jsou vám lhostejné. Jak se tento text shoduje s vaším postojem k životu? Co je vám na něm blízkého? Co vás od něj odpuzuje? To jsou všechno otázky, kterým je třeba věnovat prostor právě teď.

Ovšem znovu podotýkáme: vaše prožívání a cítění je svaté, nikdo vám jej nesmí a nemůže brát, na stranu druhou není všemocné a vševládnoucí, proto, aby byla interpretace srozumitelná, je potřeba o všech svých intencích, záměrech, se kterými ke konzumaci umění přistupujeme, přemýšlet, je potřeba je analyzovat, ale také je velkým uměním je svým způsobem krotit, tedy vložit ze sebe právě tolik, kolik dílo vyžaduje, aby komunikace měla smysl.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Položte před text své vlastní otázky, nároky, hodnocení a požadavky, konfrontujte je s textem a porovnejte s dosavadními poznámkami. Výsledný text opět konzultujte.

9.4 Redakce a revize

Každý text, a interpretace se v tom nijak nevymyká, potřebuje ke svému výslednému a smysluplnému tvaru nejprve dospět, chcete-li dozrát. K tomu je právě potřeba mít určitá interpretační východiska, kterými jsme teď na konkrétním textu prošli. Výsledný tvar je ovšem třeba určitým způsobem strukturovat.

Na jedné straně představuje struktura princip na úrovni odstavce: jeden odstavec věnovaný předchozí tvorbě autora (nemusí být není-li v přímé vazbě ke sledovanému textu), už i tady ovšem má jít o svébytný, osobní výkon, tedy v interpretaci se v žádném případě nepoužívají tlačítkové kombinace ctrlC a ctrlV. I v těchto úvodních odstavcích je třeba myslet na onu propojenost trojice autor-dílo čtenář. Dále může být odstavec věnován tématu, krajině, nářečním prvkům, stylu vypravěče, charakteristice postav.

V následné redakci je pak především potřeba sledovat, jestli při aktu psaní nedošlo k tomu, že jste se jako autoři rozepsali o jednom tématu natolik intenzivně, že jste začali přeskakovat z místa na místo a rozbili tak soudržnost textu.

To je tedy především otázka redakce. Kontroly toho, jak člověk formuluje, jak argumentuje, jaký jazyk a styl zvolil. Případné nedostatky opraví.

Úplně stejně se ale může stát, že v určitém napětí, či rauši jako autor opomenete některý z principů interpretace a dostanete se na pole missinterpretace, či nadinterpretace. V takovém případě musí nastoupit už celková revize, která obnáší znovu kritické zvážení veškerých argumentů uvnitř interpretačního textu. Takový výsledek teprve může vejít do komunikace s jinými texty, či jinými čtenáři.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Na základě výše popsaného projděte své texty a poznámky a napište konkrétní interpretaci, kterou pošlete vyučujícímu. Nedostatky či naopak interpretační úspěchy konzultujte.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme ukázali, jak finalizovat interpretaci po stránce textové a vybrali jsme k tomu konkrétní příklad, abyste jako studenti mohli pracovat se stejným a doposud

neosaháným materiálem. Výsledek, jak věříme, prokázal, že interpretace není jen záležitostí osobnostního postoje a konkrétního osobního nastavení, ale je také záležitostí velmi konkrétního slovesného výkonu. I proto si interpretace jako taková zaslouží stejnou textovou pozornost, jako texty umělecké, i ona potřebuje svou revizi a závěrečnou redakci.



ODPOVĚDI

K č. 1: Karásek ve svých textech pracuje s pravidelným veršem i rýmem. Nejčastěji daktylotrochejským. Přesnost je zde ale potlačena především intonačně, tedy daleko více záleží na nápěvu, než na rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik. Texty vycházejí z půdorysu amerických gospelů i spirituálů, k originálu však přistupuje velmi volně. Většinou v prvním verši vychází z hudebnosti anglického textu, ponechává stejný zvukový základ (Say no to the devil - Sejmou ti otisky, sejmou; Angel roll the stone away - Já jsem nákej stounavej atd.), dále ale popisuje životní pocit a praxi období tzv. normalizace, případně, později, dobu následující. Tím ale zvláštním způsobem vlastně naplňuje poslání původních písní - i Karáskovy písně jsou smutné zpěvy o práci, víře a lásce v nesvobodě.

LITERATURA

Základní:

BARTHES, R.: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BÍLEK, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

ECO, U.: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004.

ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Argo, Praha 2006. ISBN 80-7203-706-4

HAMAN, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H&H, 1999.

Doporučená:

BRUKNER, J. – FILIP, J.: *Větší poetický slovník*. Praha: ČS, 1969.

BRUKNER, J. – FILIP, J.: *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997.

CULLER, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.

ČERNÝ, V.: *Úvod do literární historie*. Praha: SPN, 1993.

Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. Brno: Host, 2001.

DOLEŽEL, L.: *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české próze*. Praha: Český spisovatel, 1993.

EAGLETON, T.: *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda, 2005.

ECO, U.: *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997.

ECO, U.: *O literatuře*. Praha: Argo, 2004.

FISH, S.: *S úctou věnuje autor*. Brno: ÚČL AV ČR, 2004.

GRYGAR, M.: *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999.

KULKA, T. *Umění a kýč*. Torst, Praha 2000. ISBN 80-7215-128-2























KUNDERA, M. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Praha 2013. ISBN 978-80-7108-281-

THULLEROVÁ, Gabriela. *Jak je poznáme? Umění a kýč*. Knižní klub, Praha 2007. ISBN 978-80-242-1998-1

SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

Právě jste dočetli průvodce studiem předmětu Možnosti interpretace uměleckého díla. Věříme, že společně s osobními setkáními a díky práci ve skupinách se vám podařilo proniknout do základních tajů umělecké komunikace. A tajně doufáme, že vás tato ochromila stejně, jako na počátku učitelské dráhy i autora těchto řádků. Kontakt s uměním je totiž vždycky kontaktem s čímsi nesmírně silným, koncentrovaným, s něčím, co nás hluboce přesahuje. A právě onen zážitek přesahu je to, co by mělo být základní hodnotou i v tomto předmětu. Vědomí, že je před námi, pokud umění nezradíme, dobrodružná cesta za poznáním, ano, za svébytným a jedinečným poznáním, které umění prostředkuje. Potkáte na té cestě množství překážek, budete muset zdolat řadu knih, obrazů, hudebních árií i filmů, které vás v konkrétním okamžiku těšit nebudou. Ale to všechno proto, aby na vás jednou vypadly jako malé zázraky, jako ty perličky na dně, o kterých tolik věděl Bohumil Hrabal. Nebojte se tedy studia umění a umění jeho interpretace. Je to cesta náročná ale dobrodružná, vzrušující a hlavně – smysluplná.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: Možnosti interpretace uměleckého díla
Autor: **Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 76

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.