

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

ÚSTAV VÝCHODOEVROPSKÝCH STUDIÍ FF UK PRAHA

SLOVANSKÉ LITERATURY

## **DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Specifika ruské fenomenologie a její význam pro  
interpretaci literárního textu**

**(THE SPECIFICS OF A RUSSIAN PHENOMENOLOGY AND ITS RELEVANCE FOR  
LITERARY STUDIES)**

**PROF. PHDR. VLADIMÍR SVATOŇ, CSc.**

**ŠKOLITEL**

**MGR. PETR ŠIMÁK**

**AUTOR PRÁCE**

2016

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Petr Šimák

# Obsah

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2. SPECIFIKA FENOMENOLOGICKÉ INTERPRETACE.....</b>	<b>10</b>
2.1. Co fenomenologie není .....	12
2.2. Úvod k základním pojmům .....	14
2.3. Protipřirozený postoj a reflexe.....	16
2.3.1. Pozitivismus a objektivismus.....	20
<b>3. TEORETICKÁ VÝCHODISKA.....</b>	<b>23</b>
<b>3.1. Německá fenomenologie .....</b>	<b>23</b>
3.1.1. Edmund Husserl .....	23
3.1.1.1. Husserlova pozdní filosofie.....	25
3.1.1.2. Fenomenologická inspirace literární vědě.....	29
3.1.1.3. Problém jazyka a intersubjektivit.....	34
3.1.1.4. Fenomenologie a formalismus .....	35
3.1.2. Martin Heidegger .....	38
3.1.2.1. Hermeneutický kruh .....	39
3.1.2.2. Básnická zkušenost.....	41
3.1.2.3. Problematičnost existenciální hermeneutiky .....	46
3.1.2.4. Klaus Johann — uplatnění existenciálních a filosofických kategorií na interpretaci textu .....	47
3.1.3. H.-G. Gadamer .....	50
3.1.4. Wolfgang Iser .....	56
<b>3.2. Frankofonní literárněvědná fenomenologie .....</b>	<b>60</b>
3.2.1. Paul Ricoeur .....	60
3.2.2. Ženevská fenomenologická škola.....	64
<b>3.3. Polská fenomenologie - Roman Ingarden .....</b>	<b>68</b>
3.3.1. Minulost a budoucnost Ingardenova myšlení.....	70
<b>3.4. Stopy fenomenologického myšlení v české literární vědě.....</b>	<b>73</b>
3.4.1. Tradice pražského strukturalismu.....	74
3.4.2. Jan Mukařovský.....	76
3.4.3. Dmytro Čyževskij .....	80
3.4.4. Milan Jankovič .....	81
3.4.5. Miroslav Červenka.....	83
3.4.6. Přemysl Blažiček .....	87
3.4.7. Zdeněk Mathauser.....	97
<b>4. RUSKÁ FENOMENOLOGIE.....</b>	<b>100</b>
4.1. Kroužek <i>Ars Magna</i> .....	108

4.1.1.	Maxim Maximovič Kenigsberg .....	110
4.1.2.	Gustav Gustavovič Špet .....	112
4.1.2.1.	Zjevnost a smysl .....	114
4.1.2.2.	Estetické fragmenty .....	119
4.1.2.3.	Vnitřní forma slova .....	126
4.1.3.	Nikolaj I. Žinkin .....	131
4.1.4.	Nikolaj Nikolajevič Volkov .....	134
4.1.5.	Alexandr Sergejevič Achmanov .....	136
<b>4.2.</b>	<b>N. O. Losskij .....</b>	<b>137</b>
<b>4.3.</b>	<b>Alexej Fjodorovič Losev .....</b>	<b>140</b>
4.3.1.	Filosofie jména .....	142
4.3.2.	Umělecký postoj .....	147
4.3.3.	Styl .....	149
4.3.4.	Metoda .....	151
<b>4.4.</b>	<b>Michail Bachtin .....</b>	<b>153</b>
<b>4.5.</b>	<b>Boris Michailovič Engelgardt .....</b>	<b>161</b>
<b>4.6.</b>	<b>Jakov Emanuelovič Golosovker .....</b>	<b>168</b>
<b>4.7.</b>	<b>Vladimir V. Bibichin .....</b>	<b>174</b>
<b>4.8.</b>	<b>Závěr .....</b>	<b>176</b>
<b>5.</b>	<b>FENOMENOLOGICKÁ INTERPRETACE .....</b>	<b>180</b>
<b>5.1.</b>	<b>Základní pojmy .....</b>	<b>181</b>
5.1.1.	Předmětnost .....	182
5.1.2.	Situovanost .....	186
5.1.3.	Čas ve světě textu .....	192
5.1.3.1.	Časový charakter předmětností .....	196
5.1.3.2.	Retence a protence .....	198
<b>5.2.</b>	<b>Příklad interpretace .....</b>	<b>200</b>
5.2.1.	Povídky Jana Čepa .....	200
5.2.2.	Kopce jako bílí sloni .....	212
5.2.3.	OBERIU .....	218
5.2.4.	Povídky Varlama Šalamova .....	225
<b>6.</b>	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>231</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>234</b>
	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>252</b>

## Abstrakt

Cílem disertační práce je promyslet možnosti interpretace, které nabízejí tradiční nástroje literární historie a dalších literárněvědných disciplín. Historie literatury popisuje literární texty jako historické objekty. Ačkoli se tedy jedná o humanitní vědu, vyřazuje ze svého výkladu lidskou existenci a její žitý svět a kategorizuje historická a technická data literárních textů do skupin. Tento přístup je čistě vědecký. Historie literatury a další odvětví literární vědy řeší své vlastní abstraktní problémy skrze teorie, které nemají žádný záměr interpretovat literární text jakožto zvláštní zkušenost se světem. Naším cílem je upozornit, jak scientistní přístup k literárnímu textu neumožňuje interpretovat konkrétní literární text ve smyslu, který má pro lidskou existenci. Představujeme metodu fenomenologické filosofie a ukazujeme její potenciál pro interpretaci. Interpretace ve fenomenologickém smyslu slova znamená, že interpret se skrze literární text pokouší porozumět žitému světu. Dále sledujeme stopu fenomenologického myšlení v tradici pražského strukturalismu. Zvláště se potom zaměřujeme na specifika ruské fenomenologie, a to zejména u ruských myslitelů, kteří se zabývali interpretací uměleckých děl (J. Golosovker, B. Engelgardt, G. G. Špet, M. Bachtin ad.). V závěru předkládáme vlastní vymezení fenomenologické interpretace a komparací s tradičními výkladovými schémata poukážeme na její přínos k obecné rozpravě o smyslu literárního díla.

## Abstract

The aim of the thesis is to think over the possibilities of the history of literature and some other literature theories in the field of interpretation. The history of literature describes literary texts as historical objects. Although it's a human science, it disregards a human beings and their life-world. It rather categorize technically literary texts into different groups. This approach is purely scientific. The history of literature as many other branches of literary science solves their own abstract problems through the abstract theories which has no aim to interpret the literary text as a specific experience for a reader. The article points out how the scientific approach to the literary text disable to interpret a concrete literary text in the sense for human being. I use phenomenological philosophy as a proposal of another type of approach to the interpretation. Interpretation in the phenomenological sence means that through literary text the interpret seeks to understand our living world. In the other parts I follow the trail of phenomenological philosophy in tradition of Prague structuralism. Especially I focus on specifics of Russian phenomenology, particularly in philosophies of these Russian philosophers which dealt with interpretation of art (namely J. Golosovker, B. Engelgardt, G. G. Shpet, M. Bakhtin etc.). At the end I present my own definition of phenomenological interpretation and throught comparison with traditional schemes of literature sciences I point out the advances of this interpretation in common discussion about the meaning of literary text.

### **Klíčová slova**

fenomenologická filosofie – fenomenologická interpretace – interpretace – krize moderních věd – hermeneutika – literární historie – ruská fenomenologie – pražský strukturalismus – perspektiva – atmosféra – svět textu

### **Key words**

phenomenological philosophy – phenomenological interpretation – interpretation – crisis of modern sciences – hermeneutics – history of literature – Russian phenomenology – Prague structuralism – perspective – atmosphere – world of the text

# 1. Úvod

Tato práce je rozčleněna do čtyř hlavních částí. První se soustředí na vymezení předmětu našeho bádání, definování základních pojmů, jejich vzájemných vztahů a vymezení pozice fenomenologické literární vědy v současném literárněvědném diskursu. Pokusíme se rovněž pojmenovat, v čem se přístup fenomenologické literární vědy k interpretaci literárního textu liší od „tradičních“ disciplín literární vědy, zejména literární historie a poetiky, a v čem tedy spočívá vlastní přínos fenomenologického pohledu na interpretaci. Tato část je rovněž zaměřena na teoretická východiska celé disciplíny, a to především skrze filosofické texty, které mají přímý vztah k literární vědě.

Ve druhé části se zaměříme na stopu fenomenologické filosofie v evropském kontextu literární vědy, včetně české. Ukazujeme v ní, že česká literární věda se fenomenologií významně inspirovala již ve 30. a 40. letech v myšlení pražského strukturalismu, ale především v jeho tzv. druhé generaci. Naším záměrem není mapování nebo úplný popis této tradice v českém prostředí. Účelem tohoto exkurzu je nalézt body, v nichž lze na pražský strukturalismus produktivně navázat, prohloubit a snad i doplnit jeho učení. V závěru chceme v procesu interpretace prakticky vykonat to, co zůstalo ve strukturalistické teorii jen příslibem.

Třetí část je z hlediska původního zaměření práce nejpodstatnější a spočívá v něm vlastní těžiště celého konceptu. Zabývá se myšlením ruských filosofů, kteří inspirováni fenomenologií rozvíjeli v sovětském Rusku metody literární vědy. Tato část nabízí důkladnější mapování fenomenologického myšlení o literatuře v Rusku. Toto téma, dobře vymezené vnějšími kritérii jednoho jazykového prostoru, bylo dosud popisováno pouze okrajově a i z toho důvodu je vhodné věnovat mu více deskriptivního úsilí. Jak se však ukazuje, ruská fenomenologie se nemůže stát hlavním tématem celé práce. Popsat specifika ruské fenomenologie nejprve předpokládá ujasnit si vlastní problematiku vztahu literární vědy a fenomenologické filosofie. Tento nesnadný úkol si zaslouží důkladnou pozornost, jelikož bez něho by specifičnost ruského myšlení na tomto poli nemohla plasticky vystoupit. Ruské myšlení o jazyce a literatuře spadá do širšího kontextu filosoficko-filologické problematiky a nemůže být analyzováno separátně. Naopak musí nejprve před čtenářem této práce pokud možno jasně vyvstat problematika fenomenologického postoje k literárnímu textu a jeho interpretaci. Z toho důvodu je kapitola věnovaná ruské fenomenologii zařazena až za kapitoly obecnějšího charakteru.

Toto základní rozvržení završuje část poslední, interpretační, v níž na interpretacích původních literárních textů ukážeme, jak může fenomenologická interpretace prohloubit tradiční kategorie literární vědy. Poslední část konfrontuje na základě interpretace konkrétních literárních textů fenomenologický přístup ke světu textu s „tradičními“, literárněhistorickými a poetologickými přístupy. Naším záměrem je ukázat čtenáři specifičnost fenomenologického přístupu k literárnímu textu a poukázat na možnosti našeho přístupu v prohloubení vykládání smyslu literárních textů oproti zavedeným interpretačním přístupům.

Uvědomujeme si nebezpečí širší teoretického záběru, který vytyčujeme už názvem celé práce. Fenomenologická inspirace v literární vědě nebude pojednána ve svém celku, ani historicky sledována. Práce vytyčuje některé základní problémy metodologie literární vědy a odhalením jejich kořenů obohacuje interpretační možnosti této disciplíny. Práce si nedává za cíl ustanovit vlastní ucelenou koncepci, zevrubně analyzovat koncepce jednotlivých myslitelů nebo jednotlivé pojmy fenomenologické filosofie.

Ideálem by byla práce, která nečerpá svou energii z popisu již daných objektů ustanovených vědou, formálního variování logických zákonů či akademického komparování různých metodologií, ale z cesty k nahlédnutí samodanosti věcí ve světě literárního textu. Naplnění tohoto ideálu omezuje nutnost představit hlavní teoretická východiska fenomenologické literární vědy a poukázat na specifickou fenomenologii ruské. I když fenomenologie usiluje primárně o věcné zaměření, tato práce musí být právě z těchto důvodů převážně metateoretická. Cílem práce však není komparace diskurzů, ale aplikace fenomenologické metody, která předpokládá především zamyšlení nad samozřejmostí vědeckého myšlení, tradičních způsobů kumulace vědeckých výsledků a rozkrývání sedimentů neuvědomělých předsudků a apriorních postojů, které interpretaci textu komplikují či znemožňují.

Práce je tedy zaměřena oživení jazyka interpretace a její aspirací není filosofický výklad jednotlivých témat fenomenologie, ani jejich historické pozadí a vývoj. Pojmout komplexně základní témata fenomenologie je z důvodu nejasnosti základních pojmů a z důvodu rozdílné platnosti v dílech jednotlivých fenomenologů patrně nerealizovatelné. Fenomenologická témata v této práci jsou měřena mírou potřeb literární vědy, což zásadně omezuje hloubku jejich výkladu. Jednotlivé filosofické pojmy, s nimiž pracujeme, by jistě vyžadovaly hlubší a čistě filosofický výklad. Dostát takovému požadavku však znemožňuje jak záměr práce, tak erudice jejího autora.

Práce rovněž není zaměřena historicko-deskriptivně a čtenář od ní nemůže očekávat analýzu myšlení jednotlivých literárních vědců, kteří byli fenomenologií inspirováni. Podrobné rozpracování by jistě zasloužilo myšlení o literatuře a jednotlivé interpretace Jana Patočky, Michala Ajvaze, Fritze Kaufmanna, Mikela Dufrenna, Hanse Reinera Seppa, Emila Staigera a dalších, kteří fenomenologickou literární vědu výrazně obohatili. Separátní kapitoly věnované jednotlivým myslitelům by však tříštily vlastní nahlédnutí vědeckých problémů a odváděly výklad daleko od jádra ústředního tématu. Podrobněji se věnujeme filosofům, jejichž myšlení se přímo váže k hlavnímu tématu práce.



## 2. Specifika fenomenologické interpretace

Aby zájem o literaturu mohl být nazván vědou, potřebuje vymezit hlavní cíl svého bádání. O nárok na vědeckost snadněji usilují disciplíny, jejichž cílem je popis stabilního předmětu, ve smyslu objektu přírodních věd. Z toho důvodu literární věda nahlíží literární díla zvnějšku a v časové distanci, prismatem literární historie, anebo prostřednictvím předem daných nástrojů poetiky a dalších disciplín, které slouží k popisu jazyka textu. Pokud je cílem fenomenologické interpretace podat charakteristiku něčeho natolik fluidního, jako je *struktura zkušenosti* se světem textu, je tento základní úkol ztížený. Musíme si rovněž položit otázku po ontologické povaze světa textu, jeho prostorovosti a časovosti. Metodu fenomenologické filosofie využíváme z toho důvodu, že neusilujeme o subjektivní popis vlastního psychického stavu v průběhu čtení, ale o *fenomenální* uchopení způsobu, jakým text rozvrhuje vědomí.

Čtenářská zkušenost je proces, v němž svět textu<sup>1</sup> jeví předměty naší každodennosti originálním, pro náš konvenční pohled nezvyklým způsobem – dává nám zahlédnout jinou situaci světa. V souvislosti s tím se tedy na textu snažíme analyzovat procesy, jimiž text poukazuje na naše hotové představy o světě, předmětech a problémech, stejně jako zavedené vnímání vztahů mezi nimi jako na nesamozřejmé. Vztahy zavedené, *ustálené*, a tedy pro člověka *neviditelné* jsou v uměleckém díle zvědomněny, zbaveny své samozřejmosti. V tomto smyslu text nově zjevuje předměty, kvality, vztahy, nálady a postoje naší každodennosti. Lze tudíž tvrdit, že brání upadání zjevnosti světa. Zkušenost se světem textu upozorňuje na hermeneutickou povahu lidské situace, v níž soupeření ontologických protikladů zakládá lidský svět jako svět možností, jimž musíme porozumět a zaujmout k nim postoj. Zkušenost nemůžeme pojímat senzualisticky, nejedná se o registrování dat, která vnímáme smysly. Zkušenost je konfrontace s jedinečnou událostí, která čtenáře vyzývá k tomu, abychom k ní zaujal určitý postoj (viz blíže Čapek 2007, 20 n.).

*„Fatální situace člověka se ukazuje v tom, že si sám od sebe nemůže být konečným účelem absolutně jist, že v nejdůležitější otázce své existence, když mu nepomáhá žádná nadlidská moc, tápe v temnotách. Proto shledáváme mezi lidmi beznadějnou zmatenost jazyka, jakmile jde o to povědět, co je asi konečným účelem, co je určením, co je pravým štěstím lidského bytování (Fink 1992, 15). Právě na tuto „beznadějnou zmatenost jazyka“ reaguje literatura a úkolem interpreta je nikoli převést tuto počáteční „zmatenost“ do srozumitelného a uhlazeného jazyka vědy, ale reflektovat pobývání na rovině předteoretické zjevnosti. Tento zřetel vede od zajištěnosti vědeckých pravd do nejistoty zpochybněním jejich prosté instrumentálnosti. Fenomenolog chce nazírat to, co se mu jeví, tudíž nemůže spoléhat jen na prosté užívání zavedených vědeckých termínů, jimiž by svět mohl popisovat. Nechat se jevit svět znamená mimo jiné sledovat*

---

<sup>1</sup> V celé práci užíváme pro stručnost slova „text“ pro umělecké dílo literární. Sousedí „umělecké dílo“ či „literární text“ užíváme na místech, kde obecněji pojednáváme o umělecké tvorbě, resp. chceme odlišit jiné texty od literárních.

významotvorný proces, v němž se veškerý smysl teprve ustanovuje. Toto směřování, které se snaží nahlížet postupně se rozvíjející dění smyslu, kriticky prověřuje oprávněnost užívání tradičních nástrojů popisu a zároveň je vzdálené postmoderní skepsi a relativismu.

Konvenční, zavedené a osvědčené rozumění světu je znejistěno a začíná spolu s recepcí textu radikálně jinak. Text touto svou tvůrčí energií zásadně přispívá ke znovuzjevování světa. Text doslova napíná zjevovací možnosti předmětů. Znovuobjevuje nejen smysl věcí, a to ještě před vědeckým popisem a dalšími objektivizujícími výkony lidského vědomí. Přemysl Blažiček tento proces, s nímž jsme při recepci textu konfrontováni, nazýval *svět ve stavu zrodu*. V textu se setkáváme s významovým děním, které je však dosud natolik pojmově neuchopitelné, že je dobrým zvykem vědy ponížít ho na subjektivní zážitek, o němž se mezi vědci nepřísluší spekulovat.

Pokud interpret textu nepřihlíží ke specifické zjevnosti světa textu, obchází moment, z něhož se zájem o text, tedy konstitutivní bod veškerého zájmu o literaturu, rodí.<sup>2</sup> Zjevnost světa textu je tím nejbližším, s čím čtenář i vědec přicházejí do kontaktu. Užívání vědeckých termínů, faktů a jiných objektivizovaných entit a jejich nekonečná variace však často odvracejí od této původní zjevnosti pohled. Fenomenologická metoda nekritizuje skutečnost, že literární věda pracuje s vědeckými termíny jako nástroji popisu a třídění. Její vlastní přínos spočívá v tom, že důrazem na specifickou povahu interpretace a rozumění umožňuje myslet určité slepé body, které metody literárních věd vytváří.

Fenomenologická metoda se ptá: je zkušenost se světem textu něco natolik individuálního, že si zájem vědeckého bádání nezasluhuje? To je klíčová otázka, na kterou chce tato práce částečně odpovědět. Chceme se pokusit o zobecnění jedinečného, tedy uchopení jedinečného pomocí intersubjektivně sdílitelných nástrojů, aniž bychom přitom ztráceli ze zřetele originalitu jedinečného. Tento krajně složitý proces, začínající u samotných pramenů veškeré racionality a sebevyjádření intelektu, nemůže dopředu zajistit žádné pozitivní výsledky. Předpokládáme, že zkušenost učiněná s literárním dílem je objektivizovatelná (to pro fenomenologickou interpretaci znamená: můžeme ji vykázat pomocí určitých existenciálně-fenomenologických kategorií) a fenomenologická kritika ustanovených vědeckých termínů je jednou z relevantních cest zobecňování jedinečného, aniž by tato jedinečnost byla zrušena.

Interpretace je ve fenomenologickém pojetí neodbytně provázána s promýšlením různých způsobů rozumění světu. Literární texty samotné upozorňují na to, že rozumění je v absolutním smyslu nezbadatelné. Pokud interpret skutečně chce nazírat to, co mu svět textu staví před oči, nemůžeme se spoléhat objektivní kritéria předem stanovené metody. Nedá se předpokládat, že problém rozumění (stejně jako světa, nebo bytí, což jsou filosofické kategorie od rozumění neoddělitelné) bude někdy uspokojivě, tedy s plnou

---

<sup>2</sup> Jsme si vědomi skutečnosti, že mluvíme obecně o literárním textu, přičemž tím zjevně míníme menší část literární tvorby, na niž lze uplatnit výše zmíněná kritéria. Aniž bychom usilovali o dělení literatury na vysokou tvorbu a brak, uvedme pro pořádek, že v našem pojetí mluvíme o textech, které zdařile usilují o narušení ustálených způsobů jevení světa či z existenciálního hlediska věčně přítomných dilemat. Pokud mluvíme o literatuře, nemluvíme o dílech brakové a zábavní literatury a dílech, jejichž cílem je fabrikace dosud platných postupů narativních a zobrazovacích způsobů a cílené opakování konvenčních mechanismů, které určitý čtenář od textu očekává.

platností vyřešen. Teoretickým základem nám tedy budiž zájem o perspektivu, kterou text *zjinačuje vidění věcí* a zároveň je nabídkou toho, jak být, tedy jak světu rozumět. Interpretace založená na této metodě neumožňuje, aby samotný hermeneutický výkon dokládal její vlastní východiska, ale přijímá těžký úkol: ptát se s každým jednotlivým textem po situaci nás samotných. Neexistuje žádná daná definice umění, pojem umění nemá ideálně vyměřitelný význam a umění tak v sobě nenese vlastní ontologický základ. Fenomenologické myšlení se nechce tvářit, že ví, co je umělecké dílo a jak má vypadat jeho příkladná interpretace. Fenomenologická interpretace však nemůže podnikat vítězná tažení za novými vědeckými objevy. Jejím úkolem je vrátit text do blízkosti nazírajícího pohledu.

## 2.1. Co fenomenologie není

Abychom se zpočátku vyvarovali možných nedorozumění, uvádíme dále několik proudů myšlení, s nimiž nesmí být fenomenologie směřována.

1. Psychologismus: soustředí se na fyziologickou podmíněnost psychických jevů. Zabývá se kauzálními příčinami toho, co se objevuje v psychice člověka, proto chce pojmenovávat pocity a afekty; fenomenologie se oproti tomu snaží podat filosofii vědomí. Vědomí není dle Husserla ničím substanciálním, nýbrž je definováno *vztahem k předmětu*. Vědomí je intencionálně zaměřeno na předměty a struktura tohoto vztahu významově konstituuje předměty, jež uchopuje. V čem je rozdíl mezi psychologismem a fenomenologickým pohledem postihuje také V. Svatoň: „*Subjekt byl v psychologismu pochopen jako součást ‚přírody‘, zatímco ve fenomenologii je naopak vědomí primérně transcendující, směřující ‚ven‘, ‚k věci samým‘, a tudíž je sférou, jež proměňuje ‚prožitky‘ ve ‚významy‘*“ (Svatoň 2009, 63).
2. Radikální subjektivismus či idealismus: Husserlovo rozvržení noetiky mezi *vědomí* (noésis) a *předmět vědomí* (noéma) ukazuje, že předmět není ani výsledkem poznávacího aktu, ani souborem daností, které je subjekt odkázán poznávat. To, co můžeme nazvat „předmět“, vzniká právě ve střetu tradičních protikladů, subjektu a objektu, přičemž subjektovo–objektová opozice v tomto aktu mizí. Zaměřenost na vnímající subjekt vede k nivelizaci estetického vědomí, k čemu nakonec vede, jak ještě ukážeme, rovněž existencialismus. Fenomenologická interpretace se zaměřuje na strukturu zkušenosti, což neumožňuje zaměřit se odděleně na předmět zkoumání či pouze vnímající subjekt: „*Právě ona zkušenost umění, kterou jsme prosazovali proti nivelizaci estetického vědomí, ukázala, že umělecké dílo není nějaký předmět, který by stál proti subjektu, jsoucímu pro sebe. Zvláštní bytí uměleckého díla záleží naopak v tom, že se jako toto dílo stává zkušeností, která proměňuje toho, kdo je zakouší*“ (Gadamer 1993, 10).
3. Kantismus. Vychází z Kantova přesvědčení, že pro nazírání není důležité to, že je afikováno vnějšími dojmy, ale že vnímání samo tyto dojmy utváří apriorními

formami nazírání. Pokud bychom interpretaci textu zaměřili na zkoumání apriorních forem poznání, hrozilo by nebezpečí, že řešení nám budou již předem dána jaksí bez ohledu na text, což je zvláště u interpretace textu nežádoucí. Významové bohatství literárních textů by se soustředilo k odhalování několika základních apriorních forem poznání. Ty by se staly základními interpretačními kritérii, čímž by byla celá literární tvorba převedena na řešení několika základních témat. Tyto postoje jsou nejvíce zjevné na myšlení neokantovců, např. Ernsta Cassirera. Pro něj je forma textu emanací obsahů subjektivity autora, tedy výkonem této subjektivity, která formuje syrová data smyslového zření světa.

Fenomenologická metoda je založena na principu korelace mezi tím, co se jeví, a jevením samotným (tedy jevením se *někomu*). To mimo jiné znamená, že to, co se jeví, nepojímá jako doklad nějaké předem existující struktury. Naopak, snaží se otevřít vědomí originalitě, jinakosti věci, která před ním stojí. Spolu s věcí se snaží otevřít zkoumání smyslu horizontu, v němž a spolu s nímž se tato věc jeví, tedy horizontu, který není dílem nazírající subjektivity. Právě tím se nejvýznamněji liší fenomenologie od Kantovy filosofie. Od 30. let je pojem horizontu/světa, klíčovým motivem fenomenologické filosofie. V návaznosti na tuto půdu zjevnosti věcí Husserl hlásá sestup k *přirozenému světu*. „*Přirozený svět je pole, v němž člověk vykonává své ‚fundace smyslu‘ tím, že v danosti zpřítomňuje předměty spolu s rozmanitostí jejich určení. V těchto ‚výkonech konstituce‘ je svět jako horizont každého jevení vždy již spoluobsažen, i když nikoli výslovně tematizován*“ (Scherer 2006, 26). Tím se otevírá nové pojetí konstituce: zatímco pro směry navazující na Kantovu filosofii termín znamená nahlížení předmětu pomocí základních kategorií vnímání, Husserl konstituci pojímá širě jako temporální proces, který není odkázán pouze na smyslové vnímání předmětu, ale rovněž jeho strukturu smyslově nepřístupnou (odkazy na jiné předměty, odkaz k horizontu, ve kterém daný objekt vystupuje ad.).

Fenomenologie nepojímá smysl jako to, co zakládá subjekt svými výkony. Smysl je zakládán jevením jako takovým a pro fenomenologii je jevení zcela autonomní. Proto také můžeme říci, že fenomenologickou daností je fenomenální pole, tedy situace světa, nikoli prožitek subjektu (tím však neříkáme, že se jevení obejde bez subjektu).

4. Gestalt Teorie. Svým důrazem na *akt percepce* a odmítnutí vnímání jako pasivní operace stojí gestalt blízko fenomenologii. Soustředí se na popsání apriorních principů, jimiž se řídí lidské vnímání při sestavování obrazce z jednotlivých údajů vnímaných smysly. Předměty, které vnímáme, nejsou v jeho pojetí dané aktem smyslového zření, nýbrž jsou výsledkem řízeného zpracování údajů. Gestaltistická teorie umění, jejímž nejvýraznějším představitelem je Ernst H. Gombrich, se však soustředí na základní zobrazovací schémata vycházející z přijetí tradice, s nimiž pracuje umění, a na jejich *opravy*, které již vychází z umělceva vlastního pozorování světa. Gestalt se tak zabývá vývojem umění skrze vepisování oprav do stávajících schémat. Fenomenologický přístup k uměleckému dílu se na

vývoj uměleckého paradigmatu soustředí okrajově a soustředí se na popsání nové zkušenosti, které se receipientovi skrze umělecké dílo dostává.

5. Antropologie umění. Antropologické směry bádání využívající pro své poznání analýzu uměleckých děl se snaží na charakteru zkoumaného díla ukázat obecně platné principy lidského přístupu ke světu. Jejich hlavním cílem je však zkoumat společnost pomocí jejích vlastních kulturních symbolů, umění zde vždy plní funkci prostředku, nikoli vlastního cíle. Antropologové, včetně těch úzce zaměřených na literaturu, jako jsou André Leroi-Gourhan či Eric Gans, vždy zkoumají text za účelem pozorování člověka jako druhu, odlišného od ostatních živých organismů. Literatura se tak stává jedním z dokladů výchozího tvrzení antropologie, že kultura jako taková stojí v základu završení vývoje člověka. Myslitelé inspirovaní fenomenologií se nezřídka pokoušeli o definici „lidského bytí“, a to zejména prostřednictvím vykazání rozdílnosti mezi člověkem a živočišnou říší či duchem a hmotou ve smyslu hlavního reprezentanta tohoto směru, Maxe Schelera. Řešení těchto problémů stojí na samém okraji zájmu fenomenologické literární vědy, protože nepřispívá k analýze předmětností zobrazených textem. Snaha definovat lidské bytí, které ze své podstaty směřuje k tezi, tedy něčemu statickému, ustupuje našemu zájmu analyzovat postupné utváření lidského bytí prostřednictvím zkušenosti se světem.

## 2.2. Úvod k základním pojmům

Fenomenologická interpretace se zaměřuje na okruh problémů týkajících se zjevnosti světa textu. Literární historie a většina disciplín literární vědy vytlačuje tuto oblast na okraj jako ryze subjektivní či nepodstatnou. Společným jmenovatelem těchto problémů je událostní charakter textu. Text je pro interpreta událostí, neboť svět textu zjevuje novým a nevědním způsobem čtenářův každodenní svět. Událost chápeme jako moment, v němž je narušeno kontinuální vnímání světa jako setrvalého smyslu. Dosavadní zvyková strukturovanost světa dostává v události trhlinu, z níž povstává nový význam. Událost je hlavním elementem dění: je to porušení continuity dosavadní struktury. Svět textu je tímto děním smyslu: při čtení konkrétního textu se čtenáři a interpretovi „něco děje“, nabývá zkušenosti se světem tak, jak se jeví. Domníváme se, že vnímat zjevnost světa je vlastním cílem interpretace literárního textu.

Událostní potenciál textu zakládá možnost nabýt skrze text nové zkušenosti se světem. „Úplnou událostí není pouze to, že se někdo ujímá slova a oslovuje partnera, nýbrž i jeho snaha přivést k řeči novou zkušenost a sdílet ji s druhým. Horizontem této zkušenosti je svět“ (Ricoeur 2000, 122). Interpretace textu nemůže tento událostní charakter přehlížet, neboť právě v něm se setkáváme s textem jakožto singularitou. Tato singularita světa textu je základem pro všechny další generalizující procesy literární vědy a povaha její zjevnosti nemůže být přehlížena, naopak se musí stát základem smysluplného vypovídání v procesu postupného zobecňování, třídění a dalších výkonů, které vytvářejí z textů objektivizovaná a opakovatelná fakta. Literární věda tak obvykle

pro výpověď o literárních textech užívá generalizovaných pojmových nástrojů, které slouží k jejich objektivizovanému popisu. Tato metoda v podstatě poskytuje literární vědě status vědy.

Práce literárního vědce je specifická právě v tom, že jeho předmět bádání má namnoze charakter události: interpretace světa textu musí reflektovat novost pohledu, novou situaci světa, diskontinuitu smyslu, sémantickou abrupci, rozporování toho, co je nezpochybnitelné a dané. To je základní dilema práce literárního vědce: jak smysluplně vyprávět o předmětu, když jeho určením je zjevování křehkosti kategorií smyslu světa, nezajištěnosti smyslu věci a dramatického rozměru lidské existence? Úkolem fenomenologické literární vědy tedy není vyvinout systém koherentních nástrojů pro uchopení smyslu interpretovaného textu, ale zůstat citlivým vůči změně smyslu, k němuž nazíraný svět textu vybízí.

Upozorníme-li na to, že text je událostí ve vytyčeném smyslu slova, říkáme tím rovněž, že text nemůže interpretaci pojímat jako odraz vnějšího světa či jako výsledek přejímání vnějších paradigmat. Na těchto kategoriích je vystavěna metoda literární historie: smysl textu je závislý na historické epoše, v níž byl psán, je odrazem životní situace svého autora či je ovlivněn poetikou skupiny, jíž byl autor členem. Pokud však interpretace obrací pozornost ke specifické zjevnosti světa, problematizuje tím proces *reference*. Pokud text zjevuje svět určitým zvláštním a pro čtenáře přitažlivým způsobem, co myslíme oním společným světem, k němuž referuje text, když pro čtenáře zůstává tato reference srozumitelná? K čemu text odkazuje svou řečí? Bez teoretického vyjasnění těchto předchůdných otázek je náš záměr vyjasnit aktualitu literárního textu neřešitelný, což nás přivádí na metodologické pole fenomenologické filosofie.

V naší práci se budeme snažit ukázat, že fenomenologická interpretace nesměruje k zachycení jakéhosi *dojmu*, ale *struktury*. Struktura je obsažena v samotném pojmu smyslu, který je artikulován rozumějícím výkladem. Situovanost je smysluplný celek, jehož strukturu a povahu určují *předmětnosti*, které se v něm zjevují. Předmětností rozumíme pojem hierarchicky podřízený, neboť uspořádání předmětností se jeví právě v situovanosti.

Leckoho může překvapit, že pokud mluvíme o fenomenologickém přístupu k literárnímu textu, mluvíme o struktuře. Fenomenologický přístup považujeme za ve svém jádru strukturalistický. Strukturalismus není ideologie, a ač se o to myslitelé rétorických gest pokoušejí, nemůže být dost dobře překonán: jeho jádrem je ukázat rozumění věci z ní samé. Strukturalismus je živen touhou nezastírat si vnímání věci skrytými předsudky, ideologiemi a předem hotovými stanovisky. Strukturalismus zdobí zájem o věc, usiluje o popsání její struktury, ač jeho interes ke konstitutivním aktům vědomí je značně omezen. Tento „antipsychologismus“ však není ničím, co by strukturalismus a fenomenologii lišilo, naopak, ukazuje to na jejich bytostnou spřízněnost. Rovněž fenomenologická filosofie neusiluje o subjektivní popis našeho psychického stavu v průběhu čtení, ale o uchopení fenomenální struktury smyslu, jíž dílo rozvrhuje vědomí. Odpovědná interpretace smyslu je vždy analýzou struktury smyslu, která je artikulována rozumějícím výkladem: „Pojem smyslu *obsahuje formální strukturu nutně patřící k tomu, co je artikulováno rozumějícím výkladem*. Smysl je před-se-vzetím, před-vidáním a před-

pojetím strukturované to, do čeho se rozvrh rozvrhuje a z čeho je srozumitelné něco jako něco“ (Heidegger 1996, 179).

Jak se liší reálný předmět od předmětnosti, můžeme krátce ukázat na trojverší v Zahradníčkově básni *Užovka*: „*Skloňte se sosen sloupy jantarové, / sudlice trav, kde mihla se v dny nové / nit stříbrná, již sotva postřehls.*“ Pro zjevnost „sosen“ je klíčový fakt, že toto podstatné jméno se zde objevuje v pozici neshodného přívlastku ke slovu „sloupy“, dále rozvitého shodným přívlastkem „jantarové“. Tyto „sloupy“ navíc stojí v pozici vokativu, který je zdvojen dalším substantivem „sudlice“. Tato vokativní substantiva jsou vázána ke slovesu v imperativu, které označuje a) ohyb struktury těla směrem dolů; b) akt pokory v duchovním smyslu slova. To jsou jedny ze základních struktur, které konstituují obraz sosen v konkrétní básni. Co je zvláštností této situovanosti? To, co je vnímáno jako bytostně neohebné, tvrdé a strukturně stabilní (jantarové sloupy sosen), je stavěno do imperativu „*skloňte se*“. Tento rozpor dává situovanosti významovou dynamiku a obdařuje ji duchovní atmosférou založenou na tom, že se setkáváme s rozkazem síly, která přikazuje ohýbání neohýbatelného.

Povšimněme si, že sosny již nejsou nadále pro interpreta dokladem přírodní motiviky autorovy poezie či jejího katolického zaměření. Tyto asociace, vážící se stále k sosně jako předmětu reálného světa (sosna dle typizovaného obrazu má určitý tvar a barvy, evokuje přírodu a lesní porost rozčleněný loukami atd.) či reálného světa autora (o němž víme, že byl katolík) jsou upozaděny ve prospěch výzkumu struktury zjevnosti zcela konkrétních sosen světa básně. Význam těchto zcela konkrétních sosen se teprve postupně ustaluje a nejsou generalizovatelné pojmem motivu nebo duchovního proudu. Tradiční postup literární historie zahrnovat význam básně pod generalizovaný význam celé sbírky, či dokonce, již zcela abstraktní, význam celé autorovy tvorby (který je popsateľný výhradně v kontextuálních, mimotextových vztazích), je upozaděn. Interpretace je dále vedena snahou prověřit platnost literárněvědných termínů v předteoretické oblasti, v níž význam textu vzniká. „*Většina literárněhistorických prací se obvykle zabývá především znázorněnými předměty, a přechází pak od dílčích analýz zvláštností ‚řeči‘ nebo druhu ‚obrazů‘, jichž autor používá, k různým genetickým problémům*“ (Ingarden 1989, 289–290). Přístupem literární vědy se však zastírá specifický svět textu, tedy zobrazení předmětnosti v určité situovanosti, určené specifickou perspektivou ke světu.

Výklad základních pojmů fenomenologické interpretace textu podáváme v poslední kapitole této práce. Aby byl patrný cíl, kterým naše myšlení o literatuře směřuje, musíme nejprve vyložit některé problémy, které v současném diskurzu literární vědy a historie spatřujeme.

### **2.3. Protipřirozený postoj a reflexe**

Fenomenologická metoda si v pojetí ruských fenomenologů bere za hlavní cíl nepropadnout svodům postoje, který nazýváme jako *běžné myšlení*. Tímto termínem označuje každé myšlení, které užívá své termíny předsudečně, tedy nálepkuje jimi

předměty reality, která je vůči nim domněle vnější. Přitom však nevěnuje pozornost tomu, na základě jakých předpokladů je toto označení možné. Běžné myšlení je nereflexivní postoj, víra, která spočívá v základním empirickém předpokladu, že slova stojí k realitě v přímém vztahu, a proto ji mohou prostě označovat.

V tom ruská fenomenologie poměrně důsledně navazuje na fenomenologii Husserlovu. Ta od svých počátků definuje sebe samu jako filosofii *protipřirozeného* postoje v tom smyslu, že se odmítá spokojit s tezí možnosti prostého popisu reality slovy. K protipřirozenému postoji dospívá závorkováním (*Einklammerung*) statusu reality nahlížených předmětů, redukcí spontánního realismu pomocí ἐποχή (k pojmu *epoché* viz především Husserl 2004, § 56–62; 1968, § 8). Tento první krok fenomenologické redukce je nutno provést z toho důvodu, aby náš výklad o věcech nebyl zatížen přejatými soudy o povaze věcí a bylo jej možné nově nahlédnout v původní zjevnosti, nikoli jen jako doklad předem hotového názoru.<sup>3</sup>

Je nutné poznamenat, že odhlížení od statusu reality není žádné ochuzení nazírajícího pohledu. Náš „*duchovní majetek*“ je tímto krokem obohacen (Husserl 2004, 67). Zříkáme se předem dané teze o realitě světa, nezříkáme se však jeho obsahu. Redukce modu reálnosti určité věci je odhalením jejího významového bohatství, které modus skutečnosti zakrývá. K této „zakrytosti“ významového bohatství věci dochází tehdy, pokud je věc vklíněna do předem daných významových vazeb (které jí zaručují zdání „reálnosti“, objektivitu). Pokud provádíme redukci, nepopíráme nijak existenci světa samotného, ale chceme se jím zabývat jako světem, který se jeví. To je první krok k možnosti nazírat „*konkrétně prožívaný svět, jehož plnost není v ničem zkrácena*“ (Patočka 1975, 80). Tento redukovaný svět je založen na výkonech vědomí, které tomu, co rozumíme pod pojmem „svět“, předchází. „*Prostředkem této analýzy tedy není abstraktní argumentace, nýbrž konkrétní analýza zkušenosti*“ (ibid.). To, co je „reálné“, se nyní zjevuje skrze konkrétní prožitek, nikoli jako určitá daná věc sama. Nakonec můžeme jistě tvrdit, že „věc sama“ je také vlastně prožitek.

Fenomenologickou redukcí či *epoché* chtěl Husserl dojít k univerzálnímu *a priori* transcendentálního vědomí, absolutní půdě zjevnosti, zbavené veškeré konečnosti. Pro naše potřeby postačí, můžeme-li těmito nástroji odhalit zjevování světa textu na základě sebevztahu nazírajícího subjektu a světa a na tomto základě odhalit strukturu rozumějícího prožívání. Pohybem *epoché* chceme ukázat konkrétní fenomén, předmětnost, která se jeví skrze svět textu, jako něco nesamozřejmého, co musí být vyzdvíženo ve své originalitě a takto zkoumáno.

Teprve suspendování teze reality umožňuje reflektovat akty vědomí. Předreflexivní vědomí je zaměřeno k věcem přímo, doslova se zaplňuje věcmi. V každodenním prožívání uchopuje předměty redukované na kvalitu „být žádoucí“. „*Jako bychom tedy žili ve světě, v němž předměty kromě kvalit tepla, vůně, tvaru atd. mají rovněž kvality*

---

<sup>3</sup> Dalšími stupni fenomenologické redukce (transcendentální a eidetickou redukcí) se v této práci zabývat nebudeme. Jejich cílem je dospět k čistým fenoménům a jejich danostem, tedy k Husserlovým „věcem samotným“, vykazatelným v apodiktické evidenci. Řešení těchto následných kroků by odvedlo náš výklad od literárněvědné problematiky k řešení subtilních filosofických témat.



*odpudivosti, přitažlivosti, půvabu, užitečnosti a jako by tyto kvality byly silami, které na nás působí“* (Sartre 2006, 26). V nereflektovaném postoji tvoří vědomí a svět celek a jsou ve vztahu čisté korelace. Reflexe přivádí vědomí k tomu, aby nahlédlo vlastní konstitutivní akty a aby pocíťovaná láska či nenávisť nebyla odbyta jen prostým označením skrze objektivizovaný pojem. Reflexe přivádí pozornost ke způsobu *danosti*, tedy jisté časové *přítomnosti* daného prožitku.

Záměrem fenomenologické literární vědy je uplatňovat tento reflektivní, fenomenologický postoj rovněž ve vztahu k literárnímu textu. Tak je možné zaručit, že literární věda nebude popisovat předměty, které text jeví, jako by byly k čtenářově vědomí v prostě korelativním vztahu, ale naopak se bude snažit reflektovat specifický a pro daný text nezaměnitelný způsob, kterým své předmětnosti ke zjevnosti přivádí. Aktualizujme tento problém na příkladu: pojem *romantismus* je pro literární vědu transcendentní předmět:<sup>4</sup> jeho obsah je přístupný nazírajícím subjektům a je ho tak možno sdílet. Jako transcendentní ho označujeme z důvodu jeho nezávislosti na individuálním dění a trvání, dává se nám prostřednictvím nekonečného množství aspektů konkrétních časoprostorových situací. Tak se tento pojem stává jednou z kategorií literárněvědného popisu a regulérním vědeckým nástrojem. Problém nastává až v případě, kdy se o konkrétním literárním textu vypovídá pouze skrze tyto pojmy-předměty, výpověď tedy zcela spoléhá na nereflektované pojmenovávání předmětnosti daného textu, které jsme předvedli výše. Ani jeden z těchto přístupů nemá prostředky k analýze situovanosti, s níž se vědomí v daném textu setkává. Pokud k textu přistupujeme prostřednictvím předem definovaného pojmu *romantismus*, je náš pohled předem zaměřen na vyhledávání předem definovaných vlastností textu. Tím vzniká postoj opačný *epoché*, tedy opačný postoji, v němž se *držíme zjevného*. Proto je nutné přistoupit k fenomenologické redukci a *epoché*. „*Pronikáme tak k podmínkám možnosti zjevování zjevujícího se, nezůstáváme u toho, co se zjevuje, nýbrž činíme zjevným samo zjevování“* (Patočka 1975, 83). V žádném případě se však nezabýváme čistými akty vědomí, ale rovněž zjevností světa: „*právě tak, jako já je podmínkou možností zjevování věcí světa, je svět jako horizont horizontů podmínkou možnosti zjevování našeho já“* (ibid.).

Stavíme se tak nikoli do pozice Husserlovy transcendentální subjektivity, která bezprostředně nechává zjevovat všechno ostatní, nýbrž do pozice Husserlových nástupců. Jejich pozici lze zobecnit jako příklon k názoru, že podmínkou zjevování vědomí je horizont světa a odklon od bezprostředního zakoušení já v sobě samém. Já je možné myslet pouze ve vzájemnosti se světem, nikoli nahlížením jeho *cogitationes* v reflexi. Já je nadále zakoušené pouze na pozadí světa. Na těchto předpokladech přemýšlí Patočka o přirozeném světě, Ricoeur o poznávání sebe samého skrze umělecká díla a Gadamer o řeči jako místu zjevnosti smyslu světa.

Blížkost fenomenologického a uměleckého pohledu, jak si všímá například J. Golosovker, který chce filosofování co nejvíce přiblížit imaginativnímu myšlení, zakládá právě toto suspendování petrifikovaných názorů na věci a snaha zahlédnout je ve světle

---

<sup>4</sup> Jak chápat pojem jako předmět ukazuje Sartre ve své studii *Transcendence ega* (1936). Viz Sartre 2006, 7–53.

perspektivy nezatížené předchůdnými názory. Pokud význam uměleckého textu popisujeme hodnotícími termíny, zastíráme tím fakt, že svět textu nám vyjevuje danou hodnotu skrze jedinečnou situovanost, skrze vlastní dění smyslu, které není redukovatelné na žádnou podobu předem připraveného názoru. Text však naopak nutí k reflexi způsobu kladení smyslu věcí nazírajícím vědomím. Není možné zastávat nadále naivní postoj, v němž jsme věcmi *prostě* zaujati, to znamená, že tímž aktem jejich smysl klademe a zároveň uchopujeme, neboť běžné vidění věcí je perspektivou textu narušeno (k dalšímu výkladu výkonu nereflektovaného vědomí viz Sartre 2006, 7–16).

Je to právě nová situovanost, která vytrhává z každodenního prostého „zvládání“ věcí, které nereflektovaně obstaráváme. Nazřená neobvyklá situovanost však rytmus každodenní *praxis* narušuje; budí tak pozornost a vyžaduje naše přemýšlení, přesněji, využijeme-li krásného Dreyfusova pojmu, vyžaduje „*rozmyšlející pozornost*“ (Dreyfus 1995, 67 n.). Každodenní obstarávání naší pozornost výslovně nenapíná, neboť rozumíme předmětu ze souvislosti odkazů, v nichž má předmět již předem svůj smysl. Pokud je toto zacházení s věcmi narušeno, dochází ke zvýznamnění poukazů, z nichž věci rozumíme. Ke zvýznamnění těchto poukazů dochází právě v textu, neboť zde předmětnosti nabývají svého smyslu z jiných významutvorných poukazů, než na které jsme zvyklí ze své předchozí zkušenosti. Právě tato skutečnost zakládá text jako svět se svým zvláštním smyslem a soubor poukazů, v nichž jeho předmětnosti vystupují, nacházíme jako by odhalený.<sup>5</sup>

Ruští fenomenologové (nejsystematičtěji G. G. Špet a J. E. Golosovker) upozorňují na nutnost provést kritiku vědeckých pojmů literární vědy a filologie. Jedná se o jeden z nejvýraznějších vkladů ruské fenomenologie do tohoto filosofického proudu. Budeme nad jejich výkladem ještě dále sledovat, že pokud chceme například pojem romantismus při charakterizaci literárního textu užívat, nemůžeme s ním zacházet jako s nástrojem čistého popisu, ale jsme nuceni reflektovat specifickou kvalitu zjevnosti toho, co v díle vnímáme, stejně jako výkon vědomí, který tuto kvalitu zakládá. To je podstata fenomenologického přístupu k literatuře. Fenomenologický přístup se od běžného myšlení nedistancuje (naopak z něj dělá východisko svého výzkumu tím, že k němu obrací svou reflexi), ale ptá se po podmínkách jeho hodnocení, po podmínkách užívání termínů, které ono považuje za samozřejmé. Pocit *úzkosti* či prožívaného *dobrodružství*, či naopak *nudy* anebo *romantičnosti* z toho, co je v textu zobrazeno, je v dotyku s literárním textem ústřední zkušeností. Úkolem interpreta jistě není tuto skutečnost označit slovem a následně text přiřadit k nějakému tvůrčímu proudu, ale ptát se po struktuře této zkušenosti. Tato struktura je však popsatelná nikoli psychologicky, ale skrze strukturu situovanosti, kterou čtenář prožívá. Tím chceme poukázat na to, že fenomenologie není introspektivní disciplína zabývající se mentálními procesy, ale usiluje popsat jedinečnou zkušenost se světem *skrze* prožívané.

Problém můžeme vidět v různých typech reference jazyka ke světu, který nelze zaměňovat. Od dob ruského formalismu, kde počíná historie moderní literární vědy, je reflektována odtrženost textu od společné komunikační situace autora a čtenáře. Text

---

<sup>5</sup> Blíže k výkladu tematického a netematického rozumění viz Čapek 2007, 45 n.

nemůže spoléhat na jednoduchou referenci, neboť společná situace mluvčího a posluchače chybí. Jelikož text neoznačuje předměty, které jsou čtenáři rovněž smyslově přístupné. Tyto předměty jakožto referenty jazyka nejsou v čase a prostoru. Text tudíž nemá žádnou ostenzi, tedy schopnost ukazovat věci smyslově, originálně dané. V literatuře se setkáváme se slovem odkázaným na celkovou perspektivu světa textu, v níž je proneseno (tím se slovo liší od *výroku*, vázaného na popis objektivně dané reality, v souladu s Gadamerovým rozlišením *Aussage* x *Wort*. Výrok je srozumitelný sám ze sebe, má doslovný smysl, je utvořen dle zákonů výrokové logiky a jeho smysl je zcela metodologicky vysvětlitelný (např.: Lední medvěd je savec.). Slovo je v tomto protikladu nutno chápat z motivace, v níž je proneseno, vyžaduje tedy od recipienta tvůrčí doplnění situace, v níž je vysloveno, a rekonstrukci otázky, na kterou má slovo odpovídat. Jazyk literární vědy neproblematicky může označovat určitou skutečnost jako „romantickou“ stejně, jako by se jednalo o ledního medvěda. Dělá to způsobem, jako by se jednalo o empiricky danou, přímo nahlédnutelnou věc, přístupnou skrze výrok. Gadamerovo pojetí výroku jakožto *motivovaného* slova<sup>6</sup> otevírá možnost myslet spolu s vyřčeným slovem rovněž situaci, v níž se dané slovo ocitá, což se pro fenomenologickou interpretaci stane klíčovým pojmem.

### 2.3.1. Pozitivismus a objektivismus

Pozitivistický postoj odvrací pozornost od významového dění, které v textu pozorujeme. Místo toho přináší pozitivně vykazatelná data, u nichž se již nemusí zabývat popisem jich samých (tedy toho, jak nám je text nasvědčuje), ale může se spolehnout na vlastní, relativní a hlavně nereflektovaná výkladová schémata. Pozitivistická zapomíná, že to, co obecně označujeme jako „vidění“ či „realita“, je dílem účelové dohody ve výkonu objektivace či praktického vztahování se k předmětům ve výkonu jednotlivého života.

Ruští fenomenologové vedou proti pozitivismu poměrně patetické tažení. Nejen ruská věda v 19. století na tento filosofický proud spoléhala jako na záruku objektivitu, již by se dalo vymanit z područí apriorních tezí carismu a iracionálních dogmatů pravoslavné dogmatiky. Ruští fenomenologové však viděli, že pozitivismus, výrazně tíhnoucí k objektivismu a materialismu, není pro filologii příhodnou filosofií. Zejména G. Špet a jeho zájem o Humboldtovu filosofii jazyka jakožto smyslotvorné energie, A. Losev se svou filosofií jména a Losskij svým konceptem intuitivismu jsou hlavními kritiky pozitivismu v duchovních vědách v Rusku. Zaměřují se především na výklad skutečnosti, že pokud zůstáváme v rámci pozitivismu, nemůže mluvit o světě textu, který však zakládá veškerý význam díla, a na základě toho o odlišnosti věci, zobrazené textem, od věci v každodennosti. Svět textu je potom onou ojedinelou perspektivou či situovaností, dávající věcem určitý modus zjevnosti.

---

<sup>6</sup> „To, co považujeme za výrok, je výrok motivovaný (...) Okazionální výroky do svého vlastního významového obsahu zahrnují i situaci a příležitost“ (Gadamer 1999, 40).

U J. Golosovkera potom budeme pozorovat poměrně příkré vyhranění se proti historismu ve filologických vědách. Historismus s pozitivismem úzce souvisí, při bližším pohledu si povšimneme jejich společného filosofického východiska. Historismem obvykle ruští fenomenologové rozumí produkt duchovních věd, které se v 19. století pokoušely soupeřit s přírodními vědami v objektivitě svého zkoumání. Pro hermeneutiku tento nárok znamenal odstranit nesrozumitelná místa textu a předsudky interpreta tím, že text dovysvětlí množstvím historických poukazů, a dá tak objektivně nahlédnout dějinnou situaci, z níž text vycházel. Tím postupně docházelo k vyřazení „nespolehlivé“, rozumějící subjektivity. Historismus je ze své podstaty disciplínou hermeneutickou, snažící se o porozumění mezi interpretem a interpretovaným navzdory jejich dějinné, kulturní a geografické vzdálenosti. Historismus se vymezil proti zkoumání všeprostupujícího smyslu historického vývoje a upřel pozornost k partikulárním událostem. Tím však rezignoval na interpretaci faktů, protože smysl předmět viděl ve vnější realitě jako daný a jako objektivně popsatelný.

Historismus tak obvykle zkoumá určitou sedimentovanou síť vztahů, z níž vytěšňuje všechno, co se mu jeví být nelogické. Uměnovědy historismu se přirozeně zaměřovaly na třídění děl do skupin, uměleckých proudů či žánrů a zabývaly se popisem formálních rysů děl, tedy určité sedimentované tradice, na níž je možné ukázat postupný vývoj těchto paradigmat. Fenomenologie si však klade otázku: Rozumíme literárnímu textu při čtení historicky? Nerozumíme textu spíše na základě situovanosti, tedy ze své přítomnostní existence, ze svého rozumění světu „ted' a tady“? Text vykazuje svou sílu v přítomnosti, nikoli jakožto dějinný produkt, který musí být porovnáván s díly jemu předcházejícími. Svět textu ve čtenáři vyvolá určitý zájem. Příčinu snad můžeme hledat ve skutečnosti, že definitivní neřešitelnost smyslu světa vyvolává zájem o různé *situovanosti*, tedy situace smyslu, které umožňují orientovat se ve světě a zároveň odhalovat jeho hlubinné struktury.

Literatura tak svým ukazováním světa usiluje o to, aby si člověk ze světa rozuměl, aby rozuměl způsobům, jimiž se mu svět jeví, a aby mu rozuměl jako světu stvořenému a stále tvořenému. Předností fenomenologické literární vědy je právě interpretace způsobu zjevování světa tak, jak se jeví v konkrétním literárním textu. Snaží se o vědeckou analýzu počátečního dotyku čtenáře s textem, analýzu „blízkého“ rozumění literárnímu textu, neboť její pozornost je zaměřena na interpretaci toho, jak čtenáři vyjevuje předmětnosti v postupném ustalování jejich budoucí objektivnosti.<sup>7</sup>

Ruská fenomenologie nás v řadě svých děl upozorňuje na skutečnost, že pokud filologie zůstane historickou disciplínou, bude nadále závislá na zpředměťování významu literárního textu. Bude souhrnně pojmenovávat svět literárního textu na základě generalizace a fixace jeho významu. Touto metodou jsou postupně a skrytě rozděleny kvality zkoumaného předmětu na primární a sekundární. Primární jsou verifikovatelné

---

<sup>7</sup> V souladu s A. A. Potebňou rozlišujeme termíny *analýza* a *interpretace*. Analýza je původní vědecký výkon spočívající v rozkladu určitého celku na části za účelem odhalení jejich vzájemných vztahů, zjištění povahy těchto vztahů a obnažení základních strukturálních principů výstavby celku. Interpretace potom spíše odkazuje k syntetizaci rozporných momentů v jeden smysluplný celek a odhalení určité perspektivy, který nám daný celek nabízí (viz Potebňa 1976, 331, rovněž Svatoň 1981, 499).

a vědeckými nástroji analyzovatelné, sekundární jsou smyslové, subjektivně-relativní, podléhající prostému pojmenování, smysluplnému pouze v oblasti *doxa*.

Objektivizující věda usiluje o podobu zkušenostních daností společnou všem nazírajícím subjektům a odklání se od analýzy procesu rozumění, v němž byly tyto danosti postupně ustalovány. Ruská fenomenologie opakovaně zdůrazňuje, že literární věda jakožto humanitní, o bytí a existenci vypovídající věda, se musí přiklonit k výzkumu zkušenosti, kterou s předmětem svého bádání literární vědec má. Souvisí to se základním Husserlovým důrazem na východisko poznání jakožto reflexi nazírající subjektivity, nikoli popis věci o sobě. Z toho pramení zvláštní charakter fenomenologické interpretace, který namnoze přebírají i ruští fenomenologové.

Pokud chce interpretace odhalovat, jak dílo situuje svět, nemůže popisovat vnější objektivitu světa, ale zabývat se tvůrčím procesem, který k ustanovení „objektivity“ vede. Objektivita je *korelačním výkonem* společenského vědomí. Považovat svět za objektivně daný, jak to dělají přírodní vědy, znamená zapomínat na to, že i tato představa objektivity byla založena konstitutivním aktem vědomí. Právě umělecké dílo na tento fakt upozorňuje. Proto bourá objektivně daný smysl světa a vystavuje na odiv, že svět je výkon rozumějící existence. Stejně jako s představou objektivní reality se interpretace musí rozloučit s představou subjektu jako poslední danosti veškerého smyslu. Pokud chceme pracovat se zkušeností získanou skrze literární text, jsme nuceni vidět subjekt jako ustanovovaný okolním světem. „Já“ vzniká v procesu interpretace stejně jako nazíraný svět a pojmy nemůžeme nikdy vidět odděleně. Právě interpretace upozorňuje na korelativní vzájemnost jejich bytí.

### 3. Teoretická východiska

V této kapitole musíme projít poměrně toporným výkladem filosofických textů, které jsou pro fenomenologickou metodu základní a inspirovaly ruské fenomenology a evropské literární vědce k promýšlení přínosu fenomenologie pro literární vědu a lingvistiku. Skrze různorodé pojmové koncepty se z různých stran prodíráme ke kladení podstatných otázek po metodě interpretace, která by ctěla zjevnost světa textu.

Historický výklad fenomenologické metody by mohl být pro samotné přemýšlení o interpretaci zbytečný, ale zařazujeme ho z důvodu komplexního pojednání fenomenologicko-hermeneutického myšlení, které má dosah i pro metodu literární vědy. Český čtenář nemá dosud k dispozici přehled různých myšlenkových směrů, které interpretaci světa textu teoreticky rozpracovávaly. Domníváme se, že je vhodné nastínit způsob argumentace alespoň těch hlavních. V průběhu výkladu vyvstanou určité neproměnné body, na nichž se fenomenologická interpretace zakládá jako svébytná literárněvědná disciplína jak pro světový, tak pro ruský kontext filosofického myšlení.

#### 3.1. Německá fenomenologie

##### 3.1.1. Edmund Husserl

Z Husserlovy fenomenologie byla pro ruskou fenomenologii inspirativní rezignace na status reality ve prospěch výzkumu intencionality, potažmo nejnosnější téma pozdní Husserlovy fenomenologie: reflexe krize moderních věd. Krizi moderních věd však ruští myslitelé promýšleli svou vlastní cestou, neboť ve druhé polovině třicátých let, kdy Husserlovy myšlenky o tomto tématu začaly být známé i mimo Německo, již měla ruská fenomenologie značně ztížené pole nezávislé působnosti.

Husserlovo myšlení zajímalo ruské myslitele rovněž svým vymezením se proti pozitivismu. Husserl se snaží zachovat ve zření fenoménu deskriptivní funkci tak, že odhlíží od jednotlivin reálného světa ve prospěch esencí, tj. podstatných struktur, s jejichž pomocí jednotliviny uchopujeme. Husserl si již v době svých *Idejí* (1913) byl vědom blízkosti postoje fenomenologického a estetického. Fenomenolog musí při fenomenologických deskripcích počítat rovněž s fikcí, neboť to je pravá sféra variování noematu. Husserl v této době pracuje vědomě s myšlenkou, že smyslové zření podstat (*Wesensschau*) má estetickou strukturu.

Husserlova cesta k *transcendentálnímu subjektu*, subjektu zcela očištěnému, prošlému třetí, transcendentální redukcí, schopnému čistého nazírání, tomuto poslednímu základu kladení veškerého smyslu, subjektu, který je schopen apodiktické evidence, se nezdá být pro literární vědu výhodná. Podstatný posun ve vnímání evidence podnikli až Husserlovi žáci. U nich nacházíme poněkud odlišná stanoviska, založena na analýze lidského bytí ve světě a interpretativního charakteru lidské existence.

V českém prostředí dochází k této „herezi“ od čisté fenomenologie v Patočkově filosofii. Pokud Jan Patočka nazval cyklus svých přednášek v roce 1968 *Tělo, společenství, jazyk, svět*, vyjmenoval tak podstatná témata kritiky Husserlovy fenomenologie. Patočka vede s Husserlem spor o zjevnosti. Hlavní výtky zní, že Husserl převádí problém zjevnosti pouze na subjektivitu a uzavírá se tak před možností zkoumat zjevování jako takové, neboť i ono má svou objektivní stavbu (Karfík 2000, 335). Pro Patočku byla pro zjevování apriorní nikoli subjektivita, ale „pole zjevnosti“. Právě toto „pozadí světa“ rozvrhuje možnosti subjektivity. Pole zjevnosti není plně závislé na subjektivitě, ale naopak subjektivitu určuje. Ivan Blecha parafrázuje Patočkovu kritiku této pozice: „*Vědomí si sice nejrozumnějšími aktivitami vytváří své vlastní obsahy, které mohou posléze v podobě předmětů figurovat jako korelát reflexe. Ale tyto obsahy je třeba chápat jako výřez z toho, co se do nich nikdy nebude moci úplně vejít, co na ně nikdy nebude možno redukovat. Samotné čisté reflexivní procedury nemohou být tady garantem cesty k věci samé, což je jinak základní ambice fenomenologie*“ (Blecha 2003, 83).

Zde je učiněn krok k pozitivnímu přehodnocení Husserlovy filosofie ve prospěch interpretace a hermeneutiky, které neusilují jen o čisté a objektivní poznání předmětu, ale rovněž o sebepoznání subjektu skrze vnímání předmětu. Patočka říká, že „*ideální totální reflexe, která by s definitivní jasností dokázala odlišit to, co vidíme, od toho, co se domníváme, míníme a předpokládáme, není asi realizovatelný*“ (Patočka 1992b, 8). Pokud by tato „totální reflexe“ byla dosažitelná, bylo by veškeré psaní a umělecké tvoření vlastně zbytečné, neboť vědomí by dospělo do stavu naprosté průzračnosti a jistoty o věcech, což je stav, v němž již není co objevovat. Patočka se však nevzdává možnosti myslet hlavní cíl fenomenologie, kterým je „maxima jasnosti“, o kterou musí usilovat věda i filosofie. Takové pojetí reflexe může u literárních vědců doznat oprávněných pochybností: „*měl jsem v ní pochybnost, není-li Husserlova reflexe smyslu intence operací jednostranně jen ‚laboratorně‘ navozovaná, čili nemáme-li věnovat pozornost tomu, jak takovou operaci možná podnikáme - nechci říci: ‚ zcela bezděčně‘, ale ani ‚s plným záměrem‘ - ve svém běžném duchovním provozu*“ (Mathauser 2009, 97).

Právě v tomto smyslu na Husserlovu filosofii stran využití literární vědou nahlížel Zdeněk Mathauser (viz např. Mathauser 1989, 82–86). Husserl dle Mathausera klade důraz na vědomí, které usiluje o smysl a právě v tomto usilování o smysl vyvstává specifická povaha fenoménu. Smysl je nejvlastnější náplní intence, ale zároveň je mimo psychologický obsah subjektu, z něhož tato intence vychází. Z tohoto pohledu potom Mathauser mluví o psychologovi jako bájném Tantalovi: „*Hladov a žízniv stojí ve vodě, maje nad hlavou zavěšeny hrozny vína; vodní hladina však mizí, kdykoli se k ní skloní, a rovněž hrozny Tantalos bezděčně zahání každým svým gestem, jímž se po nich vztáhne. Právě tak je smysl vlastní intence normálně nedostupný jejímu subjektu. (Dodejme ovšem ze své, nikoli už Husserlovy pozice: nedostupný subjektu, který se omezuje na čistě nazíravou psychologickou reflexi)*“ (Mathauser 1989, 85).

Husserl se pokoušel o odhalení absolutní subjektivity, která zakládá poznání všech věcí a zůstává ve svých konstitutivních aktech stejná, a to i v případě, že svět úplně zmizí. Toto vědomí má zajistit objektivizovatelnost světa jako celku. „*Přirozený svět, nedosažitelný a temný pro objektivní, navenek obrácené vědy, je u něho bez jakékoli*

*újmou objektivizovatelný v transcendentální reflexi, může proto představovat také první stupeň nové, nepodmíněné vědeckosti“* (Kouba 2001, 129). Jak jsme již konstatovali výše, při interpretaci textu bychom měli mít na vědomí konfliktní charakter existence a vidět hranice našich možností redukovat veškeré nahlížení na absolutní hledisko, které se nachází mimo svět.

Pokud Husserl píše, že po fenomenologické redukci transcendence světa jsme nic neztratili, „*nýbrž získali jsme celkové absolutní bytí, které, pokud je správně pochopeno, v sobě skrývá všechny světské transcendence“* (Ideje I., § 50), pak vidíme, že pro interpretaci textu není tato Husserlova pozice není výhodná, neboť směřuje k absolutnímu nahlédnutí světa. Literární text však vydobývá smysl ze střetu člověka se světem, vychází právě z toho, že nic jako konečné nahlédnutí smyslu není možné. Text je vyjádřením krize: „*ve světě jsme sub–jektem, jenž si vše podrobuje, jsa všemu podroben“* (Kouba 2001, 140). Text je vyjádřením toho, že svými poznávacími schopnostmi omezený subjekt se otevírá světu a na základě této otevřenosti rozumí sám svému životu. Rozumí sobě na základě toho, s čím se setkává.

Husserlova fenomenologie tak opomíjí klíčovou problematiku bytí ve světě, svým směřováním k čisté transcendenci vědomí, absolutizaci subjektivity se odtrhuje od výzkumu problému reality a nakonec opomíjí pro literární vědu klíčový problém významu a jazyka a situovanosti. Husserl ve svých spisech nijak nezakrývá, že pravdu, o kterou mu běží, je pravda ideální předmětnosti duchovních výkonů, tedy pravda ze situační podmíněnosti vyvázaná, pravda, která doslova není „*situační pravdou“*, „*podmíněnou hlediskem nebo předpokládající určitou situaci“* (Husserl 1996a, 547).

Raná „statická“ fenomenologie měla za vodítko předmět, v dalších fázích se pak do zorného pole dostává promýšlení různých možností objektivace. Husserl ve svých pozdních spisech dospívá k tomu, že i příroda má vůči subjektu vlastní transcendenci, protože se jedná o *intersubjektivní přírodu*, jež je tvořena subjektivitou, bez níž je nemyslitelná. Tento pro hermeneutiku klíčový problém korelace smyslu světa a smyslu existence nestačil však již Husserl důkladněji zpracovat.

### 3.1.1.1. Husserlova pozdní filosofie

Pro fenomenologickou literární vědu je přínosnější pozdní Husserlovo myšlení a je pozoruhodné, že ruští fenomenologové, jak ještě ukážeme, často promýšleli stejné motivy, jako pozdní Husserl, aniž by v sovětském Rusku mohli sledovat aktuální filosofický vývoj na Západě. Husserl se na konci dvacátých let 20. století od transcendentálního idealismu odklání a v textech věnovaných krizi evropských věd již Já nepojímá nadále jako prázdný pól identity, jako formu po sobě následujících aktů, ale snaží se myslet Já, které „*má své schopnosti (obsažené ve vědomí ,já mohu činit to a to‘), svá stanoviska a svá přesvědčení. Jedině v těchto schopnostech a přesvědčeních je pro Já dán předem nějaký svět jako ,horizont možností‘* (Könnenshorizont), z něhož si můžeme dostupnými způsoby manifestace a vykázání přivádět k danosti jakékoli objekty“ (Bernet 2004, 216). Pozdní Husserl se pokouší uvažovat o vztahu subjektu a intersubjektivní praxe (např.



strukturu opozice domácího a cizího světa). „*Nebylo by možno ve změněném postoji univerzálně přehlédnout svět našeho života – jehož jsme si všichni během svého žití vědomi jako světa společného pro nás pro všechny, aniž jej univerzálně tematizujeme, protože jsme vždy oddáni našim každodenním, momentálním, individuálním či universálním odborným cílům (Berufszwecken) a zájmům – a nelze se snad pokusit poznat, co je tento svět a jaký je ve své vlastní proměnlivosti a relativitě, a tematizovat jej v universální vědě, která si však v žádném případě neklade cíl universální teorie v takovém smyslu, v jakém o to usilovaly historická filosofie a vědy?*“ (Husserl 1996a, 497). K vypracování takové vědy o přirozeném světě, které by bylo završením cesty fenomenologie, se však – a chtělo by se říci: pro fenomenologii příznačně – nedostal. Husserlovo nahlédnutí propasti mezi teoretickými projekty vědy a světem subjektivního, každodenního života (analogicky s naší problematikou: propasti separátních problémů literární historie a teorie odhlížejících od toho, že text je novou zkušeností se světem), je dodnes vysoce aktuálním tématem.

Husserlovy osobní poznámky z 20. let se již nepokoušejí jít k věcem samým bez závislosti na způsobu výkladu a časovosti, ale zabývají se určitými základními fenomény, které určují zjevnost samotných věcí – motivací, apercepcí a afektivní asociací. Zde se otevírá prostor pro sledování toho, jak jsou minulé sedimentace smyslu ožívány afektivní silou přítomnosti a jak je současné zření věcí ovlivněno jejich smyslem, který již byl předem dán (viz Husserl 1973, 125n.). Myšlení fenomenologie se tedy otevírá časovosti a soustředí se spíše na proměnlivost smyslu věcí, než na jejich absolutní, nečasovou samodannost. Pozdní Husserlova fenomenologie se nese ve znamení myšlení toho „nepředmětného“, „neintencionálního“ horizontu (světa), v němž se věci zjevují a tím teprve nabývají svůj význam. Tento myšlenkový koncept se v různých svých podobách stane nejživějším dědictvím Husserlovy fenomenologie a klíčovým pojmem pro fenomenologickou hermeneutiku Paula Ricoeura, kostnickou recepční estetiku a další směry fenomenologického bádání.

Horizont již není myšlen jako prostředek ke zkoumání absolutního náhledu transcendentální subjektivity. Pojem začal nabývat platnosti vzhledem ke vztahu k existenci ve světě. Původní Husserlův koncept horizontu jakožto struktury, v níž jsou odhalovány výkony transcendentálního ega, se postupně drolí na různé komponenty, v nichž se odráží konstitutivní výkony subjektivity lidské existence. Horizont tak již neslouží jako sféra absolutní zjevnosti věcí, ale odhaluje nám povahu konstitutivních procesů existence. Horizont tak již nadále nemá sloužit k založení absolutního smyslu věcí, ale k nahlédnutí specifik zacházení se světem.

Postupně se tak v souvislosti s horizontem otevírají nová a pro další vývoj fenomenologie a hermeneutiky klíčová témata (Tze–Wan Kwan 2004, 323n.). Pojem horizont v sobě nese neobyčejně produktivní významový potenciál. Jedním z velkých témat fenomenologie a hermeneutiky, vyvstávším z myšlení horizontu, je pojem *perspektiva*, jenž je faktickým zdůrazněním hranic toho, co lidské vědomí může v dané situovanosti nazírat. Perspektiva znamená konkrétní časoprostorovou determinaci fenoménu na úrovni světa textu. Tato determinace je podstatná pro konkretizaci zkušenosti, kterou s danou situovaností můžeme učinit. Dalším velkým tématem,

zrodilším se při promýšlení konceptu horizontu, je pojetí *možností existence jak být*, které se stalo jedním ze základních prvků Heideggerovy filosofie. Vědomí přesahuje nazírání přítomné situovanosti k vlastní orientaci ve světě a chápe nazíranou situovanost jako možnost jak ve světě existovat; pojímá ji tedy jako základ své vlastní životní zkušenosti, v níž je člověk nucen reflektovat své současné místo ve světě a zvažovat možnosti, které se před ním otevírají. Tento přesah přítomného nazírání směrem k minulosti (možností realizovaných společností) a budoucnosti (v základních intencích existence) nazývá Husserl v *Karteziánských meditacích* „Über-sich-hinaus-meinen“.

Pro Gadamerovu hermeneutiku se následně stalo tématem *odkrývání dalších horizontů* a možnost jejich vzájemného ovlivňování a *prolínání* (*Horizontverschmelzung*). Jeden horizont otevírá poukazy k dalším horizontům; tento proces nemá předem definovatelný průběh a je zárukou plasticity zkušenosti lidské existence – Husserl pro tyto skutečnosti užívá termíny *Horizontentfaltung* a *Horizontweiterung*. Horizont, který již nadále není fundamentálním znakem transcendentální subjektivity, ale lidského vědomí v každodenním životě, v sobě již musí nést stopu *intersubjektivty*, tedy schopnosti přesáhnout vlastní zkušenost k jiné. Tak dochází k proměně platnosti (*Geltungswandel*) zkušenosti se světem. Tento sdílený svět se stává primárním zdrojem nové zkušenosti a horizont pojímaný jakožto horizont spolubytí (*Horizont seiner Mitmenschen*) je zároveň samotným základem pro vznik zkušenosti. Pro kostnickou recepční školu, zejména pro Iserovu interpreteční teorii, se stane důležitým tématem *anticipace*, tedy skutečnost, že struktura horizontu vzbuzuje u vědomí očekávání založené na předchozích zkušenostech a toto očekávání je v průběhu dalšího zkoumání horizontu zklamáváno či potvrzováno. Díky anticipaci vychází najevo naše dosavadní zkušenost a zklamáváním našeho očekávání je zakládána nová zkušenost se světem. Jedna ze základních tendencí vědomí, určitý regulativní významový princip *syntetické jednoty*, se stane klíčovou otázkou pro Ingardena. Vidění horizontu jako smysluplného celku zakládá možnost myslet situovanost jakožto „svět textu“ a rovněž nejvýznamněji odlišuje fenomenologii od dekonstrukce, jak ještě ukážeme dále.

Pokud sledujeme tento významový potenciál pojmu horizont a jeho možné rozvíjení, nepochybujeme dále o provázanosti jeho struktury a existence. Protože „*čím více se o této horizontové struktuře našich životních procesů dozvídáme, tím větší vhled do sebe samých můžeme mít*“ (Tze–Wan Kwan 2004, 331). Lidské bytí jsme nuceni myslet pouze v závislosti na horizontu, protože v jeho struktuře je bytí čitelné. Otevírání dalších horizontů proměňuje naši zkušenost, recepcí nového horizontu procházíme změnou sebe samých, neboť existence není od horizontu odlučitelná, je myslitelná právě pouze na jeho pozadí. Pokud tedy text před čtenářem otevírá určitý horizont, je nutné věnovat jeho struktuře pozornost, jelikož právě v horizontu je naše bytí zasahováno a určováno. Recepce světa textu (a uměleckých děl vůbec) proto není ničím „vedlejším“ či vůči výsledkům vědy „nedůležitým“, ale jde naopak o důležitou součást péče o duši, nepřehlédnutelné obohacení života „novým viděním“.

Zcela obecně se toto fenomenologické bádání zaměřuje na konstituci (genezi) skrze zmíněné fenomény – proto se pozdní Husserlova fenomenologie akcentující závislost vnímání na žitém světě, historicitě a intersubjektivitě obvykle označuje jako

„genetická“.<sup>8</sup> Fenomén není nahlížen pouze v rámci vnímající subjektivity, ale stále více skrze „*historii, kulturu, intersubjektivitu a normativitu*“ (Steinbock 2004, 283). Fenomenologii se tak otevírá cesta ke konstituci smyslu věcí skrze normativní signifikanty žitého světa a do jejího záběru se dostává vztah mezi domovem a světem cizím, klíčový vztah pro myšlení o literatuře Martina Heideggera.

Přes tyto přesahy je třeba si uvědomit, že základní fenomenologická, „statická“ analýza fenoménu zůstala pro Husserla i nadále vodítkem (*Leitfaden*) fenomenologického zkoumání. Modus intence a jejího vyplnění, který v sobě zahrnuje procesy aktivního a pasivního výkonu vědomí skrze jeho retenčně–protenční průběh je stále prvním krokem fenomenologické analýzy, který předchází konstituci jeho smyslu v historické syntezí nebo skrze habitualitu. Na tuto skutečnost upozorňuje znalec Husserlovy pozdní filosofie Anthony J. Steinbock: „*individuální genese musí být vypracována dříve než intersubjektivní generace; vlastní časové rozvržení a fakticita monády před všeobecnou historií; konstituce jednoty života před konstitucí jednoty tradice*“ (ibid., 292). Pro interpreta textu to znamená především zaměřit se na konstituci předmětností textu před ostatními analýzami (orientovanými na tradici a historicitu). Navazující analýzy jsou samozřejmě možné, ale jejich základem se musí stát analýza konstituce smyslu samotných předmětností zobrazených dílem. Geneticky zaměřená analýza však může přinést poznatky, které základní analýzu konstituce smyslu předmětností ovlivní. Hranice mezi oběma analýzami je tedy propustná a jedna podmiňuje druhou.

Jen tak může interpretace textu dosáhnout předteoretické oblasti, na níž se rodí význam textu. Význam textu tak není formován apriorními literárněvědnými kategoriemi, ale kategoriemi žitého světa. Nejedná se o cestu k věcem samým, která byla vytyčena pro Husserlovo transcendentální ego. Všechny věci, které může vědomí jak v realitě, tak v literárním textu nazírat, jsou kulturně dané fenomény. To znamená, že podléhají intersubjektivní konstituci různých typů (konstituci jazyka, konstituci paradigmatickým veřejných a politických institucí či náboženství atd.), které fixují význam věcí dříve, než k nim může vědomí proniknout bezprostřední zkušeností. Interpretace textu se tak nemůže zaměřit na věci samé, ale na předmětnosti zobrazené textem a zkoumat jejich proměnnost, pokoušení jejich dosavadního ověřeného smyslu. Interpretace tak může zaznamenat a zprostředkovat procesy předvědeckého vědomí, na jehož poli se smysl teprve ustavuje. Toto předteoretické, elementární vědomí věcí, které již jsou kulturně zpracovány, však rozhodně předchází svět vědeckých tezí. Tyto teze jsou původně procesem rozumění, který byl následně ustálen ve významu.

Nároku na reflektování konstitutivních výkonů subjektivity se nemusíme vzdávat. Ukazuje se, že „přirozené“ vědomí žitého světa je formováno nazíraným světem, který však již vždy má charakter intersubjektivnosti. Nazírané předměty musíme považovat vždy předem za „kulturní“. To, co vědomí nazírá, co takřikajíc rozumově uchopuje, je již výsledkem kulturní konstituce.<sup>9</sup> „*Svět kulturní a svět nahlížený spolu formují horizont*

---

8 K výkladu genetické fenomenologie viz knihu Michala Ajvaze *Cesta k pramenům smyslu: Genetická fenomenologie Edmunda Husserla* (2012).

9 Jsou věci, které nejsou kulturně ztvárněné a které vědomí nazírá? Je možné vnímat něco, co neprošlo kulturní konstitucí?

„přirozeného“ nebo prvotního vědomého života s jeho předteoretickou perspektivou. A jako takové formují prvotní pole z něhož povstává postoj teoretický; předvědecký svět zakládá ten vědecký“ (Carr 2004, 372).<sup>10</sup> Text nutí čtenáře reflektovat konstitutivní výkony subjektivity právě z toho důvodu, že předkládá to nové, co dosud neztuhlo do hotových forem. Právě skutečnost, že je i předteoretické vědomí formováno předem daným kulturním horizontem (horizontem, který si vědomí samo nevytvořilo), dává možnost, aby bylo vědomí textem zasaženo, předpodstatněno. Kulturní zformovanost předteoretického vědomí nám dává možnost pozorovat eidetickou variaci předmětu (to, jak se předmět jeví jako reálný objekt každodennosti a jak se jeví proměněn, jako předmětnost textu) a reflektovat tak proměnu nazírání žitého světa, což je hlavním cílem fenomenologické hermeneutiky.

### 3.1.1.2. Fenomenologická inspirace literární vědě

Husserlova fenomenologie byla z různých stran kritizována kvůli odhlédnutí od problematiky bytí (Heidegger), přehlédnutí dějinného charakteru existence (Gadamer), nedostatečnému výzkumu tělesnosti a společného světa (Patočka) a nerespektování specifčnosti lidského vnímání světa (Merleau-Ponty, Barbaras). Jak uvidíme později, tyto motivy kritiky Husserlovy fenomenologie rozpracovávali rovněž ruští fenomenologové. Přesto se ve všech případech jedná o kritiku v podstatě pozitivní, založenou na uznání převratného Husserlova filosofického výkonu.

Ukázali jsme výše, že absolutizace subjektivity měla být posledním pokusem, jak zachovat *řád poznání*, najít půdu, na níž se věci světa jeví jako *ryzí jevy*. Takový postoj, pokud by byl dosažitelný, by znemožňoval literaturu jako takovou, neboť zájem o různé způsoby jevení stejné věci by již nebyl aktuální. Husserl však důsledným sledováním hlavního cíle své filosofie, tedy vyšetřováním předpokladů myšlení a poznání, konvenuje zaměření fenomenologicky orientované literární vědy, která analýzou textu neusiluje pouze o poznání literatury, ale rovněž o lidské možnosti poznávání světa.

V kapitole věnované metodě literární vědy jsme navázali na Husserlovu kritiku evropských věd. Fenomenologická literární věda dále navazuje na myšlení Edmunda Husserla v několika bodech, které Husserl akcentoval jako základní problémy svého myšlení. Prvním je rozsáhlá problematika krize evropských věd, o níž jsme pojednali výše, dalšími, které zmíníme zde, jsou fenomenologická *epoché* a výzkum předpokladovosti.

1) Fenomenologická *epoché* v Husserlově pojetí ukazuje na nutnost odhlížet od jednotlivin reálného světa ve prospěch jeho podstatných struktur a uzávorkovávat předem dané názory na věc ve prospěch očistění vlastního zření věci. To je vysilující program, který se staví před každý zodpovědný pokus o uchopení světa. Pokud chceme zahlédnout

---

<sup>10</sup> „The cultural and the perceived worlds combined, then, form the horizon of ‚natural‘ or primordial conscious life with its pre-theoretical attitude. As such they form the pre-given ground from which the theoretical attitude arises, the pre-scientific world underlying the scientific“ (ibid.).

konstitutivní výkon rozumějící subjektivity, jsme nuceni zdržet se představ a názorů o objektivní realitě, provést fenomenologickou redukci vedoucí k *epoché*. Toto zření světa očištěného od zavedených představ o něm vede k pohledu, který můžeme považovat za ryzí, neboť v něm máme šanci zahlédnout právě se ustavující smysl věcí, nikoli tlumočení již hotových názorů o věcech.

Myšlení *epoché* zakládá jistou metodu myšlení, kterou fenomenologická literární věda uplatňuje. Domnívám se, že nejlépe ji můžeme pozorovat na způsobu práce s vědeckými termíny. *Epoché* brání tomu, aby byly vědecké termíny užívány jako hotové nástroje, které jsou schematicky uplatňovány podle vnějších (motivických, žánrových, poetických) rysů textu, a zastírají tak možnost dostat se ke zkušenosti, kterou daný text přináší. Takováto práce s termíny vede k deduktivní metodě, která vychází z několika základních axiomů určitého uměleckého směru a jednotlivé texty následně pojímá jako doklady této základní konstrukce. *Romantické* se poté jeví to, co literární věda za romantické definuje. Výchozí životní perspektiva romantismu, kterou může čtenář chápat jako možnost uskutečňování své existence a obohatit tak vlastní zkušenost se světem, analyzována být nemůže, neboť je simplifikována objektivizovaným pojmem.

Fenomenologie se snaží nahlédnout subjektivitu, z níž povstávají pozdější objektivace (tedy nepracovat s objektivacemi apriorně). Zde se nabízí možnost vypracovat obsah slov, která literární historie užívá, od počátku – tedy nahlédnutím zkušenosti s textem. To nazývá Husserl „posunutím života do zorného pole“: „*Naivní mluvení o ‚objektivitě‘, které zcela pomíjí prožívající, poznávající a vpravdě konkrétně výkonnou subjektivitu, naivita přírodovědce a vědce vůbec, který se obírá světem, ale je slepý a nevidí, že veškeré pravdy, jichž se zmocňuje jako objektivních pravd, a že objektivní svět sám, jenž je v jeho formulích substrátem (...), je jeho vlastním, v něm samém formovaným životním útvarem – tato naivita není pochopitelně již možná, jakmile se život posune do zorného pole*“ (Husserl 1996a, 119).

Způsob takové práce neumožňuje, aby metoda fenomenologické literární vědy přerůstala v samostatnou interpretační teorii, která se stane paradigmatickým automaticky uplatňujícím své nároky na jakékoliv literární texty. „*Kde všeobecné myšlenky docházejí svého vyplnění v názoru, tam se na vněmch a jiných zjevech téhož řádu budují jisté nové akty, a to akty, jež se na předmět, který se jeví, vztahují zcela jiným způsobem, než ty které názory, které jej konstituují. Rozdílnost tohoto způsobu vztahování se vyjadřuje samozřejmým (...) obratem, že názorný předmět tu nestojí sám jako to, co je míněno, nýbrž jen jako ujasňující příklad vlastního, všeobecného mínění. Vyjadřující akty jdou nyní ve stopách těchto rozdílů a jejich intence se netýče toho, co si názorně představujeme (rozuměno: individuálně), nýbrž místo něho se týče něčeho všeobecného, čeho vněm je pouze dokladem*“ (Husserl, *Logická zkoumání*; citováno dle Patočka 1966a, 29). Aby vjemy nebyly pouze *dokladem* nějakého objektivního systému, ale jedinečností postihující podstatu konkrétního textu – k tomuto nedosažitelnému cíli fenomenologická metoda směřuje. Proto nemůžeme fenomenologické myšlení považovat za ideologii (soustavu názorů založenou na axiomech), ani za teorii (systémově-objektivním celku apriorních nástrojů). Fenomenologii můžeme označit „pouze“ za *metodu*, a to metodu

odstraňování zavedených představ o věcech, která nechává věci jevit se bez opory v tradičních výkladech jejich smyslu.

V tomto bodě znovu narážíme na blízkost fenomenologického a uměleckého postoje. Fenomenologická metoda se snaží odhalit významové bohatství elementárních věcí, protože se snaží ukázat cestu konstituce jejich smyslu. Činí tak metodou závorkování perspektivy, kterou jsme výše označili jako naivní postoj. V něm vystupují věci jako „prostě dané“. Unikání svodům tohoto postoje je hlavní úkol fenomenologie a dle Heideggera i poslední úkol filosofie: „*Posledním úkolem filosofie je uchovat sílu nejelementárnějších slov*“ (Heidegger 1996, § 44).<sup>11</sup>

Elementární slova jsou ta, která postihují zkušenost, kterou máme v každodennosti. Kromě základního souboru slov označujících věci a osoby se setkáváme s primárními výrazy označujícími určitý celkový dojem ze světa či postoj ke světu. Tyto výrazy (láska, dobrodružství, napětí, strach) nejsou definovatelné, neodkazují k jedné konkrétní věci, ale k celku, který nemůže být zpředmětněn, ale pouze „pocitován“. „*Primární pojmy každodenního jazyka lze vymezit jen s obtížemi: kde má explanandum hledat explanans?*“ všimá si Zdeněk Vašíček a dále poukazuje na skutečnost, že významy těchto pojmů jsou závislé na vnímání konkrétní situace světa: „*Jsou určovány svými jednotlivými konkrétními vztahy, prostřednictvím vyprávění, tedy vždy případ od případu*“ (Vašíček 2012, 47). Tato skutečnost zaručuje primárním pojmům jejich nevyčerpatelnost a zároveň vázanost na situaci. Povaha těchto pojmů ukazuje na provázanosti každodenní zkušenosti a literatury. Situace světa, s níž se v textu setkáváme, nutí zkoumat charakter každodenní zkušenosti se světem, protože usilujeme o rozumění tomu, co se světem skrze text zažíváme. A nakonec se v textu setkáváme se zkušeností, která je pouze nepřesně pojmenovatelná jedním primárním výrazem či jejich souborem. Toto pojmenování zkušenosti výrazem však nemůžeme ještě označit za interpretaci, neboť tyto výrazy jsou vágní – proto je jejich užívání z vědeckého světa vyjmuto, ačkoli se snaží postihnout prvotní, nejskutečnější zkušenost, kterou člověk se světem má. Vágní však rovněž znamená, že tyto výrazy jsou ze své povahy plastické, tedy tvarovatelné do zcela konkrétních situací, které popisují. Pocit hrůzy, kterou situace určitého díla vyvolává, můžeme tedy jedinečně popsat prostřednictvím struktury světa, která takový pocit probouzí. Potom již neužíváme naivně pojmů k vágnímu postižení určitého dojmu, ale učíme se rozumět struktuře hrůzy, kterou nám daný text představuje. Tak literatura učí rozumět světu – co bychom věděli o lásce a strachu, kdybychom se jim nenačili rozumět z příběhů a poezie?<sup>12</sup>

Nabízí se analogie s pojmy literární vědy. Třídění děl do skupin pomocí zavedených pojmů jako romantismus či realismus jako by nerespektovalo skutečnost, že i tyto vědecké pojmy jsou zavedeny pro popis základní zkušenosti s určitým typem textů. Vědecké pojmy jsou tak ztuhlé formy původní zkušenosti, které pouze označují text, jako by význam textu byl již hotovou věcí. Tato metoda fenomenologa, stejně jako poetického

---

<sup>11</sup> „*Gleichwohl ist es am Ende das Geschäft der Philosophie, die Kraft der elementarsten Wörter, in denen sich das Dasein ausspricht, davor zu bewahren*“ (tamtéž).

<sup>12</sup> Tuto základní otázku po spojitosti každodennosti a smyslu textu budeme ještě dále zodpovídat s Paulem Ricoeuirem.

čtenáře, nemůže uspokojit a nutí ho zkoumat, jaká situovanost zobrazovaná textem k užívání těchto pojmů jejich uživatele vybízí. Proto fenomenologie místo snahy po objektivizující interpretaci založené na historických faktech nabízí metodu zaměřenou na procesualnost, která se úzkostlivě snaží vyvarovat záměny *procesu* a *výsledku procesu*, tudíž zkoumá *proces tvorby významu*.

Fenomenologie užívá zavedené objektivizované pojmy věd, usiluje však o to, aby byly interpretovatelné v pojmech každodenního života. Alfred Schutz, jehož sociologie je formovaná právě fenomenologickým přístupem, říká: „*Každý termín určitého vědeckého modelu lidského konání musí být konstruován tak, aby lidské individuální konání v žitém světě (...) bylo srozumitelné konateli děje samotnému stejně jako jeho partnerovi, a to v pojmech obecného smyslu interpretace každodenního života*“ (Schutz 1962, 44).<sup>13</sup> Toto východisko v praxi literární vědy znamená ukázat význam určitého termínu ve sdíleném vnímání celku světa, tzn. ukázat, jak lidská mysl vnímá specifické uspořádání dané situovanosti v případě, že ji označí např. jako romantickou.<sup>14</sup> Jelikož je pojem romantismus závislý na určitém způsobu vnímání celku světa, je nutné reflektovat jeho užití tak, že bude prověřen analýzou konkrétní situovanosti, která konstituuje jeho význam.

Fenomenologická literární věda usiluje o to, aby jedinečnost události či zkoumaného faktu nebyla zavržena ve prospěch obecné hypotézy či pravidelnosti, kterou sleduje prostřednictvím historických metod. Tradiční literární věda se často spokojuje s užíváním zavedených tradičních termínů a tím stírá jedinečnost světa textu kvůli potřebě popisu historických procesů vývoje umění. Verifikaci tohoto popisu nachází ve výzkumu empirických fakt z předchozích či simultánních podmínek, které vznik daného textu doprovázely, a hledání pravidelností ve skupině uměleckých děl. Tak vznikají termíny pojmenovávající umělecké proudy a skupiny. Všimněme si, že abstrahování obecných schémat z jedinečnosti událostí je postup typický pro vědy přírodní.

Literární věda pokračujícím hledáním nových dat předkládá svým čtenářům abstrahované poznatky na úkor autentického pohledu do světa textu. Fenomenologie se snaží vědu vrátit právě k poznatkům názorným. Pro lepší názornost bychom mohli říci, že na fungování vědy si můžeme povšimnout rozdílu mezi poznatky zprostředkovanými a bezprostředně názornými. „*Pozornost zaměřená k tomuto rozdílu jsou myslím cestou k návratu sebedůvěry člověka uprostřed záplavy vědeckých informací*“ (Mathauser 2009, 95). Hlavním úkolem fenomenologické literární vědy není zmocnit se významu textu předem stanovenými kritérii, pojmy a dalšími vědeckými nástroji, ale tvořit své nástroje v kontaktu s konkrétním textem. Úkolem se stává zpřístupnit čtenáři, jak je možné rozumět světu na základě toho, jak se jeví v textu, a jak z něj udělat skutečnou možnost našeho bytí.

---

<sup>13</sup> „*Each term in a scientific model of human action must be constructed in such a way that a human act performed within the life-world by an individual actor in the way indicated by the typical construct would be understandable for the actor himself as well for his fellow-men in terms of common-sense interpretation of everyday life*“ (tamtéž).

<sup>14</sup> Situovanost jako svět, v jehož rámci je určitý pojem významuplný, nazývají myslitelé různě (Jan Patočka „mýtus“, Paul Ricoeur „příběh“).

2) Fenomenologie nezkoumá smysl věci bez výzkumu půdy předpokladovosti, z níž smysl věci teprve povstává. Tato problematika úzce souvisí s metodou fenomenologické redukce. Za tuto cestu k předpokladům vlastního smyslu můžeme považovat Husserlův pokus o ustanovení *transcendentálního ega*, jehož kontury jsou zjevné až po uzávorkování generální teze světa.

Husserl se na počátku 20. století zařadil do mohutného proudu, který se snažil narušit nadvládu pozitivismu 19. století v humanitních vědách. Oproti neproblematickému pojetí vnímání jako obtiskování vnějších skutečností do lidské mysli, jemuž jsme zde již věnovali pozornost, je nejen ve fenomenologii akcentována sféra předpokladovosti, v níž veškerá „reálnost“ a „objektivita“ vlastně vzniká. Myslitelé se diferencovanými způsoby pokoušejí dopátrat předpokladové „půdy smyslu“, na níž jsou pojmy, jimiž kategorizujeme objekty, teprve formulovány. Problém humanitních věd vnímají na základě nedostatečné reflexe tohoto předpokladového pole, na němž je zkušenost se světem rozvrhována. *„Jinak řečeno: pojmy byly chápány jako samozřejmé výsledky jednotlivých empirických zjištění, jako produkty automaticky generované izolovaným pozorováním: jedno z možných předpokladových polí bylo pochopeno jako samozřejmé a nesporné“* (Svatoň 2012, 122).

V současné době vidíme, že výzkum předpokladovosti jednotlivých mentálních aktů byl historicky produktivní a v různých humanitních oborech podnítil vznik celého řetězce analogických pojmů. Do nich můžeme zařadit jejich historicky nejstarší předchůdce: „apriori“ u Kanta a „předsudečnost“ v hermeneutice; ale i „společenskou praxi“ jako základnu vyšších duchovních útvarů v pojetí Karla Marxe, Freudův výzkum podvědomí, „tradici“ jako hranici možností individuální tvorby u A. N. Veselovského, Saussurovu „langue“ jako předpokladovou vrstvu jednotlivé promluvy, Mukařovského „nezáměrnost“, Bachtinovu dialogičnost, „épistémě“ jakožto základní pojem Foucaultovy filosofie či Kuhnovo „paradigma“. Vladimír Svatoň v citované studii dále pozoruje, že výzkum předpokladovosti probíhá ve dvou hlavních historických liniích: „kantovské“, v níž je předpokladovost chápána jako soubor kategorií apriorně uložených v lidské mysli, a „hermeneutické“, v níž je předpokladovost kladena do oblasti tradice, výzkumu předsudků, historicky se utvářejícího a proměňujícího paradigmatu jazyka a myšlení (Svatoň 2012, 124). Klíčové na problematice hermeneutiky je stanovisko, že bez uchopení struktury změn ve zkoumaných oblastech je zkušenost s novým nemyslitelná.

Podstatu fenomenologické inspirace literární vědě shrnuje na Husserlově příkladu rovněž Zdeněk Mathauser. Ta dle jeho názoru spočívá především v otázce po předpokladu samotného významu básnického slova: *„V literární kritice nazřené z hlediska Husserlova transcendentalismu nepůjde ovšem pouze o konkrétní otázky jako „Kdo je mluvčím v literárním textu?“, nýbrž o soubor otázek typu: „Jak to, že vůbec může vzniknout otázka o mluvčím v literárním textu?, o významu pojmu autor?, o pojmu recipient?“* Transcendentalismus může případně přenechat odborným disciplínám - teorii literatury, poetice - otázku *„Jaké jsou druhy tropů?“*, nebo *„Čím se odlišuje metafora od metonymie?“* (Na druhé straně každá z těchto otázek se může stát předmětem specifického transcendentálního tazání, tak jako cokoli na světě.) Avšak výrazné



*transcendentální poslání mají dotazy: „Jak to, že v jazyce poezie vůbec vznikla otázka předpokladů?“ a „Co je obecným předpokladem všech dílčích předpokladů?“ (Mathauser 2006b, 47). Mathauser se tak z jiného úhlu snaží pojmenovat to, co v přítomné práci nazýváme procesem postupného ustalování významu.*

Husserlova koncepce přirozeného světa jakožto podkladu inteligibilního světa vědy se řadí ke koncepcím nejnepřívětivějším. Nereflektovanost předpokladového pole zakládá naivní postoj věd. Ty se domnívají, že zkoumají pevná, objektivní fakta. Tento postoj opakovaně Husserl odhaluje nejen ve vědách přírodních, ale rovněž na poli historiografie: *„Veškeré dějepiscectví zabývající se jen fakty setrvává v nesrozumitelnosti, poněvadž stále jen naivně činí závěry rovnou z fakt, aniž učiní tématem obecnou půdu smyslu, na niž takové závěry vesměs spočívají, a aniž kdy prozkoumalo obrovské strukturální apriori, jež je této půdě vlastní. Pouze odhalení obecné bytostné struktury, ležící v naší a pak v každé minulé anebo budoucí historické přítomnosti jako takové, [...] může umožnit vskutku rozumějící, na nahlédnutí zbudovanou, v pravém smyslu vědeckou historiografii“ (Husserl 1996a, 402–403).*

### 3.1.1.3. *Problém jazyka a intersubjektivita*

V kapitolách o ruské fenomenologii budeme blíže sledovat, že zásadní omezení, které Husserlova fenomenologie literární vědě přináší, je její orientace na „vlastní sféru“ subjektu, tedy na jeho vlastní intencionální fakty. Špet a v návaznosti na něj jeho žáci upozorňovali na to, že Husserl opomíjel určující roli jazyka při konstituci smyslu světa. Husserl zaměřil svou analýzu jazyka *„ještě zcela na fenomén mluvícího subjektu, který v jazyce vyjadřuje své imanentní obsahy vědomí, (...) mluvčí podle Husserla v zásadě přesně ví, co říká, a jeho hlavní starostí je jednoznačné vyjádření tohoto (vnitřního) vědění, nedezinterpretovatelné ‚výslovnění‘ jeho myšlenkových a poznávacích výkonů. (...) Husserl redukuje jazykové výpovědi na ideálně–jazykové vztahy reprezentace a ty opět na myšlenkové intence významu, které se připojují k jazykovému výrazu“ (Bernet 2004, 184–185).*

Se světem komunikujeme prostřednictvím jazyka, pracujeme tedy s něčím, co *není výsledkem* osobních konstitutivních aktů, ale naše Já podstatně přesahuje svým intersubjektivním rozměrem. Z toho vyplývá, že nemůžeme postihnout své vlastní zření světa a předmětů, protože k tomu bychom potřebovali svůj privátní jazyk, kterým bychom mohli procesy vědomí postihnout. Mé prožitky tedy nemohou být předmětem jazyka. Z toho důvodu nemůžeme od interpretace textu očekávat, že bude mluvit o tom, jak se předmětnosti textem předvedené jeví jednotlivému interpretovi. Fenomenologická interpretace se má zaměřit to, jak se text pokouší ustavit *smysl světa*. Smysl světa je vždy *smysl společného světa*, založeného ve společenství s druhými. Mé Já se tedy konstituuje právě oklikou přes tento společný svět. *„Není života ve společenství, v němž bychom byli zbaveni sebe sama a nutnosti zaujímat stanovisko, a není ‚vnitřního‘ života, který by nebyl jakýmsi prvním pokusem navázat vztah s druhým“ (Merleau-Ponty 2002, 53).*

Naše představa toho, co je svět, se zakládá na zkušenosti s druhými. Svět není nahlédnutelný v absolutní reflexi transcendentálního vědomí – člověk k takovému výkonu nemá přístup právě z toho důvodu, že je sám na světě interesován, je světem sociálně a kulturně vázán. Nejsme jakožto bytosti světa schopni reflektovat vědomí sebe samých, ale můžeme vědomí reflektovat skrze zkušenost s druhými a jejich díly. Ke svému vědomí máme přístup až skrze ohledávání životních výkonů druhých lidí. *„Nikdy bychom nemohli pociťovat, že existujeme, kdybychom předtím nenavázali kontakt s druhými, a naše reflexe je vždy až návratem k nám samým, který se ostatně v mnohém odvíjí od našeho setkávání s druhými (Merleau-Ponty 2002, 51).*

Právě v tom se ukazuje rozhodující role jazyka jakožto média, schopného tuto společnou zkušenost se světem založit. *„Jazyk je prvotní nástroj analýzy prezentovaného celku, stává se však eo ipso nástrojem jeho aktivní syntézy“ (Patočka 1992, 145).* Ke světu (i k tomu, co označujeme jako *objektivní*) docházíme nikoli skrze své vlastní zření, ale skrze zkušenost o druhých. Ve zkušenosti s druhými se právě *totéž* ukazuje v různých způsobem danosti, ale zároveň zůstává *timtéž* pro všechny. Jazyk je tedy základním prostředkem objektivace: *„Kdežto chápání jazykového výrazu je vždy jednotlivý duševní akt, kdežto mluva je vždy individuální psychickou dipozicí, je jazyk něčím, co není žádnému subjektu výlučně vlastní, a v tom je též jeho síla objektivující“ (ibid., 133).* Zkušenost o druhých získáváme i recepcí kulturních procesů,<sup>15</sup> neboť zkušenost je vždy pokračující, anticipující, stále ohledávající a vyplňující předmět. Právě v tomto klíčovém pokusu uchopit to, jak skrze text (jazyk) nabýváme zkušenost světem, Husserlova fenomenologie neposkytuje konkrétní nástroje.

Husserlovo pojetí jazyka a znaku, respektive přehlížení těchto témat, vede k absolutizaci přítomnosti a absolutní přítomné evidence předmětné danosti. Přehlíží tak fakt „řečovosti“ reality, který rozpracovává Gadamer, vliv jazyka na vnímání reality a nakonec i bytostný nesoulad mezi znakem (označujícím) a realitou, tedy témata pro interpretaci textu klíčová. Pavel Kouba v požadavku čisté prezentace přítomnosti vidí pozůstatky metafyzické ideje: *„Pokud si fenomenologie klade za cíl izolovat čistou prezentaci od znakovosti, eliminovat znak, který v sobě vždy nese poukaz k neaktuálnímu, druhému, vnějšímu, prostorovému, tělesnému, pak v ní nadále žije metafyzická idea čisté přítomnosti“ (Kouba 2006, 215).*

#### 3.1.1.4. Fenomenologie a formalismus

Studium ruské fenomenologie rovněž ukazuje na jeden podstatný rys literární historie. Ukazuje, že fenomenologický výzkum předpokladovosti míří do jiné sféry než formalistické postuláty. Tento rozdíl je méně zdůrazňován, než příbuznost obou odvětví. Obvykle jsme svědky toho, že bádání se zaměřuje na pojmenování společného základu Husserlovy fenomenologie s ruským formalismem a avantgardou. Paralely mezi touto filosofickou a uměleckou koncepcí dnes již těžko zpochybnitelné a byly popsány

<sup>15</sup> Viz rovněž závěr kapitoly věnované Paulu Ricoeurovi v této práci.

dostatečně obsírně (viz především Holenstein 1975, Flack 2010, Steiner 1984, 1990). Fenomenologie směřuje od výzkumu předpokladovosti k základním předpokladům lidského vnímání světa, a následně existenciální situovanosti člověka ve světě. Pokud chceme zapojit do procesu interpretace strukturu zkušenosti, kterou nabýváme skrze konkrétní dílo, musíme si uvědomit rozdíl mezi fenomenologickým a formalistickým zkoumáním.

Pojmem formalismus označujeme velmi nesourodou skupinu lingvistů a filologů z Moskevského lingvistického kroužku a petrohradského OPOJAZu, kteří se snažili postavit literární vědu proti subjektivistické kritice ruských symbolistů a impresionistů a objektivní, pozitivisticky laděné akademické vědě 19. století. Formalismus je pro nás rovněž myšlením, které bylo kritizováno Bachtinem, Špetem a dalšími mysliteli, o nichž pojednáme blíže na jiném místě této práce. K problémům s vymezením formalismu viz podrobně Steiner (2011, 17 n).

Formalistická koncepce *вещизм* („věcismus“) svým zájmem o esenci intendovaného předmětu reaguje na avantgardní radikální deformování „přirozeného“ vzhledu a smyslu věcí. Tím se do jisté míry inspiruje základní fenomenologickou snahou po dosažení nezpochybnitelného zření podstat věcí bez ohledu na jejich konkrétní realizace, Husserlovou proslulou cestou „zpět k věcem samým“. Formalismus se tak stejně jako fenomenologie snaží o přímé a racionální zření předmětu bez pomoci jeho tradičních výkladů. Ukazuje se tedy, že fenomenologické pojetí intencionálního předmětu inspirovalo uměnovědy zásadním způsobem. Ačkoli formalismus užíval jiného pojmového ranku, de facto se v něm začalo prosazovat intencionální pojetí estetického objektu, což vedlo k rezignaci na status reality, kterou by dle tradičních koncepcí mělo umělecké dílo odrážet. Formalistické analýzy umění se naopak nyní snaží zachytit specifičnost zobrazovaných předmětností s cílem předvést na nich bohatství možností lidského vnímání a jeho intencionálních výkonů. Šklovského výrok, jímž odmítá zkoumat „poměry na světovém bavlnářském trhu“ a vyhledává zájem o „způsoby tkaní“, vypovídá o této skutečnosti dostatečně. Vlivem Husserlové fenomenologie na Šklovského základní pojmy formalistické literární vědy se zabývá rovněž Čubarov (Čubarov 2006). V této studii rovněž dochází Čubarov k zajímavému poznatku, že princip „uzávorkování světa“ inspiroval ruské fenomenology (zvl. G. G. Špeta) ke kritice avantgardních pozic, tedy zřejmě k opačnému postoji od ruských formalistů.

Formalismus i nové umělecké směry počátku 20. století se rodí, stejně jako fenomenologie, z nedůvěry k vědeckým výkonům pozitivismu, psychologismu a metafyzice symbolistů. Oběma směrům je tedy společné, že odmítají spekulativní přístupy k výzkumu literárního textu. Zde však jejich společný jmenovatel končí. Formalismus důsledně odmítá zkoumat filosofické předpoklady své metody a sebevědomě tvrdí, že předmětem se mu stává sám literární materiál (tyto postoje důsledně stopuje Petr Steiner v textech vůdčích osobností formalismu, viz Steiner 2011, 247 n.).

Pozornost formalismu se však upíná na *vnitřní vývoj uměleckých forem*. To se odráží v základních termínech formalismu (ať už se jedná o Šklovského *ozvláštnění slova*, Tyňanovovu koncepci *centra a periferie* uměleckých forem, Kručoného princip *zaumné poezie*, nebo o *slovotvorbu* Velemira Chlebnikova ad.). Výzkum novosti, kterou přinášejí

nové umělecké formy, vede formalismus po linii změny formálních rysů uměleckého díla. Proto se jeho stoupcem nezaměřují na poznání, které nám nové umění přináší, na vlastní zkušenost se světem skrze básnické dílo, ale zaměřuje se především na změnu v užívání básnického jazyka a uměleckých forem. V tom spočívá základní odlišnost formalistického a fenomenologického zkoumání.

Společný základ mají rovněž Husserlovy a Jakobsonovy postoje. Jakobsonovu poetiku však definují spíše difference, jimiž se vůči Husserlem požadované idealitě znaku vymezoval. Jakobsonova orientace na básnickou restrukturalizaci jazyka (a setrvávající ve svých výzkumech na posunech v jazykovém *langue*) je stále bližší původním formalistickým pozicím než fenomenologické snaze reflektovat restrukturalizaci čtenářova vnímání světa. Pregnantně rozdíl v postoji obou myslitelů vyjádřil Petr Steiner: „*Jakobson nenásleduje Husserlova příkladu plně. Stranou totiž téměř úplně ponechává proces vnímání, specifické duševní ‚zaměření‘ (fenomenology nazývané noesis), a soustředí se raději na předmět tohoto zaměření (jeho noema), tj. básnický výraz*“ (Steiner 2008, 770). Fenomenologický přístup může s formalismem spojovat jeho zaměření na vytržení věci ze zneživotňujícího automatismu, který brání jejímu vnímání. Fenomenologický přístup však neustrne na zkoumání materiálu a uměleckého postupu, ale všimá si rovněž samotného poznávacího aktu, specifických výkonů čtenářova vědomí v průběhu čtení. To je podstatně rozšířený záběr oproti výzkumu funkčních vztahů a vývoji literárních jazykových postupů, které analyzuje formalismus.

Zdeněk Mathauser si v návaznosti na formalistické postuláty všimá důsledků neprostupnosti, neprůhlednosti znaku. V této jeho základní charakteristice znaku se otevírá pole pro zkoumání nezářícího subjektu, který text transcenduje: „*Neprůchodnost znaku, nesporný fakt, že se recipient zadrhne už při poznání „nejde o realitu, jde o znak reality“, je provázena i částečným rubem dané teze - transparentí moderního textu coby tvarového celku: celek tohoto textu je totiž skleněný, zevnitř rozsvícený! Poslání tvarovaného celku nevyvozujeme totiž logickou dedukcí, nýbrž čteme je přímo. Fakt, že neprůchodnost, neprůchodnost znaku nebrání v umělecké moderně absolutní průzračnosti celostního tvaru, je spjat s tím, že umělecká moderna (zvláště kubistického typu) nese rys, jenž ji sblízuje se strukturalismem, jak postřehli Roman Jakobson, Jan Patočka i Elmar Holenstein. Tímto rysem je překročení krátkodeché empirie, tušení transcendentalismu, možná i transcendentálního já*“ (Mathauser 2006a, 259).

Formalistické postoje jsou tedy dosti odlišné od pozic fenomenologických a s Husserlovou filosofií jsou příbuzné jen zdánlivě. To bývá akcentováno méně často, převládá zdůrazňování jejich společného kořene. Pokud formalistická metoda sleduje především *ozvláštňení* a *deformace*, uvědomíme si, že formalismus nepochybně bere v potaz skutečnost, že umění pracuje s věcmi našeho světa a staví je do nového zorného úhlu. Literatura transformuje vidění světa a tento fakt je nutno analyzovat. V tom se formalismus s fenomenologickou filosofií shoduje. Základní otázka, která však oba přístupy liší, zní: Co je transformováno? Formalista a strukturalista odpovídá, že transformovány jsou postupy uměleckého zobrazení reality, což ho nezvratně odkazuje k výzkumu *tradice*, která je konkrétním textem přehodnocována.

Přístup formalismu je tedy hermeneutický v tom smyslu, že sleduje sedimentované vrstvy tradice a její strukturní posuny uvnitř vývoje uměleckých paradigmat konkrétního systému. Základním významovým zdrojem interpretace je potom proces přehodnocování konvenčních postupů jazyka umění. Výzkum je tak ve formalistickém pojetí fixován na pozorování těchto změn v tradici zobrazovacích a vyjadřovacích způsobů, dochází tedy ke zkoumání imanentního vývoje umění a základní interference mezi konvenčním jazykovým a estetickým významem. Upozorňujeme však na zásadní rozdíl mezi formalismem a fenomenologií: fenomenologie své bádání vždy směřuje k analýze specifického vidění a chápání světa založeného na určité situovanosti, formalismus se zaměřuje na vývoj paradigmatu konkrétní oblasti lidské činnosti. Tento formalistický rys zůstal i strukturalismu, který rovněž vnitřní vývoj umění upřednostnil před zájmem o zkušenost se světem skrze percepci uměleckého textu. To ukážeme v příslušné kapitole, kde vyložíme příbuznost postoje fenomenologického a strukturalistického. Ač je tedy afinita mezi přístupem fenomenologickým a formalistickým zřejmá, vlastní zkušenost se světem, nabývaná čtenářem skrze literární text, ve formalismu rozpracována není. Ukážeme, že podobná situace nastala ve strukturalismu pražském. Postupné přemostění proluky mezi strukturalismem a fenomenologií je jedním z budoucích úkolů literární vědy.

### 3.1.2. Martin Heidegger

Sledujeme dále vývoj fenomenologické filosofie, a to zejména ve vztahu k možnostem interpretace textu. Pokračovatelé Husserlovy filosofie se postupně vyrovnávají s neuchopitelností Husserlova pojetí transcendentálního subjektu. Tento vývoj je společný fenomenologii jak na Západě, tak v Rusku, přičemž později ukážeme, že v Rusku byla kritika Husserlovy fenomenologie směrem k intersubjektivě, jazyku, společenství a dalším klíčovým tématům provedena dříve než v západních zemích.

Subjekt očištěný procesem transcendentální redukce a schopný čistého zření podstat byl předmětem kritiky i Martina Heideggera. Jeho myšlení je při výkladu specifik fenomenologické interpretace textu neopominutelné, jelikož jeho filosofie sama do značné míry vycházela z vlastních interpretací poezie. Básnictví je pro Heideggera neopominutelnou součástí tázání se po bytí ve světě.

Heidegger zaměřil své úsilí na postižení podstaty bytí ve světě prostřednictvím *Dasein*-analytiky. Důsledkem tohoto rozhodnutí se jeví být Heideggerovo vlastní vymezení pojmu rozumění. Rozumění nikdy není prostým míněním věci, která se nachází mimo rozumějící subjekt. Rozumění se vztahuje k vlastnímu bytí subjektu. Rozumění se nevztahuje k předmětu stojícímu mimo rozumějící subjekt, ale podstatně se vztahuje k situaci, v níž se rozumějící subjekt nachází. „*To, čeho jsme mocni v rozumění jako existenciálu, není žádné ‚něco‘, nýbrž bytí jako existování. Způsob bytí ve smyslu moci být spočívá existenciálně v rozumění*“ (Heidegger 1996, 170–171). Dalekosáhlé důsledky Heideggerovy definice pojmu rozumění pro interpretaci textu shrnuje Grondinův výklad Heideggerovy existenciální hermeneutiky: „*ke správné interpretaci je například zapotřebí*

*zprůhlednit vlastní hermeneutickou situaci, aby se cizí či odlišný charakter textu mohl teprve uplatnit, tzn. aby přitom v skrytu nevládly naše neprojasněné předsudky a nezakryly tak specifičnost textu“ (Grondin 1997, 126).*

### 3.1.2.1. Hermeneutický kruh

Heidegger poukázal na skutečnost, že rozumění plně spočívá řeči a je založeno na existenciální struktuře předporozumění. Toto rozvržení pojmu rozumění vede k založení hermeneutického kruhu, v němž je fenomenologie neoddělitelně provázána s hermeneutikou. Originální problém fenomenologie, návrat k věcem samým, je důrazem na rozumějící charakter lidského pobytu proměněn v hermeneutický problém. Návrat k věcem samým je nahrazen usilováním o smysl prostřednictvím interpretace.

Základní Heideggerovo dílo *Bytí a čas* (1927) je z podstatné části věnováno stírání subjekt–objektové opozice. Subjektivitu není možné myslet nezávisle na bytí ve světě, což je podmíněno především rozumějícím charakterem bytí ve světě. Problematika rozumění dostává smysl nikoli na základě konstitutivního výkonu vědomí prošlého fenomenologickými redukcemi, ale na základě analýzy vlastní podstaty lidské existence. Rozumění se neomezuje na zkoumání samotného předmětu (subjektu vnější, objektivní skutečnosti), ale rovněž na to, jak subjekt rozumí sobě samému, vlastnímu bytí ve světě. Pro Heideggera je pobyt (*Dasein*) jsouncem, „ *kterému jakožto ‚bytí ve světě‘ jde o ně samo*“. Rozumění je proto „*fundamentální existenciál*“, jelikož odemyká „*kvůli čemu pobyt jest*“. Proto „*rozumění... ‚jest‘ s bytím pobytu ve smyslu existence*“ (Heidegger 1996, 170).

Pokud opozice subjektu a objektu mizí, nemůže být rozumění něco arbitrárního, něco, co pobyt buďto má, anebo nemá, něco, co by mohlo být k pobytu přidáno. Rozumění není „*vědění*“ dosažitelné sebereflexí, ale náš pobyt je od začátku rozuměním. Heidegger rozumění chápe jako odemykání základní struktury bytí ve světě. Tuto základní strukturu nazývá *rozvrh*. Rozumění má tedy charakter rozvrhu, což mimo jiné znamená, že je podstatně vázáno na své *možnosti*, tedy na to, čím *může být*. „*Pobyt není výskytové jsouncno, které má ještě jako přídavek tu vlastnost, že něco může, nýbrž je primárně bytím možnosti*“ (Heidegger 1996, 171). Možnosti jsou nejpůvodnějším ontologickým určením pobytu. Existencialitu můžeme spatřit v rozumění. A rozumění je chápáno jako odemykající toto „*moci být*“.

Skrze své vědomí docházím k vnímanému jakožto k věci, které rozumím, a od ní se znovu vracím k sobě jakožto subjektu, který rozumí určitým podmíněným způsobem – takto rozumíme hermeneutickému kruhu. Z tohoto kruhu není možné nikdy vykročit, absolutní nahlédnutí smyslu určité věci je neuskutečnitelné. Heidegger ve svém výkladu principu hermeneutického kruhu uvádí, že pro zcela relevantní poznání bychom z kruhu museli vystoupit (tedy odstranit naše předpoklady, s nimiž k poznání přistupujeme) – a vzápětí to označuje za nemožné, protože humanitní vědy nutně musejí s řadou existenciálních fundamentů pracovat. Heidegger jako východisko vidí vypracování tohoto *před-porozumění* z věcí samých. „*Výklad je vždy zakotven v určitém před-vidání, jež*

*tomu, co před-se-vzetí před-se-vzalo, „nastříhne“ určitou vyložitelnost. To, co v před-se-vzetí držíme před sebou a čemu v „předvídavém“ zaměření rozumíme, to se stane pomocí výkladu pochopitelným“* (Heidegger 1996, 178). Východiskem tedy není snažit se z kruhu rozumění vystoupit, nýbrž do něj správným způsobem vkročit, což má za následek, že „*prvotní a stálou úlohou poctivé interpretace zůstává tematizovat pro sebe vlastní před-pojetí a vyložit je*“ (Grondin 1997, 127). Je zapotřebí zprůhlednit vlastní hermeneutickou situaci, abychom si uvědomili skutečně cizí charakter textu, což rovněž znamená, abychom tento původní svět textu, z něhož můžeme čerpat novou zkušenost, nezakryli vlastními předsudky a teoriemi, kterých by byl svět textu pouze dokladem.

Důrazem Heideggerovy existenciální hermeneutiky je snaha učinit smysl textu zjevný, nikoli pouze pobočný. Fenomenologická interpretace se tak nezabývá pouze tvarem textu, který má před sebou, ale rovněž se pokouší projasnit strukturu interpretova vlastního rozumění světu textu. Takto rozvržený problém interpretace nepředpokládá pouze rozumění věci jako takové, ale rovněž rozumění vlastnímu pobytu skrze jinakost této věci. Nejedná se rozhodně o pouhou introspekci, v níž předmět sám mizí z našeho zorného pole. Úkolem interpreta není objektivně popsat předmět svého zájmu, ale být si vědom struktury zkušenosti, kterou získal v rozumění danému předmětu.

Tento pohyb označujeme jako autenticky hermeneutický. Podstatně se odlišuje od zájmu o pouhou sémantiku básnického textu, jak ji zkoumá strukturalismus a sémiotika. Hermeneutika usiluje o rekonstrukci výkonů, „*jimiž dílo vystupuje před neprůhledné pozadí života, jednání a trpění tak, aby je autor mohl předat čtenáři, který je přijímá a mění své jednání*“. Hermeneutika je rekonstrukcí procesu, jímž se zkušenost vydává čtenářům (Ricoeur 2000, 89). Hermeneutický kruh je tak dle Ricoeura tvořen přechodem od mimésis II (fikčního světa) k mimésis III (tedy praktického uplatnění fikčního světa ve zkušenosti čtenáře).

Interpretací textu zkoumá člověk vlastní problematickou existenci. Problematickou proto, že nemáme žádný postoj podepřený metafyzickými postuláty, který by nám zaručoval správné vidění světa, který by nám dával recept na řešení rozpornosti existence. Zbývají nám jen možnosti, v nichž se pobyt realizuje a v nichž se pokouší vyznat. Tyto možnosti jsou obsaženy v řeči, v níž jsou sdíleny zkušenosti s jinými realizacemi pobytu. Interpretace tak reaguje na to, že text je jednou z možností, jak být, neboť řečí přibližuje člověku svět. Interpretace tak nechce být pouhou technikou výkladu (např. jak to dělají historizující disciplíny, hledající odpověď na smysl textu mimo text samotný), nýbrž výkladem toho, jak se svět textu zjevuje nám, rozumějícím bytostem.

Interpretační výkon nesměřuje k zajištění nové oblasti faktů či poznatků, ale usiluje o autentické zprostředkování toho, co se mu jeví. To je specifický postoj interpretace. Tento postoj je založen na možnosti jistého „pobývání“ s textem. Smyslu textu se interpret nechce pouze zmocňovat apriorně danými názory či instrumenty využívanými k jeho popisu. Pokud chceme text brát skutečně vážně, musíme pobývat v jeho blízkosti. O tento postoj v interpretaci je nutno stále znovu usilovat a žádným technickým postupem není zajištělný (ibid., 318). Řeč skutečného interpreta se nezmocňuje, ale naslouchá, zachování otevřenosti k řeči textu umožňuje být si vědom

zkušenosti, kterou interpret s textem učiní. Charakter tohoto otevřeného, naslouchajícího postoje je základem Heideggerovy hermeneutiky.<sup>16</sup>

Otevírá se tak nové pole otázek. Vystačíme si i nadále s tradičním popisem textu prostřednictvím vnějších kategorií, pokud nás Heidegger odkazuje k nutnosti reflektovat proces rozumění na základě interpretativního výkonu existence? Vezmeme-li tuto otázku skutečně vážně, neptáme se nadále jen po zkoumaném předmětu samotném, ale rovněž po existenci, která mu rozumí na základě vlastního životního výkonu. Co si počít s tezí, že rozumění světu zakládá porozumění smyslu textu a jednotlivý text rovněž chápeme jako jednu z možností, jak ve světě být? Text před čtenáře staví svět, který se čtenáře týká právě tím, že ho chápe jako jinou možnost, jak ve světě být. Jedině tak se text může stát zdrojem nové zkušenosti se světem. Vidíme přímý vztah mezi novou možností, jak být (jak rozumět světu), a novou zkušeností.

Řeč literárního textu není sebevyslovením něčeho, co bylo uvězněno v nitru (autorovy názory, jeho pohled na svět, jeho dojmy a „zkušenosti“), ale výrazem rozumění světu, které vychází z toho, že pobyt již ve světě je: „*Mluvením se pobyt vyslovuje, ne proto, že by byl zprvu jako ‚nitro‘ od vnějšku izolován, nýbrž poněvadž jako ‚bytí ve světě‘ již tím, že rozumí, ‚venku‘ je*“ (Heidegger 1996, 190). Básnická řeč tedy není vyslovením subjektivního postoje, ale vychází z rozumění světu, z faktu sdělení jistého rozpoložení (nálady). Proto interpretací literárního díla nemůžeme zkoumat autorovu subjektivitu, ale ani jeho jazyk sám o sobě, zkoumáme určitou možnost, do níž může být existence „odemčena“. To může být vlastním cílem básnické řeči: „*Sdělení existenciálních možností rozpoložení, to znamená odemykání existence, může být vlastním cílem řeči básnické*“ (ibid.).

### 3.1.2.2. Básnická zkušenost

Poezie je svět vymyšlených obrazů, neškodný svět snů, který s realitou nesouvisí, nemá ve světě žádnou účinnost. Poezie nemá účast na skutečném dění světa, jeho velkých a podstatných událostech a jedná se tedy o zcela nevinnou činnost. „*Die Dichtung ist harmlos und wirkungslos,*“ tvrdí Heidegger v úvodu své přednášky „*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*“ (1936). Typickou konstrukcí Heideggerových textů určených pro širší veřejnost je předvedení určitého vulgárního rozumění základní tezi tématu. Zbytek textu se soustředí na vyvrácení tohoto naivního chápání problému. Jak vidíme, i v jeho textech věnovaných básnickému umění bude tento rétorický postup následován.

Heideggerovy interpretace poezie, shromážděné především ve čtvrtém svazku *Gesamtausgabe*, nazvané *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1981), si kladou za cíl přemýšlet o básnické řeči a básnickém pobývání na zemi. Právě v Heideggerových

<sup>16</sup> Podobně jako Heidegger promýšlel postoj otevřenosti k řeči, postuluje Wilhelm Schapp ve své knize *In Geschichten verstrickt* (1976) lidské bytí jako zapletené do příběhů a jeho zkušenost jako předem do příběhu zapletenou. Tuto situaci nazývá *Verstricktsein*, tedy „být zapleten“, čímž chce vyjádřit, že příběh se vlastně „stává“ člověku dříve, než je vůbec někým vyprávěn. Zřetězení a propletení události je to, co v podstatě „zastupuje“ člověka. Příběh tedy není konstrukce spisovatele, ale do příběhu je lidské bytí již předem vpleteno.



interpretačních textech se nejvýrazněji setkáváme se specifickým pojmáním řeči jako prostředku, kterým se člověk vystavuje do zjevnosti světa. Svět se člověku jeví skrze řeč. Řeč je pro člověka „nejbezpečnější statek“, neboť skrze ni se jeví jsoucna.<sup>17</sup> Básnictví je pro Heideggera „zakládání bytí slovem“ (Heidegger 1965, 21). Poezií, na níž Heidegger tato stanoviska ukazuje, se stává poezie Hölderlinova. Hölderlin se stává pro Heideggera klíčovým básníkem nejen kvůli zkušenosti šílenství, radikálnímu propadu do vychýlenosti z „domova“, který nám poskytuje svými výkladovými konstrukty běžná řeč. Heidegger tvrdí, že tento básník básní samotnou podstatu poezie a je v tomto smyslu básníkem básníků (*Dichter des Dichters*).

Nejedná se o žádnou mystiku, ani neprůhledné jazykové hry. Tyto teze poskytují základ pro výpověď o básnické řeči. Řeč má sílu vystavit člověka do zjevnosti světa, má však zároveň potenciál nechat upadat svět do nezjevnosti. Tuto zvláštní schopnost řeči bránit zjevnosti věcí jsme analyzovali výše na jazyce literární vědy. Rovněž v každodenním užívání se slovo drží svého nejběžnějšího významu a tím se trivializuje: „*Ja das wesentliche Wort muss sogar, um verstanden und so für alle ein gemeinsamer Besitz zu werden, sich gemein machen*“ (Heidegger 1981, 37).<sup>18</sup> Běžná řeč petrifikuje vnímání světa do zavedených schémat, přeměňuje věci na konvenční významy, důvěrně známá jsoucna, která mluvčím umožňují věc automaticky označovat a tak s ní neproblematicky zacházet. Řeč se tak stává pouhým „*prostředkem výrazu*“ (*Mittel des Ausdrucks*) (Heidegger 2006, 87) a poklesá v pouhý nástroj ovlivňování. Tato operace ovšem vede k naivnímu postoji, v němž člověk nevěnuje pozornost zjevnosti věcí a nakládá s nimi jako s danými fakty. Řeč básnictví se od běžné řeči odlišuje především tím, že se snaží tomuto upadání zjevnosti bránit rozbitím nereflexované perspektivy, kterou nám užívání všedního jazyka nabízí. Člověk skutečně řeč užívající je ten, který „*odpovídá řeči, poslouchaje její náповědi*“ (ibid.).

Každodenní řeč tedy můžeme chápat jako petrifikaci zajištěných způsobů vnímání světa, lidské utvrzování se v tom, co je již dáno, a jeho nekonečnou cirkulaci. Řeč však v sobě zároveň nese možnost postavit věci do jiného světla, narušit konvenční vnímání věci a vrátit jí tak její zjevnost. Řeč balancuje na hraně vyslovitelného a nevyslovitelného. Není pouhým diskurzem, neboť diskurz již značí ustálený soubor jazykových prostředků. Řeč, která narušuje ustálené způsoby jevení světa, tedy není ani fabrikací dosud platných postupů (takovou řeč využívá v literatuře brak, který je založen na cíleném opakování konvenčních mechanismů, které od něj čtenář očekává), ale ani úplným odmítnutím všech dosavadních konvencí (taková řeč by byla výrazem šílenství, stav vymknutosti ze všech zavedených diskurzů). Básnická řeč tedy stále balancuje na hraně vyslovitelnosti a nevyslovitelnosti, neboť svým výrazem se dostává na samou mez smysluplného vypovídání. Řeč je v Heideggerově pojetí vždy „hraniční“, pokud takovou být přestává, zjevnosti světa zabraňuje.

---

<sup>17</sup> Heideggerovy práce o řeči a jazyce jsou sebrány v *Gesamtausgabe XII. – Unterwegs zur Sprache* (1985).

<sup>18</sup> „*Skutečné slovo musí zevšednět, aby bylo pro všechny pochopitelné a bylo tak pro všechny stejně platné*“ (ibid.). Do češtiny nepřeložené Heideggerovy práce se neodvažuji sám překládat a ponechávám je v textu v originále. Jejich „pracovní“ překlad čtenáři nabízím v poznámce pod čarou.

V přednášce *Die Sprache* (1951) Heidegger odmítá řeč jako výkon lidské subjektivity, který vyjadřuje hnutí mysli, a opakovaně prohlašuje: řeč mluví (*Die Sprache spricht*). Řeč jmenuje různé skutečnosti, avšak ne tak, že „ověšuje slovy nějaké řeči ony představitelné a známé předměty a děje“ (Heidegger 2006, 59). Co znamená, že řeč jmenuje (*nennen*)? Jmenování nepřerozděluje názvy na věci, ale volá ve slovo, přibližuje přítomnost toho, co předtím voláno nebylo, co prozatím dlelo v nepřítomnu. Toto volání „zve věci, aby se jako věci týkaly lidí“ (ibid., 61). To neznámá, že se člověk řečí zmocňuje věci, aby demonstroval vlastní vizi světa. Nechává je naopak vyvstat, „káže jim, aby přišly“ (ibid., 61), a tím zároveň vyzývá svět, z něhož přišly.

Básnické umění tedy nemůže být svévolná tvorba fikčních světů, ale objevování světa v jeho podstatných strukturách. Heidegger tvrdí, že básník je ve své tvorbě naprosto svobodný, ale pokud básní, vede rozhovor s nebesy a božstvím, s tím neznámým, co zůstává ve věcech skryto. Jeho svoboda tedy není ničím nevázanou svévolí, ale nejvyšší nutností.<sup>19</sup> Báseň volá věci k věcnění. Jak se tak může dít prostřednictvím řeči? Řeč je to jediné, co nám bytnost věci přibližuje: „Řeč je to první a nakonec i to poslední, co nám svým pokynem přibližuje bytnost věci“ (*das Wesen einer Sache*) (ibid.). To znamená, že v básně je slovo svobodné, otevřené, a co je nejpodstatnější, slovo zde vystupuje jakožto řeči naslouchající, připravené přijmout dosud netušené. Skutečné básnické slovo otevírá nové významové horizonty věci, a to nikoli prostřednictvím jejího běžného pojmenování či prostřednictvím jejího předem daného smyslu – otevírá se naslouchání řeči, která dává věcem bytnost. To je její nejvyšší nutností. Podržeme v paměti Heideggerovu tezi o nejvyšší nutnosti, dostane se ještě ke slovu ve výkladu Golosovkerova termínu *pulsující nutnost* (*мечущаясь необходимость*).

Heidegger postuluje ve svých textech o básnictví teze, jež jsou na první pohled pro literárního vědce zarážející: „Božství je ‚míra‘, jíž člověka rozměruje své bydlení“ a „básnění je měření“ (Heidegger 2006, 97). Báseň svým jmenováním uvádí věci do souvztažnosti nebes a země, smrtelných a božských. Básnění tedy neodbytně souvisí s bydlením na zemi a s vztahem k božství. Bůh, neznámý bůh, se nám jeví skrze blízké: „V tom důvěrně člověku blízkém, leč bohu cizím, dává se tento neznámý, aby tu zůstal chráněn ve své neznámosti“ (ibid., 103). A básník nepopisuje pouze to, jak se věci zjevují nám pozemšťanům, ale jak skrze ně proniká božské. Jak však Heidegger myslí ono „božské“? Božské je to, co je pozemšťanům skryto a přesto se nechává zjevovat. „V důvěrně blízkých zjevech volá básník ono cizí jako to, v čem se neviditelné dává, aby zůstalo tím, čím je: neznámým“ (ibid., 105). Básník básní pokud se *podvoluje* jevům tak, aby se skrze ně dávalo *neznámé*. Básník tudíž měří bytí ne tak, že by se ho zmocňoval (*greifen*), že by se po něm „napřahoval“, ale nechává ho přicházet k sobě, nechává ho jako to, co mu bylo vyměřeno. Vidíme zde pozoruhodnou paralelu mezi řečí a světem: obojí nevystupuje pro člověka jako instrumentální zázemí jeho záměrů, ale řeč i věc si nárokují člověka svým vlastním bytím.

---

<sup>19</sup> „Zwar bleibt jede Stiftung eine freie Gabe, und Hölderlin hört sagen: »Frei sein, wie Schwalben, die Dichter« (IV, 168). Aber diese Freiheit ist nicht ungebundene Willkür und eigensinniges Wünschen, sondern höchste Notwendigkeit“ (Heidegger 1981, 45).

Tento postoj není nějaká odevzdanost a pasivita nazírajícího pohledu. Snažíme se nemanipulovat věci předchůdným stanoviskem k nim, ale chceme je naopak nechat vyvstat jako ony samotné, v jejich vlastní podstatě. Básníkovi, který je hoden toho jména, jde jistě o věci a svět, ne o ventilování vlastních stanovisek. V poezii se tedy zvláštním způsobem jeví božské, to nové a nám neznámé. Jak je možné poezii interpretovat, má-li tento charakter? Jak myslet poezii, pokud se našim předpřipraveným kategoriím vzpírá? Vracíme se zpět k tomu, jak rozumět Heideggerově skupině pojmů „dialog s nebesy“, „bůh“, „nebešťané“ ad. Tyto pojmy jsou pevně svázány s vystáváním neznámého, toho, co je ve věcech vzdálené, co není přítomné. Být otevřen pohledu na „božské“ skrze poezii pak pro interpreta znamená vycházet ze zkušenosti, kterou se světem nabývá. Zkušenost zde jistě přichází ke slovu, vždyť vidět „božské“, znamená vidět „nové“. Interpret by se měl pokusit vyjádřit, co pro něj znamená „*básnický bydlet (Dichterisch wohnen)*“, pobývat „*v blízkosti podstaty věci*“ (*Wesensnähe der Dinge*), kterou mu básnický výkon představuje (Heidegger 1981, 42).

Pobývat v blízkosti podstaty věci znamená, že básník pojmenovává bohy a zároveň věci, „*tak, jak jsou*“: „*Der Dichter nennt die Götter und nennt alle Dinge in dem, was sie sind*“ (Heidegger 1981, 41). A toto „pojmenovávání“ zároveň nespočívá v tom, že se daným slovem vyjeví (dokládá, reprodukuje) něco předem známého, ale „pouze“ to, co jest, bez dalšího hodnotícího adjektiva.<sup>20</sup> Tak poezie zakládá (či ustavuje, „*auf einen Grund gestellt*“) bytí a tím i vlastní lidský pobyt ve světě („*der festen Gründung des menschlichen Daseins*“, *ibid.*, 42). Když jsme dříve přemýšleli nad různými způsoby interpretace, kterými se lze vyvarovat pojmání básnického slova jako dokladu předem daných tezí, když jsme zdůrazňovali skutečnost, že literární jazyk je řečí, v níž teprve dochází k ustalování smyslu světa a věci, a to i tehdy, mluví-li básník slovy každodenního jazyka, dostávali jsme se do blízkosti Heideggerova pojetí básnické řeči: „*Dichtung ist das stiftende Nennen des Seins und des Wesens aller Dinge – kein beliebiges Sagen, sondern jenes, wodurch erst all das ins Offene tritt, was wir dann in der Alltagssprache bereden und verhandeln. Daher nimmt die Dichtung niemals die Sprache als einen vorhandenen Werkstoff auf, sondern die Dichtung selbst ermöglicht erst die Sprache*“ (Heidegger 1981, 43).<sup>21</sup>

Hölderlin básní v epoše nepřítomnosti Boha, garanta smyslu světa. To, co se může jevit jako tragédie, se ukazuje být pro básníka výzvou zabývat se různými významuplnými možnostmi jevení světa. „*V čase, kdy bůh chybí, nesmí básník podlehnout pokušení sám si ho vytvořit nebo se obrátit k bohům minulým, ale naopak musí snést nouzi tohoto chybění*“ (Petr Kouba 2006, 184–185). Taková možnost nastává ve chvíli, kdy se vzdáme nároku na postizení konečného smyslu veškerenstva a věnujeme pozornost neopakovatelné perspektivě, situovanosti světa i jedinečnosti jedincova pohledu. Právě

<sup>20</sup> „*Dieses Nennen besteht nicht darin, daß ein vordem schon Bekanntes nur mit einem Namen versehen wird, sondern indem der Dichter das wesentliche Wort spricht, wird durch diese Nennung das Seiende erst zu dem ernannt, was es ist. So wird es bekannt als Seiendes. Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins* (Heidegger 1981, 41).

<sup>21</sup> „*Básnictví je zakládající jmenování jsoucen a podstaty všech věcí – a nikoli libovolné mluvení, ale takové, v kterém se poprvé odkrývá všechno to, o čem potom mluvíme a co posuzujeme v každodenním jazyce. Proto poezie v žádném případě nepojímá řeč jako příruční materiál, ale sama řeč jako takovou umožňuje*“ (*ibid.*).

tehdy nastává příležitost pro umělecké dílo stát se prostorem jevení světa a zároveň prostředkem proti upadání jeho zjevnosti.

Básník miluje „*zkušenost ohnivého ducha*“, tato zkušenost má základ v setkání s cizím („*die Liebe zur Erfahrung des feurigen Geistes in der Fremde*“). Podstata básnictví je zde představena jako pobývání v blízkosti původu člověka, vlastního domova pobytu, avšak právě na základě zkušenosti s cizím. Láska k cizímu, ne-původnímu je u básníka podmíněna sjednocením s domovem. To je vlastní podstata básnictví (Heidegger 1981, 87).<sup>22</sup> Právě rozbor problematiky domova a bezdomovectví, který Heidegger právě na příkladu Hölderlinovy poezie názorně ukazuje v přednášce „*Heimkunft / An die Verwandten*“ (1943) a v rozsáhlé studii „*Andenken*“ (1943), je pro interpretaci textu obzvláště důležitý. Heidegger interpretuje tento základní vztah tak, že zkušenost domova můžeme prožít za podmínky, že na sebe vezmeme úděl expatriace, *unheimisch*. „*Protože nutnou podmínkou repatriace je předchůdná expatriace, nemohou ti, kdo zůstávají u důvěrně známých jsoucn, sami dospět k vlastní bytnosti domova, jež spočívá v blízkosti k původu*“ (Petr Kouba 2006, 187). Básník se brání upadání do věcí, vystavuje se hroživé nehostinnosti vytržením se z okruhu obstarávaných věcí. Zůstává obrácen k domovu, zároveň je však jeho úkolem hledat cizí, ovšem za účelem možnosti domov nově promýšlet.<sup>23</sup> Básníková cesta má svůj účel v tom, že skrze cizí si uvědomuje to vlastní.

Hölderlinovy básně ukazují přírodu a věci jako by ve sváteční den. Heidegger to odůvodňuje tím, že věci v tomto modu ztrácí charakter příručnosti a vystupují tak ve světlině bytí. Svěbytnost básnictví je založena zjevností světliny, která je skryta za jsoucný. Světlina není místem, kde se prezentují věci domova, světlina je naopak zjevná básníkovi až poté, co podstoupil expatriaci. Světlinu si básník nemůže nijak přivlastnit, může se však vystavit její zjevnosti. To předpokládá postoj, který se nenechá pohltit důvěrně známý jsoucný (k pojmu světliny viz Petr Kouba 2006, 192–195). Uvádíme zde pojem světliny nikoli za účelem jeho podrobného výkladu, ale jako jeden z pojmů, který ukazuje směr fenomenologického uvažování o literatuře. Na pojmu světliny pozorujeme, že pro básnictví především znamená odvahu nastoupit cestu k novému, co je za hranicemi domova, určeného každodenní řečí, a zároveň to, co nepodlehlo významové petrifikaci. Jen tak se mohou věci světa znovu jevit, původně se „věcnit“ ve své podstatě.

Co je pro fenomenologickou interpretaci příznačné, je její snaha nechat zaznít samotný svět textu. Tuto *praxis* nám ukazuje „gramatika“ Heideggerova myšlení: pokud je myšlení dvacátých let (období *Bytí a čas*) vedeno systematicky vymezeným plánem analýzy pobytu, ve studiích inspirovaných básnickými texty z třicátých let (po tzv. Heideggerově obratu, *Kehre*), se Heidegger nechává ve svém výkladu vést inspirací z Hölderlinových textů. Heidegger tak plně v intenci své filosofie rezignuje na „techniku“

---

<sup>22</sup> „*Die Liebe zum Unheimischsein umwillen des Heimischwerdens im Eigenen ist das Wesensgesetz des Geschickes*“ (ibid.).

<sup>23</sup> „*Er jenes in seinen Wesenswillen nimmt, was wesenhaft das Unheimischsein gewährt. Das ist die Fremde, und zwar jene, die zugleich an die Heimat denken läßt*“ (Heidegger 1981, 93).

svého myšlení a snaží se o postoj založený na *Gelassenheit*,<sup>24</sup> pro nějž je charakteristická uvolněnost z vlastního kladení smyslu věcí, technické manipulace věcí. *Gelassenheit* je soustředěnost na vyznění věci samotné.

### 3.1.2.3. *Problematičnost existenciální hermeneutiky*

Heideggerovy interpretace poezie nelze přijímat nekriticky a brát je za vzor interpretace samotné, pro fenomenologickou literární vědu jsou však mimořádně podnětné. Všimněme si však pozoruhodného paradoxu: poezie samotná pro Heideggera nebyla ani tak interpretační výzvou, jako spíše záminkou, jak pojednat o samotné bytnosti básnictví. To je pro filologickou disciplínu, kterou literární věda musí být, nadměrný úkol. Literární věda však může obohatit svůj pohled tím, že postaví do svého centra strukturu světa textu se záměrem ukázat na specifický pohyb rozumění. Tento radikální obrat byl poprvé v literární vědě důsledně učiněn právě v prostředí ruských filologických kroužků, z nichž se posléze rozvinuly formalismus a fenomenologická škola. Heideggerovy texty o Hölderlinově poezii proto nelze považovat za literárněvědné interpretace v doslovném slova smyslu. Heidegger se takové interpretace výslovně zřiká a tvrdí, že Hölderlinovu poezii užívá pro svůj vlastní cíl: mluvit o poezii obecně, objasnit samotnou podstatu poezie a básnického pobývání na zemi, a to skrze Hölderlinovy verše, kterého považuje za „básníka básníků“, protože „básní samou podstatu poezie“ (Heidegger 1981, 34).<sup>25</sup> Výslovně se tak zřiká možnosti „vykládat“ (*auslegen*) jednotlivé Hölderlinovy básně ve prospěch vyjasnění podstaty poezie na několika vytržených verších z jeho poezie (*ibid.*).<sup>26</sup> Přednáška „Das Sprache“ se zase na výkladu básně Georga Trakla pokouší promluvit o podstatě řeči jako takové, přičemž se interpretace samotné básně zřiká ve prospěch vyvrácení nesprávné představy o řeči, která vládne ve filosofii „po tisíciletí“ (Heidegger 2006, 57).

Heideggerovo rozumění literatury je v podstatě metafyzické. Pokud interpretuje literární dílo, dělá to prostřednictvím svých vlastních termínů: bytí, země, posvátnost, světlna a dalších. Právě jimi prověřuje smysl textu. Zdá se tedy, že jeho interpretace není fenomenologická, tedy metafyzicky neutrální, nýbrž založená na apriorních východiscích. Toho si všimají i odborníci, kteří ve svých monografiích Heideggerův přístup k básnické řeči zkoumají: např. Robert Magliola ve své monografii *Literature and Phenomenology* (Magliola 1977, 7) a Heinrich Anz v *Die Bedeutung poetischer Rede* (1979). René Wellek v *Concepts of Criticism* Heideggerovo východisko vidí v metafyzické estetice a jeho interpretace Hölderlina a Rilkeho pojmenovává jako „eccentric“ (Wellek 1963, 362). Zdá

<sup>24</sup> Slovo *Gelassenheit* překládáme jako „ponechanost“. J. Michálek tento termín překládá jako „uvolněná zdrženlivost“ (viz překlad Heideggerovy statě *Gelassenheit*, 2001).

<sup>25</sup> „...weil Hölderlins Dichtung von der dichterischen Bestimmung getragen ist, das Wesen der Dichtung eigens zu dichten. Hölderlin ist uns in einem ausgezeichneten Sinn der Dichter des Dichters“ (*ibid.*).

<sup>26</sup> „Wir können hier nicht, wie es sein müsste, die einzelnen Dichtungen Hölderlins in einem geschlossenen Gang auslegen. Statt dessen bedenken wir nur fünf Leitworte des Dichters über die Dichtung. Die bestimmte Ordnung dieser Worte und ihr innerer Zusammenhang sollen das wesentliche Wesen der Dichtung vor Augen stellen“ (*ibid.*).

se, že někteří interpreti Heideggerovy existenciální hermeneutiky vidí nebezpečí v tom, že pokud se interpret vydá striktně Heideggerovou cestou, redukuje nakonec každé umělecké dílo na výslednici existenciál. To se jeví jako nepřipustná redukce významu textu. Převádění bohatství literárních textů na schéma, byť podepřené důkladnou existenciální analýzou, je hermeneuticky nežádoucí, a jak někteří ukazují, také směšné.<sup>27</sup> Domnívám se však, že Heideggerova cesta je spíše pohyb rozumění, usilující o zjevnost věcí jako takových, přičemž hlavní důraz spočívá na odvaze nechat si jevit „cizí“ (*die Fremde*) a nezastírat si pohled na něj tím, co má kořeny v obecných „řečech“ (*das Gerede*). Takový přístup k interpretaci samotných básní jistě není pro literární vědu, jakožto filologickou disciplínu zcela připustný. Základní Heideggerovo nahlédnutí podstaty básnického jazyka a jeho vliv na ustavování světa je však pro interprety básnického díla trvalou inspirací.

#### 3.1.2.4. Klaus Johann – uplatnění existenciálních a filosofických kategorií na interpretaci textu

Heideggerovu specifickou existenciální hermeneutiku bychom mohli považovat za zahájení jedné etapy v interpretaci textu, která je nyní již víceméně v rámci literární vědy etablovanou disciplínou. Jedná se o interpretaci prostřednictvím existenciálních, či obecněji filosofických kategorií. V současnosti v literární vědě populární problematika tělesnosti a tělesného prožívání je rovněž zařaditelná do tohoto proudu. Při interpretaci textů, v nichž se pokouší o zhlédnutí platnosti fenoménů představovaných literárním textem, využívá kategorií tělesnosti a smyslového vnímání, které byly prosazovány v rámci kritiky Husserlovy fenomenologie, ale rovněž kritikou tradičních existenciálních kategorií. Mezi hlavní fenomenology tohoto proudu myšlení můžeme jmenovat M. Merleau-Pontyho, Jana Patočku, C. Barbarase ad. Výsledky myšlení těchto filosofů se odrazily rovněž v literární vědě, a to zvláště v interpretačních, textostředných disciplínách, jež se pokoušely analyzovat platnost fenoménů vystávajících v textu právě kategoriemi tělesného a smyslového vnímání.

Kategorií existencialismu, fenomenologie a z nich vyplývající problematiky tělesnosti vnímání využívá hojně německý literární vědec Klaus Johann v monografii o Ernstu Meisterovi *Leib und Dichtung* (Johann 2000). Johann přesvědčivě ukazuje, že v díle konkrétního básníka je možné spatřovat a interpretovat vybrané filosofické kategorie. Johann pro svou pečlivou interpretaci vybraných Meisterových básní využívá pojmů a kategorií především M. Merleau-Pontyho a M. Heideggera (zejména jeho interpretaci Hölderlinových veršů, kterou jsme v této práci rovněž představili) a pojem řeči a hermeneutiky H.-G. Gadamera. Klaus Johann využívá i mnoho dalších filosofických disciplín 20. století, především frankfurtskou školu či poststrukturalistické teorie,

---

<sup>27</sup> V Německu je známá persifláž východofriškého baviče Otto Waalkese, který, inspirován existenciální hermeneutikou, přemítá o písni „Theo, jedeme do Lodže“. Na otázku: „Kdo je tento Theo?“ si odpovídá: „To je ten Theo, co je v každém z nás.“ (Oeming 2001, 194).

domnívám se však, že jádro jeho originálního přístupu tvoří výše zmíněné směry myšlení vnímání a tělesnosti, které vycházejí z existencialismu a fenomenologie. Hlavními tématy této monografie se tak stávají vztah jazyka a těla jakožto primárního ukotvení existence ve světě.

Klaus Johann postupuje ve své monografii systematicky. V obecnějším úvodu se zabývá tím, jakým způsobem Meister vychází z tradice německého básnictví, základními rysy formy básnických děl a konečně jeho svébytným přístupem k jazyku, který Johann pojmenovává jako „*gegenwendiges Sprechen*“. Takové řeči je dle Johanna dosahováno specifickým dialektickým vztahem Meisterových infinitivních forem sloves a prázdným prostorem, který uspořádání jeho veršů vytváří. Johann tak postupně analyzuje různé demonstrace kategorií času (zejména problém zpřítomňované minulosti) a prostoru (a to především prostoru přesně ohraničeného, například pokoje). Johann si vypůjčuje od Humboldta a Ernsta Cassirera pojetí významu řeči, které je závislé spíše na větách, než na významu samotných slov. Taková řeč teprve vytváří celkový význam, který čtenář/posluchač přijímá jakožto inteligibilní celek, jako *Äußerung*, tedy výraz, celkový význam určité promluvy: „*Der Satz, nicht das Wort ist die primäre sprachliche Äußerung, da jede noch so unvollständige Äußerung in der Absicht des Sprechenden wirklich einen geschlossenen Gedanken ausmacht*“ (Johann 2000, 25, citován Cassirer 1993, 258–259). Slova však v případě Meisterova básnění stojí často osamocena, jsou drцена až na slabiky a samostatná písmenka. Básník tím dle Johannova názoru vyjadřuje nemožnost vyprávět, popisovat jazykem svět, odkazuje na bytostnou nekompatibilitu subjektivního prožívání světa a jazyka. Úsečností vlastního jazyka se snaží z básnické řeči vytvořit „*die Gegenmacht der Sprache*“, která by byla schopna tento prázdný prostor překlenout, a to především vybuzením čtenářovy iniciativy. Meisterova řeč tak jakoby si nevěřila, že dokáže ke světu něco podstatného říci, odvažuje se pouze připravit prostor pro čtenářovo vlastní prožívání světa. Taková řeč se musí snažit být co nejprostší: „*Meister hat also den Rat Klaus Manns, gegeben nach dem ersten Gedichtband ‚Ausstellung‘ (1932), befolgt, nämlich, ‚einfacher zu werden‘*“ (Johann 2000, 26).

Klaus Johann se ve své monografii snaží ukázat, jaký má jazyková forma básně vliv na aktivaci čtenářovy zkušenosti se světem. Nezabývá se autorovou intencí, ani autorovým osobním postojem ke světu, jak to budeme pozorovat u ženevské fenomenologické školy, ale interpretuje hlavně jazykový tvar textu a veršovou strukturu Meisterových básní. Ovšem činí tak v zájmu popisu základní situovanosti, kterou básník ve svých dílech vytváří. Johann se přímo hlásí ke zkoumání struktury textu, a odmítá zkoumat autora jako psychofyzickou historickou postavu: „*Ich vom Text und nicht vom Autor ausgehe*“ (ibid., 20). Proto se v průběhu své monografie zabývá v různých kapitolách různými podobami tohoto stavu, který pojmenovává spolu s Karlem Krolowem jako „*erstarrte Haltung*“ či „*unverkennbare Statik*“.

Zároveň však Ernsta Meistera pojmenovává zřetelně jako filosofujícího básníka, lépe řečeno básníka, jehož filosofické postoje nemohou být odděleny od těch básnických, a co více, samotné myšlení nemůže být odděleno od básnění, jak sám Meister říká: „*Ich muss Ihnen bekennen, dass bei mir Dichten identisch ist mit Denken*“. Johann si všímá, že takový básníkův postoj souzní s Heideggerovým přístupem k básnění: „*Die*

*Zusammengehörigkeit von Philosophie und Poesie, den ‚ursprünglichen Wesenszusammenhang des dichterischen und denkerischen Sagens‘ (Martin Heidegger)*“ (ibid., 11). Johann tedy pro formu Meisterových básní razí termín „Gedankenlyrik“ a zabývá se jimi jakožto určitým procesem samotného rozumění, což podstatně konvenuje se zaměřením fenomenologické filosofie - tzn. nezabývat se pouze významem básně jakožto něčím hotovým, uzavřeným a faktickým, ale samotným procesem postupného ustalování významu v procesu rozumění: „*das Gespräch [ist] ein Vorgang der Verständigung*“ (ibid., 14). Zároveň rovněž Johann akcentuje jiný typ Meisterovy promluvy, a to sebezporozumění. Bohatě na materiálu Meisterových básní dokládá, že básník se snaží oslovit čtenáře k sebereflexi, obrácením čtenářova vědomí k procesu ustanovování významu a dosáhnout tak sebezpoznání. Vždyť pokud dokážeme reflektovat způsob, kterým poznáváme, nepoznáváme tak jenom věc, k níž se poznání obrací, ale také sebe sama, způsob našeho nahlížení na svět. Tedy poezie není jen projektem směřujícím k poznání světa, ale neméně výrazně je zaměřena na poznávání sebe samého, rozuměj vlastní perspektivy ke světu: „*Mein Gedicht sagt, was ich weiß./ Es fragt dich, was du weißt.*“

Tato obecnější zjištění podkládá Klaus Johann rovněž důslednou analýzou jednotlivých básní Ernsta Meistersa. Postupuje obvykle od popisu formy jednotlivé básně a zkoumá aliterační, rýmové a zvukomalebné zákonitosti Meisterova jazyka. Od popisu formy se dostává k otázkám sémantickým. Obvykle vybírá z Meisterovy konkrétní básně několik jejích nosných motivů, jejichž význam pro existenci člověka zvažuje pomocí výskytu těchto motivů u jiných filosofů a básníků v historii kultury. Tak pojem subjektu a Mnemosyné u Meistersa poměřuje s podobnými pojmovými koncepty u Friedricha Nietzscheho, Waltera Benjamina, Herberta Marcuse a historika Jacquese le Goffa. Johann zkoumá, jak se prostřednictvím modu paměti, něčeho minulého, stává báseň celistvým obrazem a zároveň obrazem jedinečným. Jen takovým může být právě ve vzpomínce, neboť v ní se pojí básnění s životem a také duch s matérií - vzpomínka nikdy není prostým obtiskem něčeho, co bylo v minulosti, ale i závanem ducha, který tuto věc provázel. „*Die Einheit von Dichtung und Leben oder auch Geist und Materie, repräsentiert durch das ‚Gedächtnis‘, diese Einheit, die im folgenden Gedicht noch deutlicher zutage treten wird, zeigt sich in ‚Noch zu‘ nicht zuletzt darin, daß die ‚schweren Worte‘ des Gedichtes in gleicher Weise auf beide ‚Welten‘ bezogen werden können*“ (ibid., 47).

Ještě zajímavější je Johannův přístup tam, kde z rozboru lingvistické formy básníkovy jazyka dochází k přímým paralelám ve způsobu zobrazování světa, který básně nasvěcují jedinečnou perspektivou. Tedy tam, kde se rozbor formy jazyka jasně protíná s rozbohem sémantickým a významotvorným. Johann tak ukazuje, že tradiční distinkce obsahu a formy není v podstatě možná. Například se zabývá vlivem postavení sloves ve tvaru infinitivů na budování statických obrazů, v nichž absentuje vyprávěcí čas. Taková infinitivní, statická scéna nutí k reflexi podstatných obsahů, které se na prostoru básně nabízejí (viz např. ibid., 27–38). Tyto lingvisticko-versologické rozborů jsou příkladem toho, že při rozboru slovesného materiálu básně není nutné skončit u prostého popisu formy - naopak, Johann na mnohých příkladech ukazuje, jaké paralely je možné vést



mezi výzkumem formy, sémantickým rozborem a v konečné fázi interpretací, zabývající se celkovým smyslem jednotlivé básně.

Interpretaci básně Er ist, der Leib zkoumá v současnosti populární filosofii těla a tělesnosti principy transcendentality, jichž lidská existence nabývá právě skrze svou tělesnou přítomnost ve světě. Zde se Klaus Johann dobírá k pravděpodobně nejnosnějšímu sdělení své práce, které rovněž staví do centra poslední kapitoly - pojetí estetického prožitku z básnického díla jako specifického prožitku tělesnosti, dokonce spojení těla a básnictví („*Ästhetik als Verbindung von Leib und Dichtung*“, *ibid.*, 115). Klaus Johann dochází v závěru své práce k přesvědčení, že každá Meisterova báseň obsahuje dvě významové vrstvy - vážící se k tělu a vážící se k básnění: „*Bei der Interpretation der einzelnen Gedichte sind zwei Bedeutungsfelder immer wieder hervorgetreten, nämlich die von ‚Leib‘ und von ‚Dichtung‘*“ (*ibid.*). Johann zde tak opírá své pojetí tělesnosti o filosofii těla M. Merleau-Pontyho, který vnímal tělo jako jednotu mezi realitou a idealitou, materialitou a reflexivitou (k této inspiraci viz blíže *ibid.*, 71).

Monografie Klause Johanna je příkladem uplatňování existenciálních kategorií na interpretaci básnického díla. Johann uplatňuje svoji metodu tak, že v některých místech, které jsme výše popisovali, konvenuje se zaměřením pozdní literárněvědné fenomenologie, akcentující motivy tělesného prožívání. Fakt, že vychází z problematiky tělesnosti, která je podstatným tématem ve vývoji tradičních fenomenologických pozic, obohacuje fenomenologický přístup o další perspektivu, kterou lze k interpretaci textu zaujmout. Fakt prožívání, v literární vědě tradičně spojován s pojmy perspektiva či atmosféra, je v Johannově pojetí zachován, nicméně prožívání nasvětčuje z jiného místa: z prožívané tělesnosti naší existence, která ve světě básně vyvstává ve své jinakosti, oproti jakémukoli jinému prožívání, které jí předcházelo.

### 3.1.3. H.-G. Gadamer

Hans-Georg Gadamer stejně jako Martin Heidegger ve svých esejích věnovaných hermeneutice řešil problém, jak zkoumání obecné esence věcí zaměnit za analýzu jedinečné konkretizace dané věci. Gadamer upřednostnil výzkum konkrétního, a tedy i dějinného předmětu, jehož význam zároveň není transcendentní, ale je vázán na lidskou řeč. Každá zkoumaná předmětnost je historicky podmíněna a zkoumající subjekt náleží k určité tradici – a vlastní úkol hermeutiky spočívá dle jeho přesvědčení ve zkoumání tohoto rozdílu, respektive uvědomění si dějinné distance a rozdílných kontextů jednotlivých tradic, které předmět a nazírající subjekt dělí. Překlenout se přes hranici obou historických horizontů a dojít srozumění, to je vlastní úkol hermeneutiky: najít společnou řeč. Gadamer ve výkladech Husserlovy filosofie, v knihách *Hegel. Husserl. Heidegger.* a ve druhém díle *Wahrheit und Methode*, nazývá „osudovým přehlednutím“ to, že „*Husserl údajně jednostranně kladl obecnou esenci před její jedinečné konkretizace, místo aby začal od jedinečného, náhodného, konkrétního, dějinného*“ (Mathauser 2006, 49) a přiklonil se k hermeneutice, zájmu o jazyk a výzkumu před-sudků, tedy předběžných soudů, které jsou v aktu čtení ověřovány a proměňovány.

Zaměříme se nyní na problém nacházení *společné řeči*. V Gadamerově pojetí neexistuje na světě nic, co by bylo *dáno*, vše je plynoucí řečí „*odehrávající se mezi mluvčími, kteří se musí sehrát natolik, aby mohlo začít dorozumívání, a to i tam, kde proti sobě nesmiřitelně stojí dva rozdílné ‚názory‘*“ (Gadamer 1973/2012, 418). Gadamer úzce spojuje své chápání řeči s pojmem zkušenosti. Vnímající subjekt může zažít zkušenost právě procesem dorozumění se s cizím. Za důležité považujeme skutečnost, že zkušenost v tomto pojetí spočívá v pochopení již dříve pochopeného, tedy vnímajícímu subjektu předaného. Subjekt si je potom nucen uvědomit vlastní pozici, z níž předmět nahlíží, což mu umožňuje vést s ním dialog a obohatit se jeho rozdílností, a umožňuje mu také vposledku uvědomit si, že jeho výklad není absolutním postižením podstaty předmětu. Vidíme v tom inspiraci sókratovskou dialektikou. A sám H.-G. Gadamer se ve svém rekapitulačním textu „Kdo jsem. Hans-Georg Gadamer.“ vyznává z celoživotního obdivu k Platónově technice filosofování pomocí dialogu: „*Dialektika je uměním vést rozhovor, což v sobě zahrnuje umění vést tento rozhovor sám se sebou a usilovat o dorozumění se sebou samým. Je uměním myslet*“ (ibid., 422). A dialogický vztah nakonec přisuzuje i samotnému procesu recepce básnického díla: „*Je to zvláštní druh komunikace, která u básnických děl probíhá. S kým komunikují? Se čtenářem? S jakým čtenářem? Zde se zvláštní způsobem modifikuje dialektika otázky a odpovědi, která vždy spočívá v základech hermeneutického procesu a vyvěrá ze základního schématu dialogična*“ (ibid., 427).

Gadamer rozvíjí v tomto eseji téma řeči ještě jinými cestami, o jejichž směrech napovídá to, jak téma pojmenovává. Setkáváme se tu se třemi různými termíny: *řeč, komunikativní vědomí a společenské vědomí*. Chápe je jako prostor, do nějž je nutno vstoupit, pokud chceme nazíranému předmětu porozumět. Hermeneutice jde tedy primárně o to, aby se zkoumaná věc či myšlení jiného člověka jevilo na základě společného světa, tedy světa vnímatele jakožto současného člověka, který se snaží historický předmět pochopit, a světa, který určoval smysl daného předmětu před stovkami let. To dobře vysvětluje fakt, že hermeneutika je ve svém nejvlastnějším zájmu soustředěná na pojem životní zkušenosti. „*‚Hermeneutická‘ filosofie si proto nerozumí jako ‚absolutní‘ pozici, nýbrž jako cestě zkušenosti. Trvá na tom, že neexistuje žádný vyšší princip než princip otevřenosti k rozhovoru*“ (ibid., 424).

V obratu ke zkušenosti konvenuje hermeneutika s hlavním motivem fenomenologické interpretace: soustředí se na životní zkušenost, kterou člověk udělá s uměleckým dílem. Zkušenost s uměleckým dílem si na interpretaci přímo vynucuje, aby se pokusila své vlastní porozumění světa nahlédnout. V umění se setkává s něčím překvapivým, nečekaným, neznámým, co jeho konvenčnímu rozumění světa odporuje. To však nevede ke interpretově rezignaci, ale k myšlení, kterému Gadamer rozumí jako „*nekonečnému dialogu duše samé se sebou*“. Jsme tak vystaveni zkušenosti umění, v němž *vstupuje do hry naše vlastní porozumění pobytu*“ (ibid., 416). Z toho důvodu si budeme v našem výkladu stále pokládat Gadamerovu otázku: S jakým čtenářem básnická díla komunikují? Kdo je tím čtenářem, respektive co zakládá jeho rozumění básnickému dílu?

Ke zkušenosti nás vede údiv. Podat definici údivu se jeví být protismyslné – vždyť právě údiv je charakteristický tím, že bere člověku řeč. Údiv, ať už byl vyvolán čímkoli, nemůžeme zachytit řečí – jako by se vzpíral vysvětlení. Gadamer sám upozorňuje na to, že *selhání řeči* je samotným jejím počátkem řeči. Řeč má schopnost hledat výraz pro všechno a její vznik zvláště provokuje to, co Řekové označovali slovem *atopon* (nemístné), vysvětluje Gadamer v jednom ze svých klíčových esejí *Řeč a rozumění* z roku 1970 (Gadamer 1970/2012). Řeč je tedy základem pro otevřenost zkušenosti, možnost proměnit nahlížení světa skrze to nové, s čím se ve světě setkáváme. Literární dílo jakožto výostný pokus zachytit toto nové v řeči tedy nutně považujeme za místo, kde se s novou zkušeností setkáváme. Proto také může Gadamer označovat umělecké dílo za *Zuwachst an Sein* („přírutek jsoucná“).

Gadamerovo pojetí zkušenosti je inspirováno Hegelovou dialektickou zkušeností. V Hegelově *Fenomenologii ducha* nacházíme vysvětlení zkušenosti jako určitého strukturního obratu vědomí. Zkušenost má dialektický charakter: vědomí dochází k poznání, že mezi jeho věděním o předmětu a předmětem samým existuje rozpor, nesoulad, jehož struktura je dána dialektickým pohybem mezi původním věděním a věděním nově nabytým. Nastává změna vědomí o předmětu samém. „*Měřítka zkoumání se mění, když to, co mělo být měřítkem, ve zkoušce neobstojí; a zkouška není jen zkouškou vědění, nýbrž má i svá měřítka. Tento dialektický pohyb, který vědomí vykonává na sobě samém, právě tak na svém věděni jako na svém předmětu, pokud mu z něho vzniká nový pravdivý předmět, je vlastně to, co se nazývá „zkušenost“*“ (Hegel 1960, 102). Teze o vzniku „nového předmětu“ fenomenologická hermeneutika nemůže přijmout, stejně jako vyústění Hegelovy dialektiky v završení dějin, avšak základní vzorec zkušenosti, znázorněný proměnou vědomí předmětu, je základem fenomenologického pojetí zkušenosti. Fenomenologické myšlení se bude oproti Hegelovi orientovat na „*hermeneutiku lidské fakticity, konečnosti a situovanosti*“, na dějiny jako stále znovu se ustanovující momenty bez možnosti spásy a na pojmy, jejichž platnost není založena absolutně, nýbrž v živé řeči rozhovoru (Špinka 2005, 143–144).

Pokud Gadamer staví své pojetí zkušenosti na novosti pohledu, nepřekvapí, že svou definici paměti zakládá především na negativní stránce paměti: zapomínání. Zapomínání je s pamětí spojeno stejně jako pamatování si. To, že paměť zapomíná, má pro rozumění konstitutivní funkci: právě kvůli tomu, že autor textu je pro čtenáře neznámý, zapomenutý (zde máme na mysli především autorovu intenci, s níž určitý text vytvářel), je smysl textu čtenáři vždy odcizen. „*Pisemnost je sebeodcizení. Jeho překonání, čtení textu, je tedy nejvyšším úkolem rozumění*“ (Gadamer 2010, 336). Zapomenutí na smysl, s nímž byl určitý text vytvářen, samo vytváří tlak, aby čtenář nepřistupoval ke smyslu textu jako něčemu danému a bezprostředně nazíratelnému, ale aby se pokusil o interpretaci.

U Gadamera je zřejmé spojení paměti s řečí: řeč je založena na obecných pojmech, které získáváme procesem učení, tedy podržováním určité zkušenosti v paměti, která, pokud se nadále potvrzuje, dává vzniknout obecnosti postižitelné určitým slovem. Nicméně pojem zkušenosti Gadamer definuje jako setkání s věcí, na niž je řeč krátká. A paměť stejně tak, neboť dřívější porozumění, které by člověku uchovala jeho paměť, je

nedostupné. Proto v souladu s tradicí fenomenologického myšlení vyzývá k principu, který fenomenologická literární věda hojně využívá: zkoumání *výsledků zkušenosti* nesmí být zaměřováno s *procesem zkušenosti* samotné. Toto pro nás klíčové rozlišení nacházíme u Gadamera vyloženo v pozoruhodné jasnosti a dovolujeme si ho citovat *in extenso*: „Pozorujeme-li zkušenost z hlediska jejího výsledku, přeskakujeme tím vlastní proces zkušenosti. Tento proces je totiž bytostně negativní. Nelze jej popisovat jednoduše jako nepřetržité vytváření typických obecností. Toto vytváření se děje spíše tak, že zkušenost neustále vyvrací falešná zobecnění, takřikajíc zbavuje typičnosti to, co je za typické považováno. To se již po řečové stránce projevuje v tom, že o zkušenosti mluvíme v dvojitým smyslu: mluvíme jednak o zkušenosti, jež odpovídají našim očekáváním a potvrzuje je, jednak o zkušenosti, kterou ‚činíme‘. Tato zkušenost, vlastní zkušenost, je vždy negativní. Učiníme-li s nějakým předmětem zkušenost, znamená to, že jsme věci dosud neviděli správně a že nyní víme lépe, jak se to s nimi má. Negativita zkušenosti má tedy svébytně produktivní smysl. Není prostě klamem, který prohlédneme, a potud korekcí, ale dalekosáhlým věděním, kterého nabýváme“ (ibid., 306–307). Není úkolem umění vyvracet „falešné obecnosti“ a „zbavovat věci typičnosti“? A pokud tedy chceme uměleckého díla interpretovat, nemusíme snad postupovat tak, že zkoumáme proces, kterým umělecké dílo věci zbavuje typičnosti a otevírá nás tak nové zkušenosti se světem?

Kde však nyní máme hledat spojovací linku mezi textem a čtenářem, která zakládá možnost jejich dialogu? Základ rozumění dle Gadamera spočívá na určitém „mlčenlivém srozumění“ či „tichém uhadování“, tedy něčem zdánlivě mimořečovém. Gadamer si však vytyčil za cíl ukázat, že i zde se jedná o určité mody řečovosti. Řeč buduje společně sdílenou *orientaci ve světě*, společné mínění, v němž se potom dialog nese. Toto „mlčenlivé srozumění“ tedy má řečový základ, neboť „se vskutku stále buduje ve vzájemném hovoru a pohružuje se poté znovu do ticha srozumění a samozřejmosti“ (Gadamer 1970/2012, 160).

Předpokládáme tedy, že stejně tomu musí být i v komunikaci s básnickým dílem. Právě v zájmu o *orientaci ve světě* vidíme ono těžko postižitelné místo, kde se text se čtenářem střetává. Text nasvěcuje svět a stává se tak perspektivou, skrze niž může čtenář nabýt zkušenosti. Neboť i on je na světě zainteresován a ptá se, jak ve světě, do něhož není vložen žádný apriorní smysl, jednat. A zainteresován je právě na stejném světě, jako text, nikoli na světě fikčním.

Avšak tam, kde by dílo pouze utvrzovalo samozřejmost dorozumění mezi čtenářem a textem, tam by se jednalo o kýč, upadlou formu uměleckosti, kterou můžeme mimo jiné charakterizovat tím, že udržuje svého vnímatele ve srozumitelném, známém a nevzrušivém světě. Pokud však chceme interpretovat umělecké dílo, které svým bytostným založením od konvencí ve vnímání světa osvobozuje, musíme brát v potaz Gadamerovo upozornění: „řeč vede svůj napětí plný život vždy v antagonismu mezi konvencionalitou a revolučním průlomem“ (ibid., 161). V modu konvencionality je slovo „sebezapomenutým průchodem ke světu“, v řeči básnické, filosofické či náboženské se však stává něčím jiným. Pokud přistupujeme s těmito premisami ke konkrétnímu uměleckému textu, nabízejí se dvě cesty, jak takové básnické slovo interpretovat. 1) negativně, tzn. na základě toho, jak se vymezuje z konvencionality „tichého srozumění“

a začíná být „revolučním průlomem“; a zároveň 2) pozitivně, tzn. na základě skutečnosti, že dílo ke čtenáři promlouvá i přes to, že se vzdalo nároku na konvenční zobrazení světa.

Pokud Gadamer (ibid., 164–165) odlišuje *slovo* od samostatně si stojícího *logického výroku*, činí tak proto, aby odlišil přístup přírodních a humanitních věd. Ty první počítají s pouze vyřčeným a abstrahují od všeho, není výslovně řečeno, kdežto ty druhé počítají s širším kontextem, k němuž řečené odkazuje. *Slovo* tak nabývá svého významu ze životní souvislosti, v níž bylo proneseno, proto musí být skutečný hermeneutický výkon závislý nikoli na formě či lexikálním významu daného slova, ale na zkoumání určité situace světa, na základě které nabývá svůj svébytný význam. Zde nacházíme jednu ze základních hermeneutických premis: na jednotlivém slově souvislé promluvy se zrcadlí celek smyslu, tedy určitá situace světa, kterou text postihuje. Předmětem zkoumání literární vědy je tedy evidentně *slovo* a nikoli *výrok*. Literatura neznepokojuje člověka jako problém vědeckého poznání, ale jako problém vlastního života. Jakkoli to na první pohled zní banálně, domníváme se, že často je toto rozlišení literární vědou přehlíženo. Prozatím to pro nás znamená tolik, že nechceme oddělovat vědecké poznání od stanoviska poznávajícího subjektu, čímž se zdánlivě dostáváme na půdu, která se z pohledu objektivizujících přírodních věd zdá nevědecká.

Gadamer poukazem na totalitu řeči (ve světě neexistuje nic myslitelného, co by existovalo mimo řeč) zajišťuje hermeneutickému zkoumání ontologickou platnost a zároveň upomíná na to, že předsudečná struktura porozumění nikdy nezmizí. Meze hermeneutiky jsou v jejím nezrušitelně historizujícím přístupu, který je prosazován na úkor „praktického“ rozumění konkrétnímu textu, které ovlivňuje čtenářovo vidění světa a konání v něm. Slovy Pavla Kouby „*V rozhovoru můžeme tematizovat svou zaujatost a meze svých předsudků, vystavit se věcnému nároku jinosti textu či výpovědi druhého, avšak tím ještě v oboru konfliktních předsudků a nároků nekrytalizuje instance, k níž bychom se v našem rozhodování o věcnosti určitých výpovědí mohli alespoň implicitně vztahovat.*“ Hermeneutika se tak zaměřuje na časový odstup textu a čtenáře, což je jedna z relevantních možností zkoumání, „*ale nemůže hrát žádnou roli při praktickém, jednajícím rozumění a rozhodování*“ (Kouba 2006, 211).

Gadamer v eseji s provokativním názvem *Co je pravda?* (1957) (Gadamer 1957/2012) postuluje primát otázky. V otázce se ukazuje motivace každé výpovědi: „*Primát otázky vůči výpovědi však znamená, že výpověď je bytostně odpovědí. Neexistuje žádná taková výpověď, jež neznázorňuje svého druhu odpověď. Proto neexistuje žádné takové rozumění jakékoli výpovědi, které své výlučné měřítko nezískává z porozumění otázce, na niž odpovídá*“ (ibid., 51). Umění má pro orientaci ve světě nové odpovědi, zpochybňuje zavedené před-stavy a předsudky, které tradice petrifikovala do zdánlivě nezrušitelných interpretačních rámců, a tím nám je staví před oči. K takovému nahlédnutí nám dle Gadamera pomáhá hledání otázky: „*Tím rozhodujícím, co ve vědě teprve činí badatele badatelem, je schopnost vidět otázky. Vidět otázky však znamená umět rozlomit to, co jako uzavřená a nepropustná vrstva usazených předminění ovládá celé naše myšlení a poznávání. Umění rozlomit to tak, že jsou tímto způsobem viděny nové otázky a umožněny nové odpovědi, činí badatele badatelem. Každá výpověď má svůj horizont smyslu v tom, že vyrůstá z určité situace otázky*“ (ibid., 51–52). Literární

vědec se snad může stát gadamerovským „pravým badatelem“, pokud vkročí na vratkou půdu analýzy procesu, jímž literární text převrací konstatování smyslu světa v otázku.

Přesuňme se nyní od výkladu Gadamera pojetí paměti a řeči k možnostem interpretace, které nastoluje jeho metoda. U Gadamera vidíme zájem o fenomenologicky ukotvené termíny *postoj* a *perspektiva*, respektive o snahu reflektovat interpretovu pozici. To lze učinit pomocí existenciálů, jak jsme viděli v předchozí kapitole – taková interpretace navazuje především na Heideggera –, nebo historicky – takové je pojetí H.-G. Gadamera: „*Pokud se střetáváme s uměleckým dílem ve světě a se světem v jednotlivém uměleckém díle, není dílo neznámým vesmírem, do nějž jsme jakoby kouzlem na chvíli přeneseni. Namísto toho se v něm učíme chápat sebe sama, což znamená, že si v kontinuitě své existence uchováváme diskontinuitu zkušenosti. Je proto nutné nenárokovat si vůči kráse a umění bezprostřednost, nýbrž zaujmout postoj, který koresponduje s historickou realitou člověka*“ (cit. dle Iser 2009, 50).

Historizující přístup Gadamera k interpretaci dokazuje i jeho postoj k estetické zkušenosti. Estetická zkušenost je pro Gadamera možná díky kolizi historického horizontu textu a čtenáře. Horizont je pro Gadamera pojmem pro perspektivu, celkový smysl textu. Pojem horizont zahrnuje přirozeně i to, co není smyslově na dosah, co však podstatně zakládá čtenářovo porozumění. Minulé horizonty, zpřístupněné v textech, zakládají možnost utvořit si horizont přítomný, který nikdy neexistuje sám o sobě, ale teprve ve vlastním vyrovnávání se s tradicí. Toto *splynutí horizontů* je pro porozumění zásadní, neboť v něm dochází ke střetu přítomného horizontu s *cizím*. Člověk si může být vědom své vlastní situace tehdy, pokud se tato situace odráží v zrcadle něčeho zásadně odlišného – tuto základní tezi s námi Gadamer plně sdílí. „*Porozumění se tedy jeví jako neustálé vyjednávání mezi sebou samým a jinakostí*“ (Iser 2009, 53).

Gadamer odmítá ideu nadčasové přítomnosti estetické hodnoty klasického díla, které je přístupné nadčasovému vědomí, ale vyzývá interpreta k tomu, aby si na základě střetu s textem referujícím o odlišné epoše uvědomil vlastní historickou realitu. „*Každé setkání s tradicí, jež se odehraje v rámci historického vědomí, v sobě nese zážitek napětí mezi textem a přítomností. Hermeneutický úkol spočívá v tom, že toto napětí nezakrývá snahou o naivní asimilaci, nýbrž se na něj vědomě upozorňuje*“ (ibid., s. 51). Gadamerovo pojetí umění je hegelovské: v zrcadle umění se zračí historie pravdy. Pravda zobrazená uměleckým dílem je tedy historicky podmíněná a dostává se do střetu s historicky podmíněnou pravdou nás, dnešních čtenářů.

Ačkoli nás takové pojetí může zpočátku fascinovat a může se jevit jako překlenující most mezi hermeneutikou a literární historií, při pokusu ustanovit interpretační metodu na Gadamerových premisách narazíme na základní metodologický problém: pokud se pokoušíme rozpoznat cizí na základě historicity zobrazovaných předmětů, jak definujeme to *ne-cizí*, domácí, přítomné, nám vlastní? Pokud jsme si vědomi, Gadamer sám svými texty k vyřešení tohoto problému nepřispěl. Pro interpreta literárního textu by nastával problém nejen jak definovat to *cizí*, historicky vzdálené, co vidí v textu, ale úkol snad ještě složitější: jak definovat přítomné? Změnil by se výklad literárního textu na výklad přítomné historické situace interpreta?

Gadamerova interpretační metoda je tak v podstatě definována historicky, rozdílností historického a čtenářova přítomného horizontu. To neznamena, že je historizující disciplínou v pravém slova slova. Podstata tohoto rozdílu vyplyne ze srovnání s receptivní estetikou kostnické školy (především směrem reprezentovaným H.-R. Jaussem, který byl s H.-G. Gadamerem v dlouholetém metodologickém sporu). Rekonstrukce dějinného recepčního horizontu díla, na nějž se Jauss primárně soustředí, ustupuje, domníváme se, Gadamerově pojetí analýze perspektivy, kterou na svět vrhá světlo textu. Gadamer k tomu sám říká: „*Bylo by nepřipustnou abstrakcí myslet si, že se nejprve musíme rekonstrukcí celého jeho dějinného horizontu [díla, P. Š.] přenést do současnosti s autorem – popřípadě s původním čtenářem – a potom teprve začneme chápat smysl řečeného. Jakési očekávání smyslu usměrňuje od začátku úsilí o pochopení*“ (Gadamer 1995, 50). Z toho důvodu v naší práci podrobněji nevykládáme kostnickou školu recepční estetiky, ačkoli je její afinita s fenomenologií často zdůrazňována. Více podnětů pro interpretační metodu získáváme z Gadamerovy hermeneutiky.

Gadamer umisťuje svůj hermeneutický úkol do slova „mezi“: mezi historicky podmíněnou realitu předmětnosti a čtenářovou příslušností k určité tradici. „*Vlastní úkol hermeneutiky je rozpoznání směru, jímž byla starší tradice inovována a změněna, aby mohla vyjádřit zkušenost autora, kterou lze z textu vyčíst*“ (Pokorný 2006, 111). Naše práce stojí spíše než na teorii dějinného rozumění na ontologii lidského pobytu, kterou provedl Martin Heidegger a Jan Patočka. Jedná se nám o odstup od Husserlova transcendentálního, a to nikoli příklonem k otázkám čistě existenciálním, ale otázkou po pojmu svět.

### 3.1.4. Wolfgang Iser

Práce Wolfganga Isera jsou patrně nejznámějšími texty, které bývají připisovány fenomenologické literární vědě. Řazení kostnické školy do fenomenologického proudu je pouze přibližné a vědecky méně relevantní, dle našeho názoru slouží spíše ke školskému zpřehlednění literárněvědného pole. Ze stoupců této školy fenomenologickou metodu nejvíce využívá Wolfgang Iser. Na jeho díle se tedy pokusíme ukázat, z čeho pramení naše hodnocení. Kostnická škola recepční estetiky, inspirována dílem H.-G. Gadamera, se snažila o sloučení poetiky a hermeneutiky. Základní principem literární vědy zde přestává být objektivizovaný historický popis a stává se jím proměnlivá historicita závislá na čtenářské zkušenosti s daným textem.

V těchto základních intencích se odehrává i Iserova interpretace textu. Cílem jeho eseje *Bunyan's Pilgrim's Progress* (Iser 1978) je objasnit, proč byl Bunyanův text jedněmi považován za předchůdce románu a druhými za epické dílo puritanismu, jehož cílem je ukázat posvátno. Rozborem jednotlivých narativních situací ukazuje, jak je čtenář textu nucen vyrovnat se s předkládanou nejistotou spásy. „*Kniha chce apelovat na každého jednotlivého čtenáře, at' už je jeho pozice jakákoli, a jejím záměrem je vést čtenáře k poznání sebe samého. (...) Je to skutečně ona základní nejistota spásy, která vede blíže a blíže ke zkoumání sebe samého*“ (ibid., 7). Fakt, že text se vzdává jistoty ve spásy,

aktivuje lidský potenciál nikoli směrem k jednomu předem danému cíli, ale ke zkoumání sebe samého skrze zkušenost se světem. Iser se v dílčích formálních rozborech narativní situace snaží ukázat, že čtenář není odkázán na pouhé sledování příběhu hlavních postav, ale že je hlasem vypravěče vytrhován k reflexi jejich jednání. Čtenáři je „*neustále napomínán, aby si všimal celkové situace – může tak dosáhnout více vyváženého soudu o lidském chování, a nakonec rovněž o sobě samotném*“ (ibid., 9).

Co je pro tento způsob interpretace podstatné: snaží se popsat rétorickou strategii textu, která vyzývá čtenáře k reflexi vlastního stanoviska a tak ho vést k jeho vlastnímu sebeuvědomění. Z toho vyplývá zaměření Iserova rozboru na celkový význam textu (postavy si již nejsou jisté svou spásou) a zkoumání, jaké dopady má na čtenáře v různých historických epochách. Iser se již méně zaměřuje na to, jak konstitucí jednotlivých předmětů a situovaností dochází k postupnému dotváření významu textu. Pokud se k jednotlivostem uchyluje, ukazuje příkladně, jak se dá využití naratologických nástrojů k analýze textu jako něčeho, co nemá oporu v apriorní tezi, ale naopak přiklání pozornost čtenáře k jeho vlastní zkušenosti se světem. Celkově však Iser operuje již s celkovým významem knihy a zabývá se tím, jaké důsledky má pro čtenáře fakt, že autorův text je zpodoběním „*světa, jež opustil Bůh*“.

Jiná studie, o Fieldingových románech, je znovu zaměřena na rétorickou strategii textu, kterou je čtenář zván k vytváření smyslu příběhů. V tomto smyslu Iser analyzuje užívání tří teček, jako prázdných míst určených k doplnění významu čtenářem, či přítomnost nezcelitelných protikladů v textu, které „*nejsou uniformní, ale dostatečně rozmanité na to, aby vykouzlily stejně rozmanitý obraz lidské povahy ve čtenářově představivosti*“ (ibid., 49). Jako příklad takových protikladů ukazuje například jednání Abrahama Adama z románu *Joseph Andrews*, které se stále zmítá mezi naprostou oddaností víry v boží slovo (biblického Abrahama) a vzpourou (biblického Adama). Čtenář je nucen formovat „*gestalt*“ textu tak, že se snaží nastolit konzistenci mezi oběma protiklady. Iser tento rozměr textu/čtení nazývá „*virtual dimension*“, neboť tato konzistence je nastolována, aniž by byla textově konkretizována. Jedná se tedy o čtenářovu aktivitu, umožňovanou strukturou textu. Na této rovině, „*where the unformulated becomes concrete*“, se text stává pro čtenáře zkušeností (ibid., 42).

Iserův výklad problematiky protikladů vysvětluje, proč jsou protiklady objevující se v textu pro fenomenologickou literární vědu obvykle důležité (připomeňme, že v českém prostředí se tímto tématem zabývají texty Přemysla Blažíčka, pro něž často byly nesjednotitelné protiklady představené textem hlavním směrem interpretačního úsilí). Iser píše: „*Jestliže může být fenomén řádně zprostředkován pouze pomocí kontrastu, znamená to, že čtenář musí dát oba kontrasty do spojitosti, takže je přímo vtažen do imaginativního procesu, aby daný fenomén nahlédl*“ (ibid., 48). Pro Isera jsou tudíž protiklady místem pro čtenářovu imaginaci, místem, které si vynucuje čtenářovu aktivitu, pokud chce být pochopeno.

Iserova programová stat' „*The reading process*“ (1971) odhaluje teoretická východiska těchto postojů. Východiskem fenomenologické interpretace se Iserovi stává čtenářova imaginace vyplňující „*outlines*“ (obrysy), které mu nabízí text. Iser nazývá základní strukturu významu textu jako obrys, neboť text nepopisuje vše, co se čtenáři



jeví. Ukazuje se to již na základní rovině, a to na sledu za sebou jdoucích vět. „*Věta se neskládá pouze z tvrzení – to bylo absurdní, vždyť tvrzení je možné vytvářet jen o existujících věcech – ale směřuje k něčemu, co je až ‚za tím‘, co se výslovně říká*“ (Iser 1978, 277).<sup>28</sup>

Není to absurdní výrok? Mluví snad text o něčem jiném, než sám popisuje? Iser svou argumentací ukazuje, že něco takového je možné díky vnitřnímu časovému vědomí čtenáře. Věty jdoucí za sebou v čtenáři vytvářejí očekávání toho, co má nastat. Takové očekávání nazývá Husserl protenci: „*Každý původně konstruktivní proces je inspirovaný protencemi, které sbírají a vytvářejí sémě toho, co má nastat jako takové a přivádějí to k uskutečnění*“ (Husserl 1993). Pro interpreta je tedy podstatné i to, že tok textu u čtenáře vyvolává anticipaci dalšího dění, protože tento proces může být racionálně popsán (a to minimálně u prozaického textu) a má vliv na strukturu světa textu. Situace či obrazy, které čtenář dle svých v průběhu čtení očekává, jsou dílem jeho dosavadní životní zkušenosti,<sup>29</sup> ale nám jde o určité typologické situace, které čtenář v procesu čtení očekává (např. gradaci, rozuzlení, střet a další obecné kategorie zápletky).

Důležité je pro interpretaci to, že se ve významu objevuje něco, co není záležitostí jazyka textu, ale co vlastní „materiál“ textu transcenduje. Věta před námi otevírá nejen význam vlastních slov, ale rovněž horizont, na jehož pozadí je srozumitelná. Tento horizont je vlastně zárukou toho, že jednotlivé věty (či verše) mají vzájemnou spojitost. Co tvoří významovou spojitost první věty Kafkova *Zámku*? Jistě to není gramatika samotných vět, vždyť obě věty můžeme vnímat zcela odděleně, není mezi nimi žádný gramatický šev: „*Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým sněhem.*“ Vychází najevo, že významovou souvislost tvoří aktivita čtenáře, v jehož vědomí postupně vzniká svět textu, který posloupnost vět umožňuje vnímat jako smysluplnou. V textu se tak objevuje něco, co jeho slova transcenduje. Intencionální koreláty jednotlivých slov jsou smysluplné na pozadí, které nemá intencionální charakter, je nepředmětné.

Tento horizont podléhá v dalším průběhu čtení stálé významové modifikaci: „*každý intencionální korelát věty před námi otevírá specifický horizont, který je modifikován – ne-li zcela proměněn – následujícími větami*“ (Iser 1978, 278). Tento „*product of the reader's mind*“, jak Iser nepokrytě říká, zaručuje mnohost souvislostí v textu objevitelných a rovněž vzájemné vztahy mezi přítomností, minulostí a budoucností průběhu čtení. Z toho důvodu je proces čtení anticipace a retrospekce, což není prosté sledování toho, co přichází z budoucnosti, a upamatování se na to, co bylo v minulosti, ale tvůrčí akt, jímž vzniká svět textu. V tomto místě dochází k tvorbě čtenářovy zkušenosti se světem jakožto totalitou smyslu.

Vlastní subjektivitu charakterizuje pozdní Husserl rovněž jako „*störmend Präsenz*“ (plynoucí přítomnost), která předchází veškerým operacím našeho vědomí. „*Když chci*

---

<sup>28</sup> „... but aims at something beyond what it actually says“ (ibid.).

<sup>29</sup> I když i tato struktura je vědecky popsatelná. Přijatelná námitka zní, že tento proces by byl verifikovatelný u čtenářů se společnou čtenářskou zkušeností. Tak například A. L. Bem může interpretovat Dostojevského texty jakožto „přepisování“ scén z textů Gogola a odkazovat na to, že ruský čtenář 19. století toto přepisování spolehlivě rozpoznal (Bem 2007).

*zahlédnout sebe samého ještě před všemi svými předsudky a přede vším, co je pro mě právě původní předpoklad jejich ontického smyslu, potom sám sebe vidím jako plynoucí přítomnost*“ (Husserlova nepublikovaná poznámka z roku 1931, cit. dle Landgrebe 2004, 267). Husserlovo pozdní pojetí transcendentálního ega jako plynutí zmiňujeme právě v návaznosti na představovanou koncepci časové konstituce smyslu textu. Zkušenost člověka se světem se ustavuje právě na základě tohoto neexplikovatelného, pojmově nevysvětlitelného proudu a Husserl ji z toho důvodu označuje jako tvůrčí proces, jelikož je záležitostí konstitutivního výkonu ega. Landgrebe sám dodává, že ke konstituci dochází na rovině mého vědomí, které je vědomím mých schopností, jak zacházet s tělem (ibid., 274).<sup>30</sup> Toto odbočení k pojetí transcendentálního ega u pozdního Husserla zde konáme z toho důvodu, abychom upozornili na příbuznost čtenářské zkušenosti s životní zkušeností v každodennosti. Obě zkušenosti vyvstávají z proudu vnitřního časového vědomí, na jehož základě probíhá konstituce věcí, které se nám jeví. Také z tohoto důvodu je recepce textu proces, který oživuje náš vztah ke světu, protože nás navrácí k jeho prvotnímu prožívání, které není afikováno praktickým ohledem ani daným smyslem věcí.

Fenomenologická literární věda se pochopitelně neobrací k obecné čtenářské zkušenosti, ke zkušenosti „o sobě“, ani ke zcela konkrétnímu prožívání této zkušenosti, která je podmíněna komparací světa textu s čtenářovou dosavadní zkušeností životní. Jde o zcela jedinečný způsob zkušenosti, kterou čtenář zažívá s daným, konkrétním textem. Struktura této zkušenosti je určena strukturou daného textu. Klíčový moment pro fenomenologickou interpretaci je analýza procesu světatvorby, tedy jeho zvědomění. Tento proces je smysluplné usouvstažnění jednotlivých předmětností a situovaností. Dochází k odhalení struktury rozumění. „Máme zde zjevně paradoxní situaci: čtenář je nucen odkrývat aspekty sebe samého, aby prožil realitu, která je odlišná od jeho vlastní“ (ibid., 281–282).

Svět textu nevzniká jako absolutní a definitivní integrace všech předmětností. Sémantický potenciál textu, který zaručuje jeho bytostná nespojitost, tyto čtenářovy integrační snahy (tedy snahy rozumět: „...porozumění je individuálním aktem seskupování věcí do celků a ničím jiným“, Mink 1970, 533) – převáží, a interpret textu bude i po završení své práce stále pokoušen momenty, které jeho představu o smyslu rozvracejí. Právě v oscilaci mezi konsistentní iluzí a „alien associations“ vykonává čtenář „balancing operation“, která vyrovnává obě protichůdné tendence významu textu (ustanovování smyslu textu a zároveň jeho destabilizaci). Iser přímo říká, že tato „balanční operace“ formuje estetický prožitek z daného textu (ibid., 286)<sup>31</sup> a rovněž pro čtenáře podmiňuje možnost získat zkušenost.<sup>32</sup> S tímto motivem se u textů fenomenologické literární vědy opakovaně setkáváme: jeho základem je zvědomění a tedy i popsateľnost čtenářské zkušenosti, která je podmíněna zaměřením na proces,

<sup>30</sup> „It is the corporeal living-experiences, my consciousness of my to-be-able as ruling in the body, that are constituting...“ (ibid.).

<sup>31</sup> „...the reader is bound to conduct his own balancing operation, and it is this that forms the esthetic experience offered by the literary text“ (ibid.).

<sup>32</sup> „... As the literary text involves the reader in the formation of illusion and the simultaneous formation of the means whereby the illusion is punctured, reading reflects the process by which we gain experince“ (ibid.).

jímž svět textu otřásá našimi předsudky, iluzemi a zavedenými postupy žitého světa. To je zvrtný tah Heideggerova hermeutického kruhu, díky němuž poznáváme jiné skrze sebe samé, to je Blažičkův důraz na to, že interpret si v průběhu interpretace uvědomovat rovněž to, co se nového dozvídá o sobě, to je nutnost pozorovat vznik vlastní zkušenosti v průběhu recepce uměleckého díla, na niž upozorňuje John Dewey ve své známé knize *Art as Experience* (1958). Iser ve své studii akcentuje spíše změny horizontu v průběhu čtení, tedy postupy, kterými text nutí čtenáře rezignovat na iluzi, kterou si vytvořil vlastním anticipováním obsahu. Oba přístupy však mají to podstatné společné: vycházejí z předpokladu, že významový horizont textu, svět textu, vzniká až čtenářskou zkušeností. Interpretace se tedy musí chtěnechtě odklonit od prostého popisu jazykového materiálu díla a nespolehat na jeho literárněhistorické zařazení.

Jak vidíme na příkladu konkrétních Iserových interpretačních textů, autor se zabývá rámcovými schématy textu, které vybízejí čtenáře k aktivitě. Jednotlivé předmětnosti a situovanosti textu nechává stranou a věnuje se obecnějším, „strategičtějším“ tématům. Postoj, který čtenář ke konkrétní situovanosti zaujímá, či atmosféru, která ho uchvacuje, ponechává ve svých analýzách stranou. Iser se zabývá tím, jak text vytváří podmínky pro to, aby byla situovanost jím předvedená pro čtenáře zkušeností, aby jí mohl být čtenář osloven. *Jak* je však touto situovaností čtenář osloven, jakou specifickou kvalitu prožitku mu text nabízí, stojí mimo pozornost Iserových studií.

## 3.2. Frankofonní literárněvědná fenomenologie

### 3.2.1. Paul Ricoeur

Sledujeme cesty myšlení, na kterých byly základní fenomenologické pojmy a problémy literární vědy ustanovovány. Odhalování těchto kořenů považujeme za důležité pro pochopení svébytnosti ruské fenomenologie a fenomenologické literární vědy jako celku vůbec. Nejinak tomu bude u Paula Ricoeura a jeho cesty k pojmu svět textu, který se (implicitně i v jiných pojmech literární vědy) stane jedním ze klíčových termínů fenomenologické literární vědy.

Ricoeurova studie *Úkol hermeneutiky* ve své první kapitole analyzuje dějiny této disciplíny. Ricoeurův kritický výklad ukazuje hermeneutiku jako disciplínu s řadou nevyřešených a stále se vracejících problémů. Na Schleiermacherově hermeneutice ukazuje, že pro zakladatele moderní hermeneutiky není cílem interpretace 1) gramatická (objektivní), která se zabývá analýzou bez vazby na autora, ale 2) psychologická, v níž dochází k postižení subjektivity toho, kdo mluví – teprve tato interpretace zachycuje „*akt myšlení, který promluvu produkuje*“ (Ricoeur 2004, 8). Oba tyto mody od sebe nejsou oddělitelné a Schleiermacher považuje první interpretaci za nutnou pro porozumění, ale za cíl označuje interpretaci druhou, psychologickou. Tím se dostává do značných obtíží, neboť ztrácí ze zřetele „věc“ daného díla, která právě zajímá Ricoeura,

a také Gadamera. Ricoeur právě ve „věci“ díla vidí východisko pro vyjasnění vztahu mezi *dílem a subjektivitou autora*.

Podívejme se blíže na Ricoeurovu interpretaci dějin hermeneutiky. Pro hermeneutiku klíčový problém *porozumění druhému* přejal W. Dilthey. Duchovní život se dle jeho názoru upevňuje ve strukturovaných celcích (znacích), které jsou pro druhého člověka srozumitelné. „*Není už tedy možné uchopovat psychický život druhého v jeho bezprostředních výrazech, je třeba ho rekonstruovat tím, že budeme interpretovat objektivované znaky*“ (ibid., 12). Pro Diltheye je klíčový termín *objektivace*: veškeré poznání je zprostředkováno skrze znaky a díla, včetně poznání sebe samého (i ono se uskutečňuje jen skrze objektivace mého vlastního života). „*Člověk se učí pouze skrze své činy, skrze zvnějšňování svého života a skrze sledování účinků, které ona exteriorizace vyvolá v druhých lidech*“ (ibid., 13). Dle Ricoeura je Diltheyovo myšlení stále psychologizující, neboť jeho posledním cílem je postižení subjektu, který se v díle vyjadřuje.

U Heideggera a Gadamera Ricoeur nenachází podstatné zdokonalení metodologické problematiky, ale spíše otázku nového charakteru: „*místo tázání ‚jak dosahujeme vědění?‘ se ptáme ‚jaký je způsob bytí tohoto jsoucna, které existuje pouze jakožto rozumějící?‘*“ (ibid., 15).

Pro Heideggera je ústřední pojem *Dasein* místem, kde dochází ke zjevování. Ke zjevování dochází v bytosti, která rozumí bytí. U Heideggera tedy vidíme posun od epistemologických otázek k otázkám ontologickým. Pokouší se vyložit podmínky „*obyvatele tohoto světa, z nichž se odvíjí situace, porozumění i interpretace*“ (s. 18). Rozumění se potom netýká ani tak pochopení informace, jako chápání možnosti, jak být. Text před nás nestaví indiferentní smysl, ale poukazuje na *možnost bytí*. Ricoeur na závěr výkladu tvrdí, že „*s heideggerovskou filosofií člověk nepřestává uskutečňovat pohyb sestupu k základům, ale zjišťuje, že je neschopen přejít k pohybu návratu, kterým by se z fundamentální ontologie došlo zpět k čistě epistemologické otázce o statutu duchověd*“ (ibid., 20–21), a tento problém označuje jako centrální otázku pro filosofii H.-G. Gadamera.

Základním předpokladem duchověd je dle Gadamera *odcizení (Verfremdung)*, zničení prvotního vztahu *příslušnosti (Zugehörigkeit)*. Gadamer rehabilituje tradici a míří tím proti nadvládě subjektivity v hermeneutice – dle jeho přesvědčení patří vždy subjekt dříve dějinám než sobě samému. Postupně dospívá k vlastní teorii duchověd, a to v termínu *vědomí dějin působení (Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein)*. Člověk se z dějin nemůže vymanit, nemůže je tedy objektivovat.

Na základě této teze se pokusí Ricoeur vyložit vlastní problém: jak je možné myslet vědomí příslušnosti, když je toto vědomí definováno jako odmítnutí odstupů? Vědomí se dle Ricoeura nemůže spokojit s odmítnutím odstupů, musí si zároveň *odstup udržet*. Sám Gadamer odstup myslel prostřednictvím pojmů *horizont* (prostřednictvím splývání horizontů může probíhat komunikace mezi dvěma odlišně situovanými vědomími) a *dialog*, v němž účastníci ustupují do pozadí před záměrem porozumět věci. V tomto místě Ricoeur vytyčuje vlastní program, když se ptá: „*Není tato vláda věci, o které se mluví, nad účastníky rozhovoru ještě zřejmější, když se řečovost (Sprachlichkeit) stane*

*textovostí (Schriftlichkeit), jinak řečeno, když se zprostředkování řeči stane zprostředkování textem? Co tedy způsobuje, že komunikujeme na dálku, je věc textu, která nepatří už ani svému autorovi, ani svému čtenáři“* (ibid., 25). Tato věc textu je tím, co Ricoeura ve vlastní studii bude zajímat.

V pojmu *svět díla* spočívá dle Paula Ricoeura těžiště hermeneutické otázky, a proto chce přenést problém textu k problému světa, který je textem otevírán. Otázku rozumění *sobě* chce zároveň přednést až jako prvek poslední, nikoli úvodní a „*už vůbec ne jako těžiště*“ (ibid., 28), v čemž pozorujeme podstatný rozdíl od metod představovaných Heideggerem nebo Gadamerem.

Svůj výklad Ricoeur začíná odlišením jazyka (abstraktního systému, z něhož je vyloučen čas, svět a mluvící subjekt, protože jeho znaky se definují pouze ve vztahu k jiným znakům) a promluvy. Promluvu charakterizuje tím, že je: 1) událostí: odkazuje ke svému mluvčímu, odehrává se v čase, o něco jí jde (má tedy svět, který vstupuje do této promluvy) a obsahuje v sobě *druhého*, adresáta; 2) významem: promluvě je rozuměno, není jen lokučným výrokovým aktem, ale má rovněž ilokuční platnost a perlokuční působení.

Za promluvu dále označuje také *dílo*, které je 1) delší než věta, což klade nové nároky na porozumění; 2) je kodifikované svou kompozicí (má žánr); 3) odráží individualitu svého tvůrce (styl). Tyto tři kategorie představují promluvu jako předmět určité *techné*, individuální praxe. Na tom se ukáže „*pojmem díla jako praktické zprostředkování mezi iracionalitou události a racionalitou smyslu*“ (ibid., 33). Styl díla zjednotlivuje určitou situaci, styl organizuje a strukturuje situaci. Promluva je zpředmětněna do podoby strukturovaného díla, ale zůstává stále promluvou, vypovídá tedy někomu o něčem. Ricoeurovi hermeneutika „*zůstává stále uměním rozpoznání promluvy v díle*“ (ibid., 35).

Písemným záznamem nedochází jen k tomu, že promluva je fixována, ale také nabývá samostatnosti oproti záměru autora. Tím dostává pojem *odcizení* pozitivní význam – text totiž dostává možnost transcendovat psychologicko-sociologické podmínky svého stvořitele a tím i možnost zapojit se do nové situace. Fixací písmem je promluva vymaněna ze vztahu mluvení-naslouchání. Je zásadním způsobem narušena referenční funkce promluvy (není možné ukázat věc, o které se mluví).

Ricoeur zároveň odmítá, že by se dalo dílo pojímat pouze jako struktura (odmítá strukturalismus jako „*pouhý opak*“ romantické hermeneutiky, která chtěla postihnout genialitu tvůrce). Nyní přistupuje k rozhodujícímu boji své studie: definici pojmu *svět textu*. Rozhodující je pro něj ztráta reference textu (ve smyslu Fregově) – není tu žádné společné *ted'* a nyní mluvčího a příjemce promluvy. Ricoeur však připomíná, že zrušení reference neznamená, že reference ke skutečnosti je odstraněna.

Toto je klíčový problém. Od počátku se ve fenomenologické literární vědě, a v Rusku tomu nebude jinak, setkáváme s tezí, že text se vztahuje ke světu jinak než referenčně. Ricoeur na tomto místě, kde právě referenci textu ke světu odmítá, říká banální, a přesto pozoruhodnou větu: „*Žádná promluva není natolik fiktivní, že by se vůbec nepojila se skutečností.*“ A vytyčuje pojem reference „*druhého řádu*“: „*Mou tezí jest, že zrušení reference prvního řádu, zrušení, které provádí fikce a poezie, je*

podmínkou možnosti osvobození reference druhého řádu, která se nedostává ke světu pouze na úrovni manipulovatelných předmětů, ale na úrovni, kterou Husserl označoval výrazem *Lebenswelt* a Heidegger výrazem *bytí-ve-světě*“ (ibid., 38). Ricoeur tento problém staví jako „nejpodstatnější hermeneutický problém“. Předmětem interpretace se nyní stává formulování „způsobu *bytí-ve-světě* rozvinutého před *textem*“ (ibid.). Využívá zde teorii porozumění, kterou formuloval Heidegger – rozumění je rozvrhování možností *bytí-ve-světě*. Textem jsou otevírány nové možnosti *bytí-ve-světě*, tím literatura vytváří imaginativní variace skutečného. „*Tím, co v textu interpretujeme, je právě výklad, či nabídka světa (proposition de monde), světa, který mohu obývat tak, že do něj rozvrhuji nějakou ze svých nejvlastnějších možností. Právě toto nazývám světem textu, světem, který je vlastní tomuto jedinečnému textu*“ (ibid.).

Na závěr studie se Ricoeur táže: Jak je možné, že skrze text rozumíme sobě samým? Odmítá romantickou teorii vcítění se do geniality autora. Rozumíme sami sobě tak, že provádíme okliku po „znacích lidství“ v kulturních dílech. „*Co bychom věděli o lásce a nenávisti, o etických citech a obecně o tom, čemu říkáme já, kdyby toto všechno nebylo přivedeno k řeči a artikulováno literaturou?*“ (s. 40). A dále: „*To, co si člověk nakonec osvojuje, je určitá nabídka (proposition) světa*“ (ibid.). Tento moment „vystavení se textu“ je podmínkou toho, že mé Já bude utvářeno věcí textu. To předpokládá, že čtenářova subjektivita se stane potenci, nikoli daností, stejně jako svět představený textem, protože jinak by rozumění textu bylo poníženo na konstituci, ke které by všechny předpoklady vlastnil subjekt.

Zkušenosti s textem rozumíme jako vlastní možnosti, jak být. To předpokládá možnost zahlédnout v textu zkušenost, kterou můžeme získat s druhým člověkem. *Druhý* se nám však neprezentuje, zůstává *aprezentován*, není nám dán k nahlédnutí jako například předmětný objekt. To mimo jiné znamená, že zkušenost s druhým determinuje zkušenost se světem kultury (lidského díla a nástroje). Druhý sám o sobě se nám nereprezentuje, může se jevit pouze zprostředkovaně a dávat se pouze skrze něco jiného (k tomuto problému viz Husserl 1968a, § 12, Barbaras 1998, 11–12). Právě v textu se nám ohlašuje struktura zkušenosti druhého se světem. Pokud jsme ochotni tímto způsobem text chápat, nemůžeme jeho smysl již dále považovat za výslednici literárněhistorických kategorií a nástrojů poetiky.

Ricoeurova pozice je pro literární vědu mimořádně inspirativní a je jedním z původních plodů, které se zrodily v literární vědě po inspiraci fenomenologickým myšlením. Právě literární text nás svými deformacemi přirozeného smyslu věcí, deformacemi jejich jevení v přirozeném jazyce upozorňuje na skutečnost, že subjektu nazírání, a tedy ani sobě samým, nemůžeme porozumět samostatným zkoumáním subjektu, ale skrze poznávací výkony vědomí, které přirozeně transcendentují k věcem. Tyto konstitutivní výkony jsou v každodennosti zautomatizované, nezřetelné, zakryté bezprostředními zájmy. Literatura se snaží zachytit tyto konstitutivní výkony odhalené, v momentě, kdy se teprve snaží ustanovit smysl nazíraného a tím způsoby, kterými se člověk dotýká světa, činí zjevnými. Vztah subjektu a objektu není přímý, ale je reflexivně nazírán. Toto pojetí důrazně posiluje pozici literárního textu jakožto zdroje zkušenosti se světem.

### 3.2.2. Ženevská fenomenologická škola

Centrální významový princip literárního textu, stejně jako je tomu u jiných fenomenologických hermeneutik a strukturalistických koncepcí inspirovaných fenomenologií, je jedním z hlavních témat tzv. ženevské školy.<sup>33</sup> Myšlení této školy zůstává českému prostředí takřka neznámé<sup>34</sup> a prezentováno bylo pouze překlady knih Jeana Starobinského, které jsou ovlivněny spíše psychoanalýzou než fenomenologií. Na krátkém výkladu myšlení této školy ukážeme, že fenomenologická interpretace se nemůže obejít bez strukturní analýzy jazyka literárního textu.

Klíčovým problémem této školy je autorská subjektivita, z níž čtenář čerpá svou zkušenost se světem. K životu autorské subjektivity se interpret musí přiblížit nejen prostřednictvím textu, ale rovněž prostřednictvím dokumentů, které informují o autorovi jako fyzické osobě (dopisy, deníky apod.) (viz blíže výklad Lawall 1968, 1–17). Ženevští kritici se snaží definovat autorskou osobnost všemi prostředky, tedy s ohledem na všechny její individuální manifestace. Tento cíl odvádí jejich myšlení od strukturní analýzy textu k postžení originálního autorského výkonu, k němuž má poté čtenář směřovat cestou empatie.<sup>35</sup> Od fenomenologické interpretace, s jejímiž východisky jsme se již seznámily výše a jejíž konkrétní výkony budeme pozorovat na výkonech ruských myslitelů, se tak ženevská škola podstatně odlišuje, a to především absencí analýzy jazyka určitého literárního díla. Jazyk je pouze vyjadřovacím médiem autorovy autentické zkušenosti – na takovém pojetí jazyka stojí myšlení zakladatele ženevské školy Marcela Raymonda a zůstane společné všem jejím kritikům, jak ukazuje Lawall ve své monografii *Critics of Consciousness* (Lawall 1968, 48).

Ženevská škola je zaměřena na rekonstrukci autorovy zkušenosti a následně na její koincidenci se čtenářovým vědomím. Její analýza tedy přesahuje text samotný k aktům autorova vědomí. Text má být prostředníkem k vědomí druhého člověka. Ukazuje to i termín *le point de départ* („východisko“, v angl. překladu *point of departure*), kterým ženevský fenomenolog Georges Poulet označuje strukturující a organizující princip, na jehož základě nese *autorský* text svůj význam a definuje autorovu individualitu. Pokud dokáže toto východisko interpret identifikovat, dostává se tak k autorově *cogito* a tím i ke světu, které autorské *cogito* předjímá. Dle Pouletova žáka Hillise J. Millera je literatura pro ženevskou školu „*vtělením stavu vědomí*“ (Miller 1966, 307).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Název ženevská škola označuje rovněž ženevskou školu lingvistiky reprezentovanou Charlesem Ballym a Ferdinandem de Saussurem.

<sup>34</sup> Myšlení nejvýznamnějšího představitele této školy, Georsese Pouleta, představil krátce Čestmír Pelikán (2012), krátce jeho myšlení zpřítomňuje také Zdeněk Kozmín (1996) a Daniel Hodrová (2003).

<sup>35</sup> Hledání významového úběžníku díla v autorově subjektivitě můžeme pozorovat i u M. Dufrenna v jeho odlišení autorského „fenomenologického ega“, které je přítomné v díle, a jeho „aktuálního ega“, které je pro nás nedostupné.

<sup>36</sup> „*Neither an objective structure of meanings residing in the words of a poem or novel, nor the tissue of self-references of a "message" turned in on itself, nor the unwitting expression of the hidden complexes of a writer's unconscious, nor a revelation of the latent structures of exchange or symbolization which integrate a society. Literature, for them, is the embodiment of a state of mind*“ (ibid.).

Pouletův úvod do knihy *La Poésie éclatée: Baudelaire/Rimbaud* (1980), nám ukazuje řadu bodů, které jeho metodu práce fenomenologické analýze přibližují. Čtenář jistě očekává, říká Poulet, že jména dvou slavných básníků jsem dal do názvu své práce proto, abych ukázal na jejich vzájemnou příbuznost. Vzápětí však zdůrazňuje, že se chce soustředit na to, co oba básníky rozděluje. „*Jedinou možnou cestou, jak s oběma básníky zacházet, je ukázat jejich rozdílnost – nebo přesněji, nezávislost*“ (Poulet 1984, xvi). Explicitně odmítá psát historickou práci, neboť jejím úkolem je charakterizovat jejich poezii skrze vlastnosti, které mají tvůrci v uvedené epoše společné. „*Co se mi zdá mnohem originálnější, je zdůraznit radikální individualitu těch, kteří tvořili danou epochu*“ (ibid.). Odmítá zcela tradiční literárněhistorické kategorie, které by naváděly interpreta k tomu, aby simplifikoval jejich básnický svět na tvorbu prokletých básníků, odmítá rovněž uplatňovat principy závislosti významu textu (na textech, které mu časově předcházejí) a analogie (mezi tvorbou různých básníků).

Obecně lze říci, že Poulet se soustředí na postižení jednotné básnickovy perspektivy ke světu. U Rimbauda nachází tendenci k zachycování světa ve stavu probouzení, kdy jsou věci v očekávání příchodu nového, budoucího, a tendenci k zachycování množiny věcí v jednom organickém celku. Je pro nás vedlejší vysvětlení obsahu těchto tezí, podstatnější je způsob, kterým je Pouletova interpretace vedena. Poulet uvádí řadu pasáží z Rimbaudových dopisů a básní, které toto výchozí „naladění“ básníka dokládají. Až na výjimky se tedy nezabývá interpretací jednotlivé básně či sbírky, ale uváděním dalších a dalších úryvků z Rimbaudových textů, které básníkův postoj dokládají a ukazují ho v různých vyjádřeních. Poulet tak často dochází k pozoruhodným zjištěním o variantách vnímání času a prostoru, svůj výklad básníkovy díla však využívá ve prospěch doložení určitého básníkovy postoje ke skutečnosti, což je něco jiného, než interpretovat báseň v intencích fenomenologické literární vědy, ať již mluvíme o její větvi západní (Ingarden, Iser), nebo o ruské literární vědě (formalismus, potažmo tvorba ruských fenomenologů).

Robert R. Magliola ve své vynikající a kriticky napsané knize *Phenomenology and Literature* (1977) upozorňuje, že psychologické zaměření ženevské školy pochází od Schleiermacherovy, Diltheyovy „objektivní hermeneutiky“ a studií z oblasti fenomenologické psychiatrie od Ludwiga Binswanger a J. H. Van Den Berga (Magliola 1977, 9–10). Interpreti ženevské školy se soustředí na podstatné obsahy autorského vědomí, na určité *vzorce zkušenosti*, které tvoří esenci, hloubkovou významovou strukturu daného díla. Tyto vzorce zakládají eidetickou typologii, kterou myslitelé ženevské školy pozorují napříč různými texty jednoho autora a z této typologie ustalují určitý postoj autora ke skutečnosti, který oslovuje čtenáře textu. Tento způsob interpretace můžeme pozorovat v Pouletových studiích o Balzacovi a E. A. Poeovi. Na Balzacových textech popisuje „pohyb směrem k budoucnosti“, který je realizován různými obrazy fyzického pohybu směrem vpřed (plavání, létání, cestování, plánování ad.). Na textech E. A. Poea ukazuje zkušenostní vzorec, který popisuje jako „obrazy ponořených věcí“. Tento vzorec je aktualizován obrazy spánku (ponoření se do nevědomí), ponořením do vody, motivem potopeného města a nočním sněním (ponořením věcí do temnoty) (viz podrobně v Poulet 1959). Tyto vzorce zkušenosti mohou být dle Maglioly v určitém smyslu naplněním



Husserlovy eidetické redukce, tedy snahy zřít podstatu určitého jevu skrze různé mody jeho zjevnosti.

Interpretační přístup ženevské školy stojí na odlišných postulátech než fenomenologické směry zabývající se světem textu a problematice významuplného horizontu, který se před čtenářem otevírá. Liší se tak podstatně od výslovně textostředného zaměření, které zdůrazňuje ruská fenomenologická tradice. Ačkoli oba směry výzkumu primárně sledují čtenářskou zkušenost učiněnou skrze literární text, soustředí se ženevská škola na autorovu subjektivitu, která literární text formovala. Klíčovým vztahem pro tuto školu tak není vztah čtenářova vědomí a horizontu, který se mu v textu otevírá, ale vztah autora a čtenáře, vztah dvou subjektivit. Georges Poulet ve své programové stati „Phenomenology of reading“ (1969) říká, že v průběhu čtení textu si čtenář uvědomuje autorovo vědomí v jeho otevřenosti (tak se liší od každodenního setkání s lidským vědomím, které se v tomto stupni otevřenosti člověku neodhaluje) (Poulet 1969, 54).<sup>37</sup> Poulet dokonce mluví o textu jako o živé bytosti na základě toho, že si je zde mysl vědoma sebe sama.

Wolfgang Iser ve své studii „The reading process“ říká: „*I když je obtížné následovat autora v jeho substancialistické koncepci vědomí, které v literárním díle konstituuje samo sebe, Pouletova argumentace obsahuje jisté momenty, se kterými lze souhlasit*“ (Iser 1978, 293). Pozitivně oceňuje, že Poulet uplatňuje ve svých interpretacích mizení subjekto-objektové opozice ve specifické komunikaci autora a čtenáře: text vylučuje svůj osobní život autora a čtenář své osobní čtenářské dispozice k tomu, aby mohly obě vědomí konvergovat, navázat mezi sebou dialog, v němž je přerušeno jejich vzájemné odcizení. Autor i čtenář se snaží myslet společné téma, které však není privátní záležitostí ani jednoho z nich: autor se vzdává obsahu svého vědomí ve prospěch textu (jazykového znázornění), čtenář nazírá v textu pro sebe nové (ve smyslu ne-vlastní) obsahy. Vidíme, že i kdybychom chtěli Pouletovi pozitivně rozumět a jeho „autora“ chápat jako výraz pro významový úběžník textu, případně jako substituent pojmu perspektiva, stále se potýkáme s minimálně jedním základním nedostatkem: interpretace ženevské školy je interpretací obsahovou.

S pojetím textu jako vtělení stavu autorova vědomí souvisí hledání určité preverbální struktury literárního textu. Georges Poulet v odpovědi na kritiku svých pozic říká, že literatura není ani jazyk, ani struktura utvářená jazykem, ale hlas, který je výrazem vědomí (Poulet 1959, 10). Z toho důvodu odmítá formální a stylové rozbory literární vědy ve prospěch myšlení autorovy subjektivity. Ve své nejznámější práci *Etudes sur le temps humain* pojednává literární historii jakožto historii rozličných autorských vědomí. Tento postoj je pro literární vědu velmi problematický. Přímou nabídkou výtka, že kritici této školy se zabývají mimotextovými problémy, a to především literární vědou proklínanou autorskou psychologií (viz např. Wellek 1963, 362–364). Výtky proti antiformalismu ženevské školy považujeme za oprávněné, i když respektujeme velmi

---

<sup>37</sup> „... [v procesu čtení] I aware of a rational being, of a consciousness: the consciousness of another, no different from the one I automatically assume in every human being I encounter, except that in this case the consciousness is open to me“ (ibid.).

citlivé a kongeniální výklady zásadních literárních děl, které myslitelé ženevské školy přinesli. Ženevskou školu nicméně používáme v kontextu naší práce jako příklad svébytného pochopení fenomenologických postulátů. Budeme-li pozorovat Losevovo a Špetovo tažení proti psychologismu, uvědomíme si, že fenomenologická interpretace se zkoumání obsahů autorova či čtenářova vědomí vysloveně vyhýbá. Rovněž Lawall si všímá, že pro „*Pouleta je literatura důležitá jakožto nejlepší reflexe lidské zkušenosti, ale ignoruje fakt, že autor uměleckého textu nachází zvláštní spojení mezi původním impulsem a formální inkarnací*“ (Lawall 1968, 134).

Řada antagonismů rozdělujících přístupy zabývající se čtenářskou zkušeností skrze svět textu a ženevskou školou by vystačila na obsáhlou studii, kvůli jejímu zkušenostnímu zaměření však nemůžeme ženevskou školu přehlížet. S fenomenologickou literární vědou zaměřenou na strukturu (tedy i jazykovou) světa textu, prezentovanou Ingardenem a Ricoeurom, a Golosovkerem, Bachtinem, Losevem a Špetem v Rusku, sdílí ženevská škola zaměření na hluboké významové struktury literárního textu, jejichž interpretaci upřednostňuje před zkoumáním literárněhistorickým a formálním. Otázky, které literárnímu textu ženevská škola pokládá, jsou namnoze podobné těm fenomenologickým: v čem nám text dává nalézat specifika lásky mezi hlavními postavami a jaký to má vliv na celkové významové ovzduší textu?, proč se nám zdá, že v dané pasáži textu plyne čas překotnou rychlostí?, kde má kořeny tíseň, kterou pocítujeme v průběhu čtení daného textu? Literární věda si tyto otázky, jak jsme již analyzovali, obvykle neklade, považuje je za subjektivní, nevědecké a svádějící ke hře volných asociací.

Jak na závěr své práce říká Sarah Lawall, všechny interpretace zaměřené na vědomí čtenáře a autora mohou ústit do nejrůznějších výsledků. Dva různé interpreti budou určitou situovanost hodnotit různě, protože jejich kritéria nejsou metafyzická a stálá, ale naopak závislá na interpretově vlastním „tady a teď“. Tento fakt však není nevýhodou. Důležité je, že obě tyto interpretace budou zaměřeny na obraz života, který literární text poskytuje, a který by bez výkonu interpreta nebyl čitelný.<sup>38</sup> Takto zaměřená literární věda nepředstavuje tedy pro svého čtenáře soubor dat, která se ho netýkají, ale možnost zahlédnout fungování světa a lidského vědomí a chápat je jako vlastní možnost, jak ve světě být.

---

<sup>38</sup> „All these interpretations are possible separate analyses, but they are all also linked into the image of a way of life which none also suggests“ (Lawall 1968, 273). A dále: „With this sympathetic identification comes the ability to feel a new coordination of subject and object, and a subsequent desire to emerge from this experience and report its order of perception. This ambitious project is duplicated by no other literary theory or practice.“

### 3.3. Polská fenomenologie - Roman Ingarden

Práce polského fenomenologa Romana Ingardena o literatuře jsou pro naše téma nepřehlédnutelné. Jeho pojetí literárního díla jako struktury schematických aspektů a míst nedourčenosti stojí v samém základu fenomenologické literární vědy. Toto základní dělení napovídá, že Ingarden odmítá posuzovat předmětnosti zobrazené literárním dílem stejně jako předměty reálného světa. Ingardena lze číst konfrontačně s Husserlovým pojetím předmětností reálného světa coby ryze intencionálních předmětností, jejichž podstata je *zcela* určována v konstituujícím vědomí. Ingarden nebyl přesvědčen o tom, že podstata reálného předmětu je zakládána pouze konstitutivním aktem vědomí a hledal předmět, „*jehož intencionalita by stála mimo vši pochybnost a na němž by bylo možné studovat podstatné struktury a způsob bytí ryze intencionálního předmětu*“ (Ingarden 1989, 8). Těmito předměty, o jejichž intencionalitě není pochyb, jsou pro Ingardena předmětnosti literárního textu.

Pozorujeme zde důraz na zkoumání podstatných struktur předmětností literárního textu, což je pro fenomenologickou literární vědu určující směr. Tento rys zkoumání předmětností se vyskytuje u všech hlavních myslitelů inspirovaných fenomenologií, ačkoli je vždy založen na specifickém filosofickém diskurzu daného myslitele. M. Heidegger, jak ještě uvidíme, pracoval v *Bytí a času* a ve svých interpretacích Hölderlina s konceptem světa bytujícího uvnitř řeči, neboť lidská existence dle jeho pojetí existuje tak, že rozumí světu skrze jeho jazykové vyjádření. Na tomto konceptu je založeno Heideggerovo pojetí uměleckého díla jako místa jevení pravdy ve smyslu vystávání věcí do zjevnosti. Pozorujeme tedy zásadní důraz na pravé bytí věci právě skrze jazyk, který dává věci její vlastní bytnost. J.-P. Sartre se v eseji *L'Imagination* (1936) zabývá podstatou předmětu zobrazeného uměním, přičemž dělí předměty na dvě skupiny: ty, které mají bytí samy o sobě (*being-in-itself*), a ty, jejichž bytí je možné pouze ve vztahu k vědomí (*being-for-itself*). Objekty zobrazené uměleckým dílem vnímatel přijímá jako objekty reálně neexistující a skrze ně se snaží dostat k estetickému artefaktu, který Sartre označuje jako nepřítomný objekt (*absent object*). Toto směřování k celistvému pojetí smyslu daného textu skrze zobrazené předmětnosti je základní podpěrou fenomenologické výstavby interpretace a budeme ji blíže pozorovat v učení pražského strukturalismu.

Ingarden se pokouší filosoficky podložit možnost imanentní interpretace textu. Její podstatnou součástí se stává i přihlídnutí ke konkretizaci literárního díla. Pozorujeme heteronomní povahu Ingardenova myšlení: na jedné straně mu vystupují předmětnosti literárního díla, jejichž uspořádání musí interpret analyzovat, na druhé straně však text jako takový odkazuje k prožitku jeho čtenáře, v němž se význam toho kterého textu teprve naplňuje. Husserlův transcendentální idealismus je pro Ingardena neudržitelný proto, že neumožňuje myslet intersubjektivní charakter významu jednotlivých vět a následně ani celých textů. Ingarden proto zdůrazňuje, že obsah věty není ani čistě psychický, ani čistě ideální. „*Kdo hodlá uznávat pouze autonomní existenci reálných nebo ideálních předmětů, ten musí konsekventně popřít existenci vět (a v dalším existenci větných souvislostí, teorií, literární děl)*“ (ibid., 359). Pokud by byl smysl textu čistě

psychický, neshodly by se dva čtenáři na základním smyslu tohoto textu, pokud by byl pouze ideální, měl by jeden správný význam, který by byl zcela vytěžitelný materiálovou analýzou díla. Obě tyto pozice jsou zjevně nesmyslné.

Základ imanentní interpretace textu, která fenomenologický směr myšlení o literatuře charakterizuje, je vymezena Ingardenovým klíčovým rozlišením mezi dvěma druhy předmětů: 1) těmi, které jsou skrze znak přímo přístupné a tedy na znaku nezávislé (předměty z každodenní reality či předměty ideální) a 2) předměty čistě intencionální. Čistě intencionální předmět je svou podstatou závislý na svém označujícím, jedná se o předmět „*který je ve své podstatě, ve volbě charakteristických znaků a ve své formální struktuře závislý na významu daného jména*“ (Ingarden 1967, 26). Literární věda by se následně měla přirozeně soustředit na „*intencionální znovuvytvoření a potom i poznání předmětů podávaných v literárním díle*“ (ibid., 33). Naproti tomu interpretace vědeckého, neliterárního textu klade na interpretata jiné požadavky: nemusíme vynakládat energii na zjištění konstituce zobrazených předmětností, jsme zaměřeni věcně, k intersubjektivně kontrolovatelným výsledkům zkoumání.

Za „znázorněný předmět“ (pro který v této práci užíváme termínu *předmětnost*) považuje Ingarden vše, co je „*nominálně rozvržené, ať už jakékoli předmětné kategorie a jakékoli materiální povahy*“, a myslí tím nejen věci a osoby, ale rovněž události, stavy, aktivity apod. Připomíná, že ve vrstvě „znázorněných předmětností“ se nemusejí nutně nalézat jen *objektivizované předmětnosti*. To znamená, že znázorněné předměty nejsou dány v objektivní předmětné danosti, „*v níž stojí předmět ve výrazné ‚distanci‘ vzhledem k pozorovateli*“, čímž se rozumí, že „*nemusí mít nutně ‚objektivní‘ vlastnosti, tj. takové, které míníme jako oproštěné od vší relativity existence*“. Ingarden naopak připomíná, že „*v literárním díle mohou být spíše předmětnosti znázorněny tak, že se posouvají do zjevné ‚blízkosti‘ ke čtenáři*“ (Ingarden 1989, 222). Tomu rozumíme tak, že ontologická podstata předmětností je daleko více závislá na světě textu, na jehož pozadí daná předmětnost vyvstává, než na reálném světě, v němž se vyskytuje rovněž. Proto rovněž fenomenologická interpretace tvrdí, že při interpretaci literárního díla je nutné rezignovat na „status reality“ v tom smyslu, že bychom dle našeho pojetí reality posuzovali realitu literárního díla, a zároveň je nutné vzdát se naděje, že budeme vysvětlovat *předmětnosti* textu na základě významu *předmětů* našeho světa (ač se dle nominálního označení může jednat o též předmět).

Fenomenologická literární věda se tak vymezuje proti bezděčnému teoretickému schématu, s nímž pracuje literární historie, totiž že tyto znázorněné předmětnosti reprezentují realitu. Tento předsudek vede k tomu, že literární věda mezi předměty reálného světa a předmětnostmi literárního textu nečiní žádný rozdíl, což umožňuje libovolné a pohodlné třídění literárních děl dle hlavních motivů, doby vzniku textu a dalších kritérií, které text pojímají jako verifikovatelný materiál.

Předmětnost je určena ryze intencionálně, její význam je tudíž závislý na situovanosti, v níž je daný předmět předveden. Reálný předmět může být vždy *jednoznačně* určen (pokud platí pro jeho určitost A, nemůže pro něj současně platit non—A) a všechny určitosti v něm zakládají jednotu. Tento základní rozdíl znamená, že předmětnost díla vždy vystupuje jen jako určité schéma a není nikdy vyplněna všemi

materiálními charakteristikami jako smyslově vnímatelný, v reálném prostoru a reálném čase přístupný předmět (k tomu viz blíže Ingarden 1989, 248–256). Pro interpreta je důležité to, že předmětnost literárního díla se rozvrhuje pouze v *některých* svých aspektech konstitutivní povahy, tzn. určitá místa jeho potenciální charakteristiky zůstávají nedourčená, prázdná.

V procesu čtení do zorného pole vstupuje ta stránka předmětností, kterou významové jednotky textu určují, přítomnost míst nedourčenosti si neuvědomujeme. Ty vystupují až při analýze daného textu, při níž jsme nuceni si přiznat, že nedokážeme v řadě rysů danou předmětnost charakterizovat. Jak v interpretaci konkrétního literárního textu ukážeme, jsou tato místa nedourčenosti stejně důležitá, jako zobrazené schematické aspekty textu. Jinými slovy, pro význam literárního textu je důležité stejně to, co zobrazuje, jako to, co skrývá.

### 3.3.1. Minulost a budoucnost Ingardenova myšlení

Na Ingardenovo pojetí míst nedourčenosti navázala produktivně kostnická škola. Je důležité si uvědomit, že využití míst nedourčenosti pro interpretaci textu je u kostnických vědců výrazně jiné než původní Ingardenovo. Wolfgang Iser v místech nedourčenosti na rozdíl od Ingardena spatřuje podněcující „prázdná místa“ textu, jejichž funkci spojuje s dynamicky pojatou estetickou účinností moderního díla. Prázdná místa čekají na aktivitu čtenáře, aby byla dotvořena, což zakládá možnost konkretizovat představené předměty. Iser tedy „prázdnými místy“ podmiňuje samotnou možnost estetického vnímání textu. To, že text vyvolává naši iniciativu, žádá naši odpověď na jím představený svět a nutí nás k zaujetí stanoviska, teprve vytváří možnost estetického působení. Ingarden se oproti tomu poněkud střídměji snaží držet jistého *jádra textu*, tedy vrstvy schematických aspektů, kterou odděluje od jednotlivých konkretizací literárního textu. Interpretaci tak zachovává z našeho pohledu méně spekulativní a více zaměřenou na předmětnost a situovanost světa textu. Konkretizace probíhá v mnoha podobách, avšak to je již problematika, kterou Ingarden odděluje od *díla samotného*: „*Musíme oddělit samotné literární dílo od jeho aktuálních konkretizací a uvědomit si, že ne všechno, co platí vzhledem ke konkretizacím díla, platí i o díle samotném*“ (ibid., 254).

Ingardenova nedourčenost sloužila rovněž jako inspirace pro bádání pražské školy, především Felixe Vodičky. I v tomto případě však musíme upozornit na základní odlišnost ve využívání tohoto termínu mezi oběma autory. Ingarden se snažil popsat charakter struktury textu, jejíž estetická hodnota je dána nezávisle na vývoji dobové literární normy, kdežto Vodička proklamoval vztahování konkretizace k dynamice dané vývojové řady měnící se literární normy (k tomu viz např. Vodička 1969, 49). Tyto skutečnosti vedou naratologa Davida Hermana ke správnému závěru: „*mezi Ingardenovou fenomenologickou analýzou, izolující pod více či méně proměnlivým profilem literárního textu esenciální, trvající struktury smyslu, a analýzou Vodičkovou (jež je pro pražskou školu typická), odkazující ke společensky založeným normám, existuje zásadní rozdíl*“ (Herman 1996, 455). Vodičkova koncepce konkretizace nesměřuje k vlastní interpretaci textu ve

fenomenologickém smyslu, nepokouší se primárně vykládat smysl jednotlivých textů, ale stále se vyslovuje k literárněhistorickým procesům. I když se tyto procesy týkají recepce děl, nezakládají nijak možnost jednotlivé texty interpretovat.

Pro Ingardena jsou důležité ty vlastnosti textu, které teprve zakládají možnost jeho pozdější konkretizace. Interpret má v jeho pojetí posuzovat tyto vlastnosti textu a teprve skrze ně reflektovat možnosti jeho konkretizace: „*„platným‘ způsobem posoudit umělecké hodnoty literárního díla může tedy pouze ten, kdo má buď přehled o možných konkretizacích daného díla (...) nebo kdo si aspoň uvědomuje, jaké vlastnosti díla rozhodují o volbě jeho možných konkretizací“* (Ingarden 1967, 258). Tyto premisy jsou platné i pro náš vlastní přístup. Bráníme se tím případnému nařčení ze snahy popisovat subjektivní „zážitek“ z četby či nemístné snahy vyjádřit individuální okouzlení literárním textem. I pro nás je klíčové popsat základní strukturu literárního textu a až na jejím základě posoudit možnosti konkretizace. Jen tak se interpret mající ambici podat vlastní zkušenost s přečteným textem ubrání pokušení meditovat nad vlastním privátním zážitkem. K tomuto stupni interpretace se lze propracovat pouze skrze strukturní rozbor jednotlivých schematických aspektů textu. Nicméně tento stupeň interpretace budeme vždy považovat za nezbytný, a to znovu zcela v Ingardenově duchu: estetického hodnocení jsou dle jeho názoru právi ti, kdož k estetickému poznání „*dospívají na základě příslušného prožitku a bezprostředního estetického poznání a kdož obsah svého hodnocení přizpůsobili výsledkům tohoto poznání“* (Ingarden 1967, 255).

Pokud Ingarden ve výkladu ‚ideje díla‘ mluví o tom, že tato idea je „*základní spojitost navzájem skloubených kvalit (...), která tvoří kvalitativní celek jediný svého druhu“* (ibid., 67), vidíme v tom společné rysy s fenomenologií a teorií sémantického gesta pražského strukturalismu (tomuto vztahu se věnujeme v příslušné kapitole).<sup>39</sup> Ingarden tuto spojitost různých strukturních rovin díla vidí jako podstatu estetického prožitku. Ten v jeho pojetí neznamená „požitek“, ale kontemplaci nad skloubením jednotlivých kvalit díla. Ingarden upozorňuje, že právě specifickým propojením jednotlivých struktur díla (významových i stylových) vystupují předměty díla v perspektivě, v níž si všímáme jeho nesamozřejmých kvalit. Upozorňuje nás, že umělecký text bojuje za znovuspatření věcí, proti upadání jejich zjevnosti.

Z uvedeného vyplývá věc, která stojí za připomenutí: fenomenologicky orientovaný vědec upřednostňuje zkoumání díla samého a analýzou vlastního čtenářského prožitku se případně zabývá až na základě tohoto základního výzkumu. Již v Aristotelově výkladu *katharsis* můžeme sledovat, že *bázeň a soucit*, jakožto negativní pocity, které tragédie vzbouzí, nejsou záležitostí čtenářových vlastních pocitů, ale určitého ztvárnění materiálu díla, jeho kompozice. Uspořádání událostí teprve ukazuje tyto pocity a na základě tohoto

---

<sup>39</sup> Zájem o celek, který je pojmově netematizovatelný, ale přesto je tím, co určuje charakter zkušenosti, kterou člověk prostřednictvím uměleckého díla nabývá, je přítomen i v myšlení mnoha myslitelů poststrukturalismu. Nezachytitelnost významu metodou, nevyjádřitelnost pojmem, nemožnost vyjádřit „strukturu“ toho nejpodstatnějšího je základní nouzí, která vybízí interprety poststrukturalismu k potýkání se s uměleckými díly. V uvažování o kráse Rolanda Barthesa v jeho díle *S/Z* opakovaně propojuje krásno a netematičnost: „*Krásu (na rozdíl od ošklivosti) nelze doopravdy vysvětlit: vyslovuje se, stvrzuje se a opakuje v každé části těla, ale nedá se popsat. Stejně jako bůh (nebot' je stejně prázdná jako on) může říci toliko: jsem, která jsem“* (Barthes 2007, 58).

uspořádání čtenář své city teprve prožívá (viz *Poetika* 53b13). Pokud platí tyto premisy, nemůže se fenomenologická analýza odchylovat od světa rozvrženého textem k prožitkům čtenářova vědomí.

Myslet určitý literární text jako jediný výpovědní celek se v Ingardenově myšlení prolíná s možností myslet rovněž „to nezjevné“, co na čtenáře literárního textu působí. Když mluví o nutnosti adekvátního rozboru každé strukturní roviny textu, odkazuje ke skutečnosti, že např. zvuková rovina není pouze „kabátem významu“, ale poukazuje k tomu, co je ve významech slov nezjevné. Pokud bychom zvukovou rovinu odmysleli, dozvěděli bychom se vše podstatné o psychice hlavního hrdiny prostřednictvím popisů, avšak neurčité by zůstalo to, „*co z psychického života nelze vyslovit, co nelze pojmově určit, co se ozřejmuje toliko ve výrazových kvalitách*“ (Ingarden 1989, 71). Zřetelný odkaz k tomu, co nelze „pojmově určit“, vypovídá o tom, že v Ingardenově myšlení je inherentně přítomen prvek významotvorného smysluplného celku, který se blíží fenomenologickému pojetí situovanosti. O tomto problému zde rovněž pojednáme ze strukturalistické pozice v kapitole věnované pražskému strukturalismu. Ingardenova iniciační role při budování základů imanentní interpretace textu spočívá na dvou základních pilířích: 1) zkoumání specifického zobrazení předmětností literárního díla; 2) zkoumání vzájemné souvstažnosti různých struktur textu do jednoho kvalitativního celku, aniž by tímto celkem myslel statickou ideu díla, ale v procesu čtení probíhající významové dění.

Ingardenův výklad končí na stanoviscích převzatých z klasické estetiky: přirozený odstup, který dílo zachovává od zobrazených předmětností, divákům umožňuje klidně kontempletovat jeho kvality – na rozdíl od života v reálném světě, kde na člověka příliš naléhá náš vlastní životní zájem, než aby věci kolem sebe mohl klidně nahlížet. Dle Ingardena se divák nachází „*takříkajíc vně světa znázorněného divadelní hrou*“, divák rovněž není partnerem v rozhovoru postav divadelní hry a nakonec, což je nejdůležitější, zaujímá „*estetický postoj a zaměřuje se na pochopení uměleckého díla*“ (Ingarden 1989, 387). To pro Ingardena znamená, že v divákovi nemá divadelní hra vyvolávat pocity např. bázně a hněvu, divák naopak musí zaujmout „*citovou distanci k tomu, co se mluví a co se ve znázorněném světě děje*“ (ibid., 388). Emoce a postoje, které prožívají postavy dramatu, divák chápe pouze „*z hlediska významové a výrazové náplně a z hlediska umělecké funkce*“ (ibid.).

Další tezí klasické estetiky, kterou Ingarden jmenuje, je polyfonní harmonie uměleckého díla, která nám dává zahlédnout metafyzické kvality, aniž by byly zcela pojmově postižitelné. Dílem je míněn určitý intencionální předmět, k jehož zobrazení všechny vrstvy díla harmonicky přispívají. Wolfgang Iser kritizuje právě v tomto místě Ingardenovu koncepci: „*Uspořádání vrstevné struktury je snad v nejlepším případě polyfonní, ale jen stěží harmonické. Interpretáční metoda vyvinutá z takové teorie se nutně musí zaměřovat na rozdílnosti, protiklady, dvojsmysly, víceznačnosti, konflikty, hru mezi vyřčeným a skrytým a konečně na drama, jež se rozvine mezi vrstvami, ze kterých vzniká intencionální předmět*“ (Iser 2009, 36). Takový přístup vyzývá ke zkoumání rozvržení literárního textu s ohledem na kvality, které se skrze tento text jeví. Interpretace nesměruje k popsání intencionálního předmětu, který text zobrazuje, ale

k postižení strukturovaného prostoru, z něhož předmětnosti zobrazené textem teprve smysluplně vystupují. Iser si všímá toho, že Ingardenův požadavek polyfonní harmonie „*přímo určuje, jak se k sobě roviny vrstevného modelu musí vztahovat*“, což odporuje Ingardenově základní otázce, jak se umělecké dílo „*dostává do vědomí*“. Tento skrytý předsudek, určující recipientovi způsob jevení jednotlivých rovin díla, se pokusíme odbourat právě zřetelem k významové trhlině, nezacelitelnému rozporu, který samotnou možnost textu jevit se „umělecky“ zakládá. Díky tomuto zřeteli nemůže dojít k petrifikaci jeho významu a tím pádem k úpadku zjevnosti jeho předmětností (jako se tomu děje u braku) a dílo tak získává rys inherentní neukončenosti, která vyvolává aktivitu čtenáře. Čtenář je přitahován k pozorování textu právě kvůli bytostnému nesouladu, který se mu jeví. Tento zřetel k významové nesourodosti interpretovaného textu pozorujeme permanentně v textech Přemysla Blažíčka.

Nicméně je patrné, že na Ingardenovo urputné směřování k interpretaci schematických aspektů díla můžeme v řadě míst produktivně navázat. Některé slibné koncepty, které Ingarden blíže nerozpracovává, např. problém *znázornění metafyzických kvalit* literárním textem, dávají prostor pro další speciální zkoumání. Tento problém se týká otázky, „*jakým způsobem mohou znázorněné předmětné situace vyjevovat metafyzické kvality, jak musí být vybudovány, aby k tomu vůbec mohlo dojít, v jakých situacích se určitá metafyzická kvalita může zjevovat*“ (ibid., 297). V naší práci se pokusíme o takové speciální zkoumání na materiálu několika literárních textů.

Alexander Haardt si na porovnání Ingardenovy a Špetovy interpretační metody všímá podstatného rozměru: oba myslitelé směřují k popsání esenciální struktury literárního textu, která může být popsatelná bez reference ke čtenářově zkušenosti. Čtenářova zkušenost může být v průběhu interpretace popsána, ale pouze bezprostřední referencí ke struktuře textu. Z tohoto rozvržení vyrůstá rovněž fenomenologická recepční analýza, která není nikdy zaměřena k čtenářově psychickému rozpoložení, ale je zaměřena na čtenářovy intencionální akty směrem k objektům zobrazovaným textem (Haardt 1991, 26).

### **3.4. Stopy fenomenologického myšlení v české literární vědě**

Práce českých literárních vědců a filosofů, jejichž myšlení o literatuře bylo inspirováno fenomenologií, nám pomohou ukázat na místa, která v českém prostředí zůstala pouze ve svých náznacích a v nichž by se dalo produktivně navazovat. Jejich analýzou se pokusíme ukázat směr, kterým se česká literární věda pod vlivem fenomenologie posunula. Česká fenomenologická stopa v literární vědě rovněž tvoří analogii k ruské fenomenologii. V ruském i českém prostředí znamenal fenomenologický impuls silnou pobídku k zamyšlení se nad dosavadními postupy literárněvědného uvažování. Zároveň bylo v obou prostředích možné navázat na předchozí produktivní směry, které v podstatné míře určily uvažování o literatuře po celé dvacáté století: formalismus v Rusku a pražský strukturalismus v Československu. Jistá metodologická



spřízněnost fenomenologie a obou zmíněných literárněvědných směrů, která bude ještě dále v práci analyzována, vyplývá z perspektivy věcnosti. Tímto důrazem na popsání struktury věci v nahlédnutí jejího vlastního významu je založena specifická povaha formalismu i strukturalismu.

Blíže se budeme zabývat dílčími texty z období druhé fáze pražského strukturalismu, které byly fenomenologií zřetelně inspirovány. Tato fáze se dle názoru zasvěcené teoretičky pražského strukturalismu Herty Schmid nejvýrazněji liší od první fáze přechodem ke zkoumání předpokladových sfér rozumění (např. rozvrženost světa, kolektivního vědomí epochy ad.) (Schmid 1991). Schmid vytyčuje ještě fázi třetí, pro kterou je podstatná nezáměrnost, termín, kterým Mukařovský reagoval na zkušenost se surrealismem a dekonstruktivismem moderního umění a předznamenal jednu z cest, po níž se bude v budoucnu ubírat literární teorie. Jak ukážeme na případě Jana Mukařovského a Milana Jankoviče, zůstalo v tomto myšlení u pouhého budování předpokladů pro interpretační koncepci: „*Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoliv na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká (...). V každém uměleckém díle spočívá váha především na způsobu a postupu, jakými se vytváří významový kontext, jehož účelem je, aby napomáhal vnímateli budovat si svůj vlastní poměr ke skutečnosti*“ (Mukařovský 1966, 151–152). Jak však nad konkrétním románem či básní popsat, adekvátními termíny uchopit způsob, jímž budují náš poměr ke skutečnosti? Takové nástroje dosud nejsou vypracovány a zde se objevuje možnost, jak na myšlení pražského strukturalismu navázat.

### 3.4.1. Tradice pražského strukturalismu

Roman Jakobson ve svých raných formalistických statích, v nichž počíná historická linie strukturalistického myšlení, vysvětlil izolaci umění od skutečnosti a společnosti jako podmínku jeho autonomie, bez níž umění ztrácí samo sebe. Ve své knize z pražského období *Новейшая русская поэзия* (vydané v Praze roku 1921) zdůrazňuje, aby se interpret básnického jazyka zřekl toho, co Husserl nazývá vztah k věci, *dinglicher Bezug* (Jakobson 1921, 47). Tento základní bod ukazuje na blízké sepětí formalismu s fenomenologií. Další spojnice mezi fenomenologií a strukturalismem byly podrobně popsány na mnoha jiných místech.<sup>40</sup> V této práci zmíníme několik klíčových míst nejen pro pořádek, ale také pro vykázaní faktu, že fenomenologická inspirace je české literární vědě vlastní.

---

<sup>40</sup> Celoživotně se této problematice věnuje Herta Schmid, v pozdní fázi svého díla Zdeněk Mathauser, maďarská badatelka Anna Han; dále k tomuto tématu viz Holenstein 1975, který je hojně citován a lze ho považovat za základní literaturu k tomuto tématu. Holenstein dokonce považuje pražský strukturalismus za jednu z větví fenomenologické filosofie, aniž by však předkládal ve svém výkladu argumenty pro své tvrzení. Ve své knize postupuje tím způsobem, že fenomenologii, formalismus a strukturalismus separátně popisuje a poukazuje na příbuznosti klíčových pojmů jednotlivých disciplín, aniž by skutečně, dle našeho názoru, filosoficky nahlédl jejich společný kořen. Z českých pisícič autorů se k tématu podstatně vyjadřují především Patočka 1999; Červenka 1996, 106–111; Jankovič 1992, Steiner 2008 ad.

Pražský strukturalismus je pro naši metodologii podnětný jako možnost imanentní interpretace literárního textu, popis specifických vztahů předmětností v něm vystupujících a především s ohledem na vlastní prostor díla. To předpokládá, že interpret je do jisté míry nucen zřít se vazeb, které předmětnosti zobrazené dílem poutají zdánlivě neodvolatelně s reálným světem. Tento důraz je podstatně filosoficky založen na Husserlově *eidetické redukci*, tedy metodickém odnětí modu reality zkoumaných předmětů za účelem zkoumání jejich podstatných vlastností a vazeb, které zakládají jejich objektivitu.

Pražský strukturalismus v pozdějších Mukařovského studiích a v teoretických studiích jeho žáků směřuje k postižení nepředmětné roviny textu, z níž teprve povstává význam předmětností textem zobrazených. Tuto rovinu pojmenovává ve výkladech úlohy estetické funkce a v pojmu sématické gesto.

Estetická funkce je postupně ustáleně používána jako pojmenování pro dynamickou celistvost mimoestetických vzájemných vztahů. Je nepředmětná (nevykazatelná na samotném materiálu díla), avšak ne nepřítomná: „*Spíše než průhlednost platí o estetické funkci přirovnání ke světlu, které – přestože je nehmatatelné – přece dává vystávat všem věcem, s nimiž se setkáváme*“ (Jankovič 1992, 46). „Prázdnota“ estetické funkce tak v pojetí strukturalismu znamená významový pohyb díla, vlastní hlubinu jeho pojmově nezachytitelného smyslu. „*Prázdnota estetické funkce je pouze zdánlivá. Ve skutečnosti způsobuje přítomnost této funkce v díle neobvyklé zmnožení jeho smyslu, totiž významový pohyb*“ (ibid.).

S estetickou funkcí úzce souvisí pojetí sématické komplexity. Sématické gesto v pojetí pražského strukturalismu není zaměnitelné s „ideou díla“. Idea je obsahová, nese popsateľnou významovou kvalitu, kdežto sématické gesto je principem dynamické jednoty významu konkrétního díla – tedy principem, který není vykazatelný na konkrétním materiálu díla, ale čtenář ho v textu vnímá jako všudypřítomný úběžník, k němuž se významové roviny díla sbíhají. Mukařovský ve svých studiích z 30. a 40. let 20. století upozorňoval na skutečnosti, že znaky literárního textu neobsahují pouze referenci k reálnému světu, ale rovněž *autoreferenci*, to znamená vzájemnou provázanost znaků jednoho textu, která podmiňuje jeho vlastní význam. Strukturalismus stejně jako fenomenologie nehledá ve znaku pouze referenci k aktuálnímu světu, ale především selhávání tohoto základního znakového nástroje. Tímto selháváním je zdůrazněna reference znaku k *vlastnímu* znakovému okolí, které poskytuje vlastní literární text a zároveň je kladen důraz na *zvýraznění*, jež je založeno jeho novým využitím. Recepce textu tak není jen průhledem k aktuálnímu světu, nýbrž zastaví se již u znaku, jeho specifického aktuálního postavení. To klade na interpreta nárok popisovat předmětnost zobrazenou znakem v jejích vnitrotextových vazbách.

Strukturalistické odlišení pojmů *estetický objekt* a *artefakt* (Mukařovského rozlišení na *dílo-znak* a *dílo-věc* ve studii *Záměrné a nezáměrné v umění*, 1943) má rovněž fenomenologický základ. Ten spočívá ve vědomí toho, že intencionální modus bytí estetického objektu je rozdílný od skutečnostního modu artefaktu. Toto rozdělení pro nás znamená rozchod strukturalismu s principem kauzality, který je svázán se zkoumáním

díla-artefaktu, a jeho pozornost, řečeno fenomenologickou terminologií, k vlastní situovanosti literárního textu.

Vidíme, že myšlení pražského strukturalismu konvenuje v podstatných bodech s fenomenologickou interpretací. Zvláště v pozdních studiích Jana Mukařovského nalézáme řadu premis, odkazujících k výzkumu čtenářské zkušenosti, která se blíží fenomenologickým pozicím: „*Není zde na místě rozvádět filozofický názor, který by bylo možno z Máchovy poezie vyvodit. Není to ani naším úmyslem, neboť tento názor není v Máchově poezii vysloven, nýbrž předveden jako živý akt, který má čtenář prožít s básníkem. Akt, který je celý v každém nejmenším zlomku textu*“ (Mukařovský 1991, 35). Strukturalismus nicméně nepromýšlí soustředěně problematiku ontologie světa textu a zkušenosti získané v průběhu čtení. Ve strukturalistických pracích obvykle nedochází k rozpracování analýzy svébytného prostoru literárního textu a především analýzy nové zkušenosti se světem, kterou čtenář skrze text učiní. Strukturalismus zůstal v těchto analýzách u teoretického vymezení této oblasti.

### 3.4.2. Jan Mukařovský

Mukařovského pojetí estetické funkce, sémantického gesta a dynamické koncepce struktury literárního díla zde nebudeme připomínat. Odkazujeme na zdroje, v nichž byl podrobný popis těchto termínů rozpracován podrobněji, než si v této práci můžeme dovolit (viz Jankovič 1992, 2005, 2009; Haman 2003; Mathauser 2006a; Červenka 1996 ad.). Mukařovského definice těchto klíčových pojmů vysvítají i z výkladu děl jeho žáků, které uvádíme v dalších částech této kapitoly. Způsob Mukařovského interpretace ukazujeme na dvou základních máchovských studiích. Činíme tak za účelem odlišení od fenomenologické analýzy.

Mukařovského *Máchův Máj. Estetická studie* (1928) je zevrubným strukturalistickým rozbohem básnického díla. Dá se na ní ukázat původní zaměření pražského strukturalismu. Podstata strukturalismu spočívá v imanentní analýze jednotlivých tvarových a významových struktur literárního díla s důrazem na jejich významové sjednocení. Ke konkrétnímu literárnímu textu se tedy přistupuje jako k významově autonomnímu celku. To dobře ilustruje zmíněná studie. Mukařovský začíná analýzou „*strukturní kostry zvukosledu*“ a výsledky své analýzy potom analogicky uplatňuje v rozbořích ostatních struktur básně. Směřuje k postizení „*základního strukturního principu celé básně*“ (Mukařovský 1948, 89).

Sledujeme fundovaný tvarový a motivický rozbor Máchovy básnické skladby, avšak rozbor je čistě zaměřen na popis fungování těchto struktur. V této fázi strukturalismu pochopitelně ještě nenacházíme zaměření na zkušenost, kterou se světem zobrazeným tímto textem interpret a čtenář učiní. Tento rozbor se soustředí na formální analýzu ozvláštňení jazyka tvarem literárního díla a na propojenost materiálového ozvláštňení na rovinu obsahovou. Však také závěrem této studie učinil Mukařovský poznatek, že „*celkový ráz básnického díla závisí méně na povaze tématu (souboru motivů) než na struktuře*“ (ibid., 202). Vlastní akt interpretace světa textu ponechává Mukařovský stranou.

V samotném závěru se dostává ke krátké interpretaci „*pochmurné vážnosti*“ této skladby, kterou se spíše než interpretací pokouší postihnout srovnáním s Vrchlického *Satanelou*.

Sledujme posun, který myšlení strukturalismu prodělalo, na pozdější Mukařovského máchovské studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* (1938). Zde si Mukařovský za úkol vytyčil „*rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu*“ (Mukařovský 1938, 14). Rozbor se ponejprv věnuje způsobu pojmenování, a to především skutečnosti, že u Máchy není možné vytyčit „*strohé hranice*“ mezi básnickým obrazem a přímým pojmenováním. Sleduje především proces, v němž „*věcný vztah*“ mezi věcí a slovem je napínán neobvyklostí pojmenování, čímž vystoupí pojmenovaná věc, ale rovněž „*v jejím pozadí*“ proniká do vědomí „*neurčitý shluk mnoha jiných věcí-významů, s nimiž věc přímo slovem miněná je spjata nějakými, třeba velmi vzdálenými a skrytými významovými souvislostmi*“ (ibid., 22–23). Mukařovského intencí je ukázat, jak se daná slovní spojení uvolňují z významové soudržnosti kontextu, získávají svou nezávislost a vstupují do spontánních významových styků, v nichž nejsou již vztahy mezi věcmi „*brzděny*“ a uplatňují se mnohsměrně. Kontext je v Mukařovského pojetí chápán jako soudržná významová konstrukce, v níž jsou věci pevně zasazeny a zachovávají v sobě pevné vazby. Tento významový celek teprve navazuje styk se skutečností. Básnické pojmenování však kontext „*rozkládá*“, významové jednotky jsou zbaveny jednosměrné vázanosti a zaujímají ke skutečnosti *zvláštní* věcný vztah. Tím je uvolněna významová soudržnost kontextu a je získána žádoucí nezávislost a stabilita každé významové jednotky (ibid., s. 25–26).

Už tato výchozí intence Mukařovského studie napovídá, že se interpret bude soustředit spíše na dílčí významové celky, na nichž bude dokladován výchozí princip i na ostatních rovinách textu (syntaktické, motivické). Tímto výchozím principem je rozkloubení významové soudržnosti textu zaručující jeho trvalou působivost. Hledáním základního technického principu básně ukazuje strukturalismus odhodlání ptát se po specifické kvalitě světa textu. Zároveň však v jeho pojetí nedochází k vědomé analýze postupného vytváření významu textu, čímž je výkon rozumějící subjektivity upozadován. Tímto způsobem postupuje i výklad Mukařovského studií, které by svým tématem mohly usilovat o interpretaci světa textu. Studie „*Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*“ (1938) či „*Polákova Vznešenost přírody*“ (1934) směřují jiným směrem: v případě první studie se Mukařovský snaží postihnout metodický princip, který určuje ráz uměleckého díla, v případě druhé studie se jedná o historické zařazení básnické struktury do vývojového proudu českého písemnictví.

Ukažme toto zjištění na příkladu: Máchův verš „*V slzích se zhlíží hvězdný svit*“ chápe Mukařovský jako „*latentní významový vztah nepodmíněný kontextem*“ mezi „*hvězdným svitem*“ a „*slzami*“. Vztah mezi těmito dvěma předmětnostmi je nyní vztah jednajícího subjektu a nástroje. „*Pasivní odraz hvězdného svitu v slze mění se v gesto osoby užívající zrcadla*“ (ibid., 34). Po technické stránce s rozбором verše bude fenomenolog jistě souhlasit. Pokusme se však rovněž pojmenovat odlišnost fenomenologického zájmu. Ten bude vždy nasměrován ke konkrétní situovanosti verše. Situovanosti, která je neoddělitelná od perspektivy, kterou zaujímá rozumějící subjekt ke

světu, jež se mu jeví. Pokusme se zpřítomnit analýzu situovanosti a zároveň procesu postupného ustalování významu ve světě textu, abychom přístup strukturalismu a fenomenologické interpretace dokázali odlišit.

Hvězdný svit je zde v pozici subjektu a konatele děje. Co taková skutečnost znamená pro vztah člověka a světa? Svět se zde zhlíží v člověku, nikoli člověk v něm. Nestaví nás to jako čtenáře do jedinečného prožitku světa, který má nad námi převahu, který námi vládne, který se na nás dívá bez našeho přispění? Není v tom něco z *romantické osudovosti*? Není to připomínka životního postoje, kdy nás má svět tak říkají „v rukou“? Kdy „on“ je tím, kdo se „dívá“? Pozornost zaměřená k této zvláštní perspektivě zakládá samotnou možnost interpretace – tedy akt, v němž se nesetkáváme pouze s prostým popisem jazykové roviny textu, ale rovněž s výkladem specifického druhu sebeporozumění. Při vlastní interpretaci by se dále fenomenolog zabýval významovým rysem aprézence: slzy v tomto verši předpokládají oči či tvář, které zde vystupuje jako aprézentní, a prézentní jsou až ve verších následujících, což má výrazný vliv na celou situovanost; dále by stopoval doklady zjištěné perspektivy v jiných částech textu (nikoli pouze potvrzující doklady této perspektivy, ale rovněž místa, v nichž je tato perspektiva narušována či zcela zrušena).

Podobně zachází Mukařovský s rozborem motivickým. Nejprve rozlišuje mezi zážitkem (uvedeným v denících) a motivem (který se vyskytuje na několika místech v básnickových literárních dílech). Poté na literárním materiálu bohatě dokladuje, že „*i když se motiv sám téměř neobměňuje, je jeho význam v každé souvislosti poněkud jiný, právě vlivem měnícího se okolí*“ (ibid., 101). Tento technický poznatek však nepodloží zvláštními analýzami jednotlivých úryvků, v nichž by odlišnost motivu vystoupila tím, že se nachází pokaždé v jiné situovanosti, a dochází tak k eidetické variaci jedné předmětnosti. Toto putování motivu je konsekvantně se zbytkem studie dokladem oslabení syžetové výstavby textu a fragmentárního rázu Máchova díla. To vybízí k řadě významových interpretací, v čemž Mukařovský vidí záruku životnosti Máchova díla.

Fenomenologická analýza by se ve své interpretaci zřejmě nezaměřovala na skutečnost, že se jeden motiv v různých svých výskytech liší, ale *jak* se liší, a zapojila by se do strukturní analýzy světa textu daného díla. Tak ostatně činí Jan Patočka ve studii věnované Máchovu *Máji*, „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle“ z roku 1967 (Patočka 2004a, 359–388). Patočka se zde zabývá časovostí, kterou zakládá na pojetí věčnosti v Máchově skladbě a pojetí budoucnosti. Jelikož je budoucnost v *Máji* bez vztahu k něčemu „*v silném smyslu slova skutečnému*“ (ibid., 368), a je pojmána jako pouhé nastávání, interpretuje ji jako „*nevládní způsob časování času, v němž jsme s to pohlížet na obvyklé objektivní, míjející časové kontinuum s takovým pocitem deziluze, jehož tlumočnickem se učinil Mácha*“ (ibid., 380). Vidíme, že Patočkovi se tak daří říci nikoli něco podstatného ke světu textu, ale i k prožívání světa. Domníváme se, že Patočka jakožto fenomenologii poučený interpret podává fenomenologickou interpretaci, tzn. vykládá spolu s textem i povahu zkušenosti, které se nám skrze text dostává. To je nejpodstatnější posun ve směřování strukturalistické a fenomenologické interpretace.

Mukařovského filosofické základy, které pozorujeme v jeho pojetí *sémantického gesta*, *subjektu čtenáře* a *nezáměrného v umění* v českém prostředí jistě zakládají

možnost imanentní interpretace literárního textu. Mukařovského interpreti (naposledy Schmid 2011, Jankovič 2012) rovněž upozorňují na antropologickou složku jeho teorie. Do této oblasti Mukařovského přivádí pojetí estetické funkce, která míří k životní zkušenosti vnímatele textu. Subjekt je v tomto pojetí charakterizován určitými konstantními funkcemi vědomí, v jehož aktech se sjednocuje svět do smysluplného prostoru, a právě tyto akty vědomí svět strukturují. Herta Schmid upozorňuje, že toto pojetí subjektu je protikladné k Derridovu decentralizovanému a neuzavřenému subjektu, jelikož Mukařovského subjekt je „*generativním centrem všech sociálních norem a silou dotvářející objekt*“ (Schmid 2011, 63). Všimněme si, že takové pojetí subjektu je v podstatě základem pojetí estetické funkce jako funkce celku skutečnosti. Nazírající subjekt v literárním textu nekomunikuje pouze s předmětnostmi zobrazenými tímto textem, ale právě s něčím tematicky nepostižitelným. Právě to charakterizuje estetickou funkci v Mukařovského pojetí. Pokud by subjekt nebyl nadán sjednocující silou, kterou strukturuje reálný svět, jež veškerému „smyslu“ vzdoruje, nebyl by nadán ani pro vnímání estetická v umění. Úvahy o *sémantickém gestu* jakožto úběžníku smyslu díla, něčeho předmětnostem textu rovněž transcendentního, zapadají zcela do směru Mukařovského myšlení.

Poznámky o „konstantách lidského vnímání“, roztroušené v Mukařovského textech a stojící jakoby mimochodem vedle hlavních témat jeho prací, doplňující jeho výklady rytmických postupů, paralelismu, podobnosti, symetrie a proporcionality v literárním textu, vypovídají jasně o autorově filosofické inspiraci a lze je pokládat za jednu z nerozvíjených větví myšlení pražského strukturalismu.

Pro možnost rozvinutí fenomenologické interpretace bude jistě přínosné Mukařovského pozdní myšlení z období studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943). Mukařovský zde v pojmu nezáměrnosti pokoušel označit významovou rozpolcenost textu, která však nemá znamenat interpretovu rezignaci na postižení celkové perspektivy, ale je naopak zárukou stále se obnovujícího významotvorného potenciálu díla. Smysl, jehož se při četbě textu, který nám vzdoruje, dožadujeme, tak uniká samozřejmost, zautomatizování a pojmové vyjádřitelnosti.

Tato koncepce byla ve čtyřicátých letech revoluční, v některých bodech předjímalá budoucí poststrukturalistické pozice a dekonstrukci a pro Mukařovského nástupce se stala místem, které se nejvíce pokoušeli teoreticky prohloubit. Nejnověji zhodnotil své celoživotní zaměření k významové sjednocenosti a oné trhlině ve významu textu Milan Jankovič ve své poslední knize *Dílo v pohybu* (2009). V závěru píše: „*Nadlouho a vlastně ještě v průběhu této práce bylo pro mne významové sjednocení – at' už jakkoli dynamizované a vůči vnímateli otevřené v ‚sémantickém gestu‘ – posledním horizontem. Zřejmě jím je svým způsobem i nadále, ale pod vlivem řečené Mukařovského studie jsem si musel připustit, že té ‚trhlině‘, již se obnovuje významová jednota díla (aby se nestala pouhou frází), jsme ještě hodně dlužni*“ (Jankovič 2009, 124). V českém prostředí by v současné době bylo příhodné na pražský strukturalismus v tomto bodě navázat a pokusit se analyzovat svět textu s ohledem na postižení této významové trhliny v jeho struktuře. Znamenalo by to pokusit se obohatit možnosti interpretace textu v českém literárněvědném prostředí.

K pokusům rozvinutí teoretických postulátů strukturalismu do konkrétních interpretací došlo v následující generaci českých strukturalistů. Budeme například dále pozorovat, že myšlení protikladů, vystupujících ve své ontologické protikladnosti na půdě jediného textu, tento poměrně výrazný motiv fenomenologické interpretace, byl v pražském strukturalismu živě promyšlen a stal se jedním z bodů, v nichž se dynamicky rozvíjel (zde myslíme především na Blažičkův interpretační přístup jako jednotu nezcelitelných protikladů). V následujících podkapitolách na rozboru metody Mukařovského následovníků ukážeme další vývoj metody pražského strukturalismu.

### 3.4.3. Dmytro Čyževskij

Ve sborníku *Torso a tajemství básnickova díla* (1938), přímo za výše zmiňovanou studii Mukařovského, nacházíme rovněž studii ukrajinského slavisty Čyževského, který za první republiky v Praze působil. Čyževského můžeme považovat za prvního v Československu působícího vědce, který fenomenologickou inspiraci v literární vědě rozvíjel. Zjevnou fenomenologickou inspiraci spatřujeme u Čyževského v jeho snaze zachytit perspektivu zření světa v básnickově díle (Čyževskij užívá termínu „světonázor“) prostřednictvím ontologie zobrazených předmětů. V jeho textech však nemůžeme hledat snahu o systematické rozvinutí této problematiky jako u Romana Ingardena. Často naopak zaznamenáváme, že pokud se Čyževskij rozhodne užít fenomenologicko-existenciálního pojmu, charakterizuje ho dosti nepřesvědčivě, viz např. Heideggerovu „vrženost“ ve zmíněné studii: „člověk je do času vržen, a do něho vpleten, přicházejí z hluboké nicoty, žije nicotu přítomnosti...“ (ibid., 141–142).

Čyževskij svou interpretaci staví s cílem porovnat Máchův světonázor (který čerpá nejen z jeho básní, ale rovněž ze Sabinových textů o Máchovi) se světonázory jinými. Tak postupně uvádí rozdíly mezi postojem Máchovým a barokním, Hegelovou filosofií, mystikou ad. Odmítá, že by dílo chtělo zjevovat teoretické pravdy či filosofický systém, nicméně chce „jeho filosofické myšlenky vyčisti z básnické mluvy jeho děl“ (Čyževskij 1938, 113). Tento záměr chce uskutečňovat analýzou *antithetiky* (rozporech, „bytošných kontrastů“) mezi jednotlivými básnickými projevy, nikoli metodou hledání paralel s jinými romantickými básníky. Hledání paralel mezi Máchou a ostatními evropskými básníky „byronismu“ považuje za neproduktivní, neboť ukazuje rozdílnost „noční poesie“ (u Novalise, Tūtčeva, Eichendorffa, kde je noc „útěchou světa“ ad.) a Máchova básnického výrazu. Vidíme tedy, že se interpret přiklání k postižení svébytnosti básnickova výrazu na úkor popisování literárněhistorických, mimotextových vazeb. Chce se pokusit analyzovat básníkův světonázor, který jeho současníci necharakterizovali jako „romantismus“, ale jako „nihilismus“ či „pesimismus“.

Zpočátku jako by se Čyževskij pokoušel *pojmenovat* básníkův světonázor. To by však znamenalo abstrahovat od básnického materiálu ve prospěch rozboru pojmově vymezeného postoje básníka ke skutečnosti. Vlastním Máchovým „světonázorem“ se však interpret začne zabývat ve vztahu k Máchově časovosti jsoucna, resp. se snaží postihnout dynamiku Máchova pohledu. Tuto dynamiku shledává v tom, že básník „nevidí

*před sebou věcné jsoucno, ale – o sobě dynamizované, plynulé procesy – ,tón‘, ,zvuk‘, ,hlas‘, ,svit‘, ,děj‘, ,pout‘...“ (ibid., 135). Navíc jsou tyto „věci“ vyzařovány do přítomnosti věcmi neexistujícími. V této „rozplývavosti“, jejich „desontologisování“ vidí interpret odlišnost Máchy od ostatních romantických básníků.*

Čyževskij u Máchy nic jako „světonázor“ nenachází, k čemuž se v závěru studie přiznává. To chápeme tak, že Čyževskij jako interpret si skutečně nestaví před oči něco textu apriorního, jako pojmenování určitého světonázoru. Dle Čyževského chápal Máchova svět jako „jednotu protikladů“, přičemž za základní protiklad považuje „čas – věčnost“. Chtěl se tedy Máchova postavit mimo časovost, do mystického „středu“ života, či toužil po návratu do „zlatého věku“ lidstva či do dětství? Čyževskij přiznává, že odpověď na tyto otázky předpokládá jednotný světonázor, a „*sám Máchova na ně nedal odpovědi, nýbrž zanechal nám svůj světový názor ve zlomku*“ (ibid., 173). Podstatou Máchova světonázoru je „*antithetika*“, která však nemůže být vysvětlena z pouhé juxtaoposice různorodých prvků, nýbrž právě ze smyslu, který tyto protiklady produkují.

Čyževskij studii o Máchovi ukázal nejen nemožnost vnímat básnické dílo na základě světonázoru, který domněle představuje, ale rovněž jako jeden z prvních v českém kontextu ukázal na možnosti interpretace svébytnosti světa textu, aniž by bylo nutno zakládat ji na srovnávání s tvorbou jiných autorů či historickým pozadí (dobovým či uměleckým) textu. „*Antithetika je pro nás základním rysem Máchova myšlení a nikoliv svědectvím různých vlivů na něho*“ (ibid. 176–177). Toto myšlení však zde zahlédneme jen v jeho počátcích: samotná povaha Máchovy básnické antitetyky se nestane v této studii hlavním tématem. Vidíme zde interpretační směr, kterým se lze dále ubírat a který mohl inspirovat Přemysla Blažička k jeho vlastnímu myšlení protikladů. Čyževskij, soustředěným pohledem do světa básnickovy poezie, ukázal nemožnost pojmenovat jednotný básníkův postoj ke skutečnosti a následně i jeho odpovídající literárněhistorické zařazení do kontextu romantické poezie. Tím se Čyževskij liší od interpretací ženevské školy, ačkoli by se mohlo zdát, že jejich zaměření na autorův světonázor jim bude společné.

#### **3.4.4. Milan Jankovič**

Úvahy Milana Jankoviče o strukturalismu a sémantickém gestu interpreta se snaží pojmenovat skutečnost, že dílo nově ukazuje svět, a to zcela svébytně, aniž by muselo být poměřováno logikou světa aktuálního. Co se týče teoretického vymezení svého přístupu, nachází se Jankovičovo myšlení pozoruhodně blízko fenomenologickému uvažování. V tomto bodě by jeho myšlení mohlo být skutečným nástupcem strukturalistických myšlenek a prohloubením fenomenologických motivů, které v Mukařovského strukturalismu dřímají. „*Ani záměr autora, ani idea díla, ani dílem zobrazená a poznávaná skutečnost, ale energie otvírající člověku skutečnosti jako svět pro něj právě narozený, povstávající pro něj v dopadu určitého světla, bez jakýchkoli omezení, s mohutnou schopností právě proto člověka ve světě znovu orientovat, nabízet*



*mu jeho nezužitkovanou, teprve hledanou lidskou možností – to je pravá skutečnost díla“* (Jankovič 1992, 70).

Ústředním tématem Jankovičových úvah o literatuře je rozbor Mukařovského konceptu sémantické gesto. To nahlíží jako integrační princip textu dvojčinné povahy: 1) má ustalující význam, a přesto se 2) významové jednoznačnosti stále vzpouzí. Má ze své podstaty právě tuto dynamiku dvojčinnosti, a pokud je tato dynamika textu v procesu interpretace stírána, sklouzává interpretace k ideologii. Ideologická interpretace vždy slibuje podat konečný, pravdivý výklad díla, odhalit skryté společenské či psychologické podmínky, které formují jeho význam, a tak ukázat smysl textu na vyšší noetické rovině. Jankovič proti takovému výkladu namítá, že zavrhuje zkoumání individuálního stylu díla ve prospěch propagace vlastních výkladových schémat světa: „...*jakmile byl obsahově nedourčený dynamický integrační princip výstavy (připravený ze strany díla formovat proměnlivé procesy významového sjednocování) nahrazen ideově jednoznačnějším (i když zase jen všeobecným) ‚poznávacím principem‘, sjednocujícím údajně dílo na vyšší noetické rovině, stalo se zkoumání individuálního stylu, respektive vlastních významotvorných předpokladů díla na něm založených, zbytečným přepychem. Přihlásila se naprogramovaná chudoba“* (Jankovič 2005, 273).

České myšlení o integračním principu textu resumuje Jankovič ve studii „Soudržnost a přesahování“ (2009). Samotným názvem studie vlastně shrnuje dvojakost tohoto uvažování. Autor v ní soustředěně sleduje myšlení o *přesahu významu* v literárním díle od studií Jana Mukařovského z dvacátých let. V nich pozoruje napětí mezi „pátráním po vnitřních souvislostech“ a „pátráním po celkovém dojmu významové neurčitosti“ a postupný zrod pojmu sémantické gesto, který odkazuje právě k významotvornému principu daného textu, jenž je sice pro význam díla základní, ale je rovněž nepřítomný, nehmatatelný, materiál díla přesahující, tedy princip „*konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovaná sémantická intence“* (Mukařovský 1943/1966, 100). Právě Jankovičův výklad nepřevoditelnosti sémantického gesta na konkrétní obsah, jeho ne-znakovosti a zároveň jeho nezpochybnitelnosti významotvorného potenciálu nás může upozornit na to, jak blízko stojí základní strukturalistické termíny s fenomenologicky vymezeným pojmem svět. I sémantickému gestu je vlastní princip významového sjednocení a jeho soudržnosti navzdory tomu, že je naplněno silou odporů, které kladou protiklady v něm přítomné. A právě to rozporné, scelující moci rozumu se vzpírající je označeno Mukařovským jako *nezáměrnost*, otevřenost díla vůči nevymezitelnému. Pro interpretaci je to neuralgický bod, v němž se dílo vzpírá významovému sjednocení.

Pozorujeme, že strukturalismus se zabývá určitou transcendencí významu, kterou fenomenologická interpretace pojmenovává jako perspektiva a svět textu. Nepředmětnost estetické funkce, její faktická nepřítomnost konvenuje s fenomenologickým myšlením o významotvorné struktuře světa uměleckého díla. Ostatně, Jankovič sám to precizně definuje: „*Je-li někde podstatně zakotvena estetická funkce a hodnota, pak je to právě v pohybu ‚před‘ a ‚nad‘ běžné významy, je zakotvena v možnosti mluvit i o tom, co ‚není‘, ale stává se, je vyvoláváno z nebytí jako v tu chvíli zažehnutá možnost smyslu“* (Jankovič 2009, 107).

Jankovič pojmy nezáměrnost a sémantické gesto vhodně spojuje s Ricoeurovým myšlením o metafoře a její „ontologické vehemenci“. Ta spočívá v „*uvolňování významu z jeho původního zakotvení, osvobozuje jej jako formu pohybu a posouvá ho do nové oblasti, kterou může razit vlastní tvárnou silou*“ (Jankovič 2009, 97). Dále ukazuje na Ajvazův výklad „pre-artikulovaného pole“ díla, z něhož se rodí umělecké dílo, tento prostor „*neustále obnovovaný jednotou růstu, neustálého stávání se sebou*“ (Ajvaz 1994, 9), anticipační prostor ladění a tušení, který není artikulovatelný. Tento prostor, jehož vymezením se filosof brání Derridově představě v ničem nezakotvené hry transformací znakových systémů, v jeho pozdějších pracích přerostl až do myšlení poněkud mystického, když ho dává do souvislosti s „*předstrukturní vrstvou dění smyslu, které je dřívější nejen než znakovost a prezentace, ale i než vědomí a bytí*“ (Ajvaz 2007, 143).

### 3.4.5. Miroslav Červenka

„*Ve své schopnosti konfrontovat člověka s univerzem, stavět člověku před oči nové projekce konstant jeho bytí, není umění zastupitelné ničím,*“ říká Miroslav Červenka (Červenka 1991, 261). Po řadě let, kdy se autor subtilně věnoval versologii, se hlásí v předmluvě svých studií, psaných pro samizdat v normalizačních letech, k „antropologické dimenzi“ myšlení Mukařovského. Červenková studie z této knihy, „*Individuální styl a významová stavba literárního díla*“ (1975), ukazuje takřka programově, jak se literární vědci druhé fáze pražského strukturalismu zaměřovali při analýze literárního textu na vztah člověka k univerzu. Pokud Mukařovský zakládá pojetí estetické funkce na jejím popření veškeré funkčnosti, Červenka z toho vyvozuje, že tato radikální formulace „*se stává podnětem k úvahám o úloze estetická při formování lidského vztahu k univerzu*“ (Červenka 1991, 252). V základě Červenková vyjádření pozorujeme myšlenku, že primární lidský přístup k věcem je založen na jejich příručnosti, funkčnosti, a estetická funkce má schopnost tento přístup narušit. „*Komunikát se vymaňuje z běžných komunikačních okruhů a potenciálně oslabuje svůj vztah k praktickým situacím životním,*“ pokračuje dále Červenka. Literární text vybírá slova z určitého, předem daného paradigmatu, avšak „*příslušný výběr má sémiotickou povahu: zbaven bezprostředních životních příčin a následků, stává se znakem začleněným do významové výstavby díla a navenek působícím především tak, že se podílí na jeho celkovém smyslu*“ (ibid., 253).

Jakým způsobem se význam v uměleckém jazyce konstituuje, ukazuje Červenka ve výkladu problému *konotace*: konotace není žádná „aura“ kolem významu, ale „*významové dění, v němž znak (...) metonymicky poukazuje k dílčímu znakovému systému, jehož je součástí*“ (ibid., 258). Zde se Červenka dostává do těsné blízkosti fenomenologického pojmu svět literárního díla. Pokud Červenka mluví o potřebě mluvit o díle živými slovy, tedy místo tradiční typologie a strnulými nástroji klasifikace hledat v literárním textu místa, kde se rozevírá jeho významový dynamický potenciál, definuje tak vlastní program fenomenologické interpretace: „*Sémiotický rozbor vždy zařadí dílo k nějakým množinám, potenciálně nebo reálně obsahujícím více prvků; jeho přednost*

*před tradiční typologií není v tom, že už konečně najde cestu k unikající jedinečnosti, nýbrž v tom, že nespokojen se strnulými klasifikacemi bude ve výstavbě díla hledat taková místa, kde se rozehrávají dynamická střetnutí sil, vymezují se významové prostory: nemusí a nemůže už pak hru sledovat až do konce. Nepotřebuje významový pohyb v díle uzavírat sebeklamem definitivních formulí“ (ibid., 260).*

Tento rys dále Červenka rozvíjí ve své poslední knize *Fikční světy lyriky* (2003), kde připomíná, že v umění nadvláda estetické funkce nad ostatními přináší typ struktur vnitřně rozporných, „*se ztíženou možností, a tedy i větší svobodou integrace různosměrných intencí. (...) Estetika hodnotí nesoulad jako přínos, etika jako rys negativní“* (Červenka 2003, 54). Z toho vyplývá nemožnost interpretovat takové umění pomocí nástrojů etiky: „*Etika se nemůže smířit s tím, že by integrita osobnosti byla vydána napospas svobodné hře a kontemplaci s nezajištěným výsledkem“* (ibid.). Červenková kniha je příspěvkem k teorii fikčních světů, nicméně výklad se pohybuje stále v rozmezí tradičních Červenkových témat. Věnuje se rovněž estetické sémiotizaci, která vzrůstá s odstupem textu od čtenáře (místním a časovým), protože vyhasínají souvislosti s předmětným kontextem (má zjevně na mysli autorovu osobnost, často veřejně profilovanou, a služební role literárního textu) a naopak jsou akcentovány souvislosti s univerzáliemi lidského bytí.

Naším úkolem nyní bude zaměřit se na některé Červenkovy texty, v nichž interpretuje poezii a pokouší se programově o postižení struktury světa určitého uměleckého textu. K tomu se hlásí v předmluvě ke knize *Styl a význam* (Červenka 1991), kde se hlásí k interpretaci básnických textů, tedy k jejich vztaženosti k lidské situaci: „*Bez zájmu o osobnost a jedinečný tvar, v omezení na pouhou ‚gramatiku‘ poetična by pro mne literární struktury ztratily jádro své přitažlivosti, včetně vztažení básnických textů k situaci člověka“* (ibid., 8).

Studie „*Březinův výklad Svítání na západě“* (1979) a „*Modlitba za nepřátele“* (1984) se zdařile pokoušejí o analýzu struktury básnického světa. První studie postupuje komparativně: srovnává vlastní Březinův výklad sbírky, podaný v korespondenci, se sbírkou samotnou a shledává v nich nesoulad. Ten spočívá v uhlazenosti a konsolidovanosti Březinova výkladu, z něhož básník vypouští disharmonické motivy smrti a bolesti, a bohatosti samotné sbírky. Logická struktura básnickova výkladu je dle Červenky odvozena ze základního myšlenkového postupu: „*Osou Březinova myšlení je hodnotový zřetel: jen to, co je vyšší, tj. také spirituálnější, duchovnější, má systémovou povahu a je schopno další strukturace“* (ibid., 40). Hlavním kritériem pro „*podstatnost“* věci je její ideovost. Červenka sleduje i rozkolísanost této autorovy záměrnosti v momentech, kdy Březina mluví o pozemském životě, a hodnotí ji jako stálou přítomnost básnické energie, která spočívá v bytostné nesystémovosti významové struktury díla. Červenka analyzuje Březinovu poezii skrze Březinův výklad vlastních básní. Užívá k tomu kategorie jako „*nadvláda účelovosti“*, „*motivická sjednocenost tématu“* a „*integrace protichůdných významů“* a za užití nástrojů versologie se mu daří tato hodnocení projasnit na materiálu konkrétního díla. O deklarovaném vztažení básnického textu k situaci člověka se čtenář dozvídá spíše nepřímo.

Druhá, pozdější „březinovská“ studie začíná připomenutím vztahu básníka k okruhu katolických intelektuálů a postoj básníka ke křesťanství, dále se Červenka zamýšlí nad žánrem básně, ovšem nikoli z hlediska statické kategorie, do které básně buďto patří, nebo nikoli. Všímá si aplikace žánrových norem vnášejících do básně „*připomínku významového ovzduší*“ tradice či mimoliterárního užití daného žánru. To je pro interpretaci díla podstatné.

Červenkovo užívání tradičních nástrojů poetiky k interpretaci textu je inspirativní. Nesamoučelné zacházení s těmito nástroji není samozřejmé. V této studii interpret ukazuje, jak Březinova hlavní varianta volného verše se svým daktylským spádem, rozsahem řádku a jeho rytmickým zakončením X'XX X'X připomíná hexametru, tedy monumentální tvar antického eposu. Naléhavost univerzalistického nároku této poezie, kterou čtenář naléhavě pocítuje, je zapříčiněna mimo jiné odkazováním tohoto veršového schématu ke klasickému hexametru, tedy také ke kosmologii eposu a antického mýtu, místa kontaktu lidí a bohů (viz Červenka 1991, 14). Interpret tak výkladem určité statické kategorie poetiky ukazuje, jak má toto ustálené opracování materiálu dopad na významové ovzduší básně. Stejný princip sledujeme v interpretaci opakování refrénu této básně: „*Opakování refrénu na konci odstavce sugeruje těžkomyslné utkvění v situaci, která je zdrojem utrpení: básně jako by se dostala do úzkých: bez rady, jak pokračovati, opětuje mluvčí hořké konstatování roztržky*“ (ibid., 18).

Na tomto principu využití tradičních kategorií poetiky je rovněž rozpracována studie *Halasova sebeoslovení* (1985). Červenka v ní ukazuje, jak druhá osoba sloves, užívaná v Halasových básních, konotuje postoj sebeoslovení, který promítá do významové výstavby textu, a vyvolává změnu nazírání na vlastní osobu. Výsledkem je dojem osamělého sebezpytování, postoj *sebevidění* a čistě gramatické kategorie druhé osoby se tak spojuje s výrazem *morálního úsilí*. Stejnou platnost má i Červenkův postřeh o užití časů v angličtině. Prostý přezens obvykle užívá pro mentální (abstraktní) procesy, pro materiální procesy se užívá přezens průběhový. Anglické básnictví konvenčně užívá jen přezens prostý, což dává všem procesům abstraktní odstín. Tato gramatická kategorie proto automaticky zobrazuje předmětnosti anglicky psaných básní jakoby přefiltrované imaginací nebo pamětí a upozorňuje tak na to, že v básni vládne mentální akt nad obsahem, významové zvraty nemusí být racionálně motivovány a v prostoru básně dominuje nikoli čas fyzikální, ale mentální. Červenkova práce s pojmy poetiky je příkladně využita pro analýzu struktury světa textu.

Pokračujeme dále v rozboru březinovské studie. Interpret dále sleduje vývoj postoje k nepřátelům v textu. Její ideový vrchol ve čtvrté části, smíření s nepřáteli, interpret pokládá za vítězství ideje a připomíná, že „*každodenní zkušenost takového druhu, nejen Březinova, ale obecně lidská zkušenost je podnětem k tomu, že básně svou čtvrtou částí nekončí*“ (ibid., 21). Červenka tedy v tomto místě připomíná, že metafyzické uspokojení ze smíření s nepřáteli nemůže obstát před žitou zkušeností – a stejně tak v básni Březinově. Popisuje proces zkušenosti, kterou čtenář v průběhu básně učinil a z této pozice potom vykládá pátou část básně: „*Jako bychom neprošli celou složitou, dosud popsanou cestou, básně se vrací ke svému pocitovému východisku: znovu naše umdlení znamená růže pro naše protichůdce (...). Budoucnost smíření náhle připadá*

nesnesitelně vzdálenou“ (ibid., s. 22). Pak se teprve stává báseň skutečnou modlitbou za nepřátele, neboť jsou prožity rozpory, které obě strany rozdělují. Následné kapitoly studie stopují téma tohoto konfliktu se situací na české kulturní scéně v době vzniku básně: takový výlet do historie bude i fenomenologická interpretace považovat nejen za opodstatněný, ale rovněž přínosný, neboť přichází ve chvíli, kdy byla dokončena vlastní interpretace básně a její problém může být analogicky vykázan v jiných oblastech dle interpretova uvážení. Pokud se interpret v závěru své studie vyznává z toho, jak hluboký vliv na jeho život tato báseň měla, nejedná se o vědecky neproduktivní subjektivní výpověď, ale *nutný* signál čtenáři, že danou básně je třeba brát vážně. Interpret stojí za svým výkladem nejen svou literární erudicí, ale rovněž svým životem dokladuje život toho, o čem pojednává.

Na postižení nadčasové perspektivy textu se Červenka nejdůsledněji zaměřil ve studii „Slezské písně a život básnického díla“. Pokládá si otázku, zda Bezručův vzdor, podmíněný dobou, vnější situací, může uchvacovat i dnešního čtenáře. Červenka zdůrazňuje, že básník jistě sledoval mimoumělecké cíle a založil svou poezii na funkci apelové, nikoli poznávací, přesto jsou jeho básně vzrušující i ve chvíli, kdy historické podmínky, proti nimž mířila jeho poezie, zmizely. „*Na počátku stojí konkrétní situace a konkrétní reakce básníka, konečná formulace však už se dotýká záležitostí obecně lidských; původní podnět je v díle transformován do podoby, která ho na všech stranách přesahuje, a tak mu propůjčuje možnost trvalého ohlasu.*“ Červenka míří k postižení hlubinné struktury upořádání literárního textu, které již není závislé na vnějších podmínkách svého vzniku: „*S míjením let se jednotlivá vlákna, jež tkala splet' výchozí situace, vytrácejí, síť řídne a rozplývá se; zbývá jen několik základních lan, na kterých visí všechny jednotlivé sítě, několik relativně trvalých činitelů lidské existence. Jak se mění referenční systém, mění se i prvky k němu odkazující*“ (ibid., 49). Interpret se ve chvíli, kdy přestává Slezské písně vidět v jejich regionální vázanosti, jako by nadechuje k analýze struktury boje lidské existence: „*Ne už tolik obraz jistého kraje – vystává před námi drobný model světa, se svým prostorovým uspořádáním, rozvržením úloh mezi oblastmi, se svými dominantami kolmého členění prostoru (...) s horizontálními silnicemi a řekami*“ (ibid., 49–50). Vzápětí upozorňuje, že aktuálnost Bezručovy poezie nezaručují vnější historické kulisy, ale specifické uspořádání „*malého svézákonného kosmu o konečném počtu funkčně přesně rozlišených komponent*“ (ibid., 50) – a následně se dostává k vymezení takového dějiště, které vidí v lidských osudech „*zápasících o svá, jen jedenkrát, což už není jev zvláštního sociálního jednání, ale jedna z dimenzí naší existence*“ (ibid.).

Červenka přesně postihuje potenciál, díky kterému jsou Slezské písně živým dílem. Můžeme říci, že svou aktuálnost takové dílo ztratí až ve chvíli, kdy bude člověk své existenciální situace zbaven – až bude vykoupen či zavržen. Všimněme si však také, že tato studie je ve srovnání s ostatními autorovými texty neobyčejně subtilní: zůstává u těchto základních stanovisek a k rozboru světa Bezručových básní, kde se charakter Bezručova boje za člověka rodí, nepřistupuje. Miroslav Červenka ukazuje názorně cestu pražského strukturalismu: jeho nápaditý, propracovaný výklad se zastavuje v místech, kam by se fenomenologická interpretace ráda odvážila vykročit.

### 3.4.6. Přemysl Blažíček

Přemysl Blažíček, literární teoretik výrazně inspirovaný fenomenologií, patří k literárním vědcům, kteří explicitně vymezili pojem estetické hodnoty. V článku *Pokus o kritérium estetické hodnoty*, napsaném v roce 1970, se přihlásil k té oblasti literární teorie, která je inspirovaná filosofií a svá východiska reflektuje pomocí filosoficky vymezených termínů jako *svět, člověk, smysl existence* apod. Blažíčkovo literárněvědné a kritické dílo v kontextu českého psaní o literatuře zaujímá svébytnou pozici. Tu zakládá autorova autentická snaha vstoupit s jednotlivým literárním textem do dialogu. V českém prostředí Blažíček rozvíjel možnosti interpretace právě tímto směrem nejdůsledněji a jeho texty vzbuzují dosud v kontextu české literární vědy rozpaky, jednak autorovou filosofickou erudicí a filosofickým zaměřením jeho výkladu, a rovněž urputností, s níž se snaží skutečně interpretovat text jako takový, bez sledování mimoběžných literárněhistorických cílů. Blažíčkova interpretace není završena literárněhistorickými a formálními rozbory literárních textů, ale je zaměřena na analýzu zkušenosti, kterou čtenář s literárním dílem učiní. Blažíček před současné badatele klade dosud velmi aktuální problém: jak interpretovat, pokud zkušenost s určitým literárním textem musí mít literární vědec na zřeteli po celou dobu své práce.

„*Literární vědec si musí především ujasnit, co to vlastně je umělecké dílo,*“ říká Přemysl Blažíček v rozhovoru *Mezi literární vědou a filosofií* (Blažíček 2002, 309).<sup>41</sup> Umění se dle Blažíčka nezabývá úzce vymezenou oblastí reality jakožto jednotlivé vědecké disciplíny, ale jeho smysl „*spočívá v koncentrovaném, vystupňovaném navození toho, co člověk dělá člověkem: otevřenosti celku světa*“ (ibid.) – u uměleckého textu je podnětné tedy především to, jak nahlíží svět a jak ho ukazuje v novém světle. Zní to přirozeně a zároveň nesamozřejmě, jako směr myšlení, na který literární věda pozapomněla.

Blažíček je tím myslitelem, který jako první v českém prostředí výslovně akcentoval skutečnost, že text a zkušenost se světem jsou dvě velké kategorie, které nelze myslet odděleně. Jak však interpret rozpozná, že zachytil obohacující zkušenost s literárním dílem a nepopisoval jen vlastní, předem vytvořené stanovisko, z něhož dílo posuzoval? Tak, že ho proces interpretace dovede k jinému pohledu: „*Interpret, jenž ví, co dělá, rozezná, zda se ke svým tvrzením dobral skutečně rozborem díla: je doveden jinam, než předpokládal, k něčemu, co neviděl nejen před četbou, ale ani při ní*“ (Blažíček 2002, 337). A na jiném místě: „*při poznávání uměleckého díla nejde jen o abstraktní neosobní poznání, interpret při své práci prochází životní zkušeností, proměnou*“ (Blažíček 2002, 312). Toto je klíčový moment: interpretace takto pojímaná hraje klíčovou roli v životě člověka, je stimulatorem jeho duchovního růstu. To je pozice,

---

<sup>41</sup> Blažíčkovy publikace v periodikách citujeme podle souborného vydání autorových statí *Kritika a interpretace* (Praha 2002), uvádíme rovněž rok, kdy byl příslušný článek poprvé publikován. Pokud citace pochází ze stejného zdroje jako citace předchozí, označujeme ji pouze číslem stránky, na které se nachází.

s níž se ve strukturalismu nesetkáme, a nesetkáme se s ní ani u Blažičkových generačních soupeřů, jejichž metodu jsme analyzovali výše. Blažičkova pozice v české literární teorii je originální v tom, že se snažil zcela od základu odůvodnit, proč se zabývat „nereálným“ výplodem lidské imaginace.

Blažiček se ve vlastních textech snaží omezit „*nesoulad mezi touto jeho (badatelovou – P. Š.) obecnou reflexí a tím, co je schopen popsat na zkoumaném díle*“ (Blažiček 2002, 94) na minimum. Zde spatřujeme, jak oscilací mezi těmito dvěma póly literárněvědné práce může badatel stále obrozovat své pojetí literatury a umění, jelikož je otevřen vpádům dalších a dalších literárních textů a neodmítá modifikovat svá stanoviska podle intence svých nových poznatků. Neznamená to být zcela ve vleku díla, které zrovna zkoumá, ale spíše ochotu k určité tvárnosti metodické základny.

Nyní je možné rozlišit fenomenologickou interpretaci od většiny „interpretací“, které vznikají jako způsob obživy (tedy z touhy „taky něco tisknout“ nebo z tlaku, který na badatele kladou předpisy akademického prostředí, ukládající povinnost vykázat prokazatelné „výsledky práce“), tedy bez nároků na splnění tohoto ontologického (a zároveň etického) nároku. Blažiček sám tuto skutečnost ironicky reflektoval: „*Je většina literárních rozborů vůbec k něčemu? K něčemu určitě. Dostatečně bohatá společnost, která si může dovolit kulturu rozvinutou v celé šíři (...), poskytuje vzájemně se respektujícím zasvěcencům nejrůznější způsoby obživy*“ (Blažiček 2002, 328). Touto „většinou“ literárních rozborů jistě mínil ty texty, které se svou metodou podobají „*zjevně velmi užitečnému a přitom spolehlivému stroji, s nímž se každý může naučit správně zacházet, aniž v nejmenším chápe vnitřní možnost a nutnost výkonů takového druhu*“ (Husserl 1996a, 74).

Přemysl Blažiček v 50. a 60. letech tiskl své kritiky současné prózy a poezie v časopisech Květen, Práce, Kultura, Tvář ad. Již v těchto raných textech můžeme pozorovat kritikův zájem o nosná témata jeho pozdějších monografií. Rané Blažičkovy texty se pokoušejí v dílech rozpoznávat touhu po životě, touhu bez konkrétní příčiny a ideového smyslu – to ukazuje se zájmem pro literárního vědce netradičním. Blažičkův zájem směřuje k analýze perspektivy, neboť „*každá formulace skutečného porozumění aspoň letmo naznačuje perspektivu, v jaké dílo odhaluje svět člověka*“ (Blažiček 2002, 327). Ve svých literárních kritikách z tohoto období si potom nad texty klade otázku, zda je perspektiva nabízená textem otevřena bytostné protikladnosti a rozporuplnosti světa, či nabízí čtenáři harmonizující schéma, které tyto rozdíly stírá.

Zmíněné dva zájmy, prozatím takto vágně vymezený „život“ a „perspektiva“, se v kontextu Blažičkova díla ukáží v úzké teoretické spojitosti, a to především v ústředním motivu Blažičkova uvažování o literatuře, kterým je „svět ve stavu zrodu“, tj. stav, který díky recepci určitého literárního textu může čtenář spatřit. Tímto „stavem“ je míněna situovanost, kterou určitý literární text tematizuje, a jejíž specifičnost je podmíněna především tím, že literární text neformuje zjevování světa vlastním apriorním smyslem, a tím vlastně teprve ponechává světu možnost, aby se jevil. Blažiček si všímá, že pokud text tematizuje tuto situovanost, pak teprve dává čtenáři možnost, aby prošel určitou zkušeností, neboť dílo mu jen nedemonstruje určitou tezi, ale nechává ho, aby nazřel, že

domněle neotřesitelné interpretační vzorce, k nimž doposud ke světu přistupoval, se bortí a ukazují se ve své relativitě jako lidské výtvořiny. Člověk prožívající zkušenost si uvědomuje, že zdánlivě nezměnitelný postoj k určitému problému vznikl konkrétní lidskou zkušeností se světem a že až později se z této zkušenosti ustalujícím procesem stalo hotové východisko, které je dále tradováno a konstatováno – konstatováno a automaticky předáváno bez zřetele k charakteru původní zkušenosti, z níž toto východisko povstalo. Pokud se literární text nenechá zlákat jednoduchým přijetím vnějškového, předem připraveného smyslu, dává vyvstat světu jakožto zázraku, onomu ojedinelému okamžiku, kdy se známé věci každodennosti jeví ve svém nesamozřejmosti a odhalují tak člověku vlastní strukturu – to jest ukáží se mu ve své stvořenosti.

Takový rozvrh interpretace předpokládá zájem o obecné problémy filosofie a estetiky. Zájem o situovanost předpokládá reflexi lidského bytí ve světě, což je primárně polem fenomenologické filosofie. „*V oblasti výstavby díla mě zajímá problematika situovanosti. Bez situovanosti člověka a situovanosti ostatní skutečnosti, bez jednoty obojího je umění nemyslitelné; ne každý interpret se ovšem situovaností musí zabývat, ale kdo se ji pokouší rozebírat, daleko se nedostane bez pomoci fenomenologicky orientované filosofie,*“ vysvětluje autor (Blažiček 2002, 313). Pokud mluvíme o hlavních bodech myšlení Přemysla Blažička, dochází nám rovněž, že od myslitele tohoto typu se nedočkáme pevné metodologické základny. Jeho cílem bude spíše dosažení dialogického stavu mezi dílem a jeho čtenářem a takové psaní je primárně motivováno hermeneutickou snahou o nalezení společné řeči mezi vnímatelem a literárním textem, nikoli o budování absolutní pozice založené pevnou metodologií. Hermeneutika usiluje primárně o to, aby se zkoumaná věc či myšlení jiného člověka jevílo na základě našeho společného světa, tedy světa vnímatele jakožto současného čtenáře. V tom spočívá podstata rozumění a soubor objektivních, „přenosných“ nástrojů pro dosažení takového cíle nenalezneme. Hermeneutika je ve svém nejvlastnějším zájmu soustředěná na pojem životní zkušenosti: „*Hermeneutická filosofie si proto nerozumí jako ‚absolutní‘ pozici, nýbrž jako cestě zkušenosti. Trvá na tom, že neexistuje žádný vyšší princip než princip otevřenosti k rozhovoru*“ (Gadamer 2012, 424).

Již od počátku sledujeme, jak se Blažičkovy texty pokoušejí formulovat určité východisko, z něhož interpret při práci s textem vychází. Základní premisa Blažičkových textů zní: literární dílo zachycuje svět ve stavu zrodu. Tato premisa se zároveň autorovi stává estetickým kritériem jeho literárněkritických textů. Umění nás stahuje do místa zrodu světa a nutí nás přijmout *nehotovost, ne-danost, počáteční rozporuplnost*, a tak nás celku světa otevírá – jinak řečeno nutí nás opustit zavedené představy a vklouznout do nejistého prostoru právě se rodících souvislostí. Při recepci uměleckého díla musíme přistoupit na skutečnost, že racionalita se zde uplatňuje jiným způsobem, než jsme zvyklí a že tak kontrastuje s rozuměním aktuálnímu světu: v něm uplatňujeme myšlenky již jako hotový nástroj a aplikujeme je na realitu bezpředsudečně (jako jediný možný interpretační rámec). Pokud dílo s racionalitou zachází jinak, než jak s ní zacházíme v našem každodenním přístupu, ukazuje racionalitu v její *vlastní funkci* (tedy funkci *analytické*), jelikož „*výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu*“ (Blažiček 2002, 88).



Náš přirozený přístup ke světu, který v určité míře vždy zůstává ve vleku pragmatického jednání, využívá ten typ racionality, který Blažiček označuje jako *syntetický*. Tento typ racionality právě využívá již hotové myšlenky jako samozřejmé instrumenty zacházení se světem a zapomíná na fakt, že „*myšlenka vznikla ujasněním určité zkušenosti, a z ustalujícího výsledku učiní hotové, dané východisko*“, Blažiček 2002, 88). Blažiček tak implicitně vystupuje proti těm literárněvědným směrům, které počítaly s uměním jakožto opracováváním reality (marxismus, teorie odrazu) nebo se snažily literární text popsat hromadou empiricky ověřitelných faktů určujících povahu aktuálního světa autora (pozitivismus), či se tvářily, že zkoumají objektivní základnu díla (jazyk), avšak zkoumaly pouze *výsledky zkoumání* a neobracely pozornost ke *zkoumání samotnému* (strukturalismus).

Literární dílo v Blažičkově pojetí naopak využívá racionalitu v její vlastní funkci: funkci *analytické*, jelikož „*výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu*“ (ibid.). Jejich čtenář je stále nucen k tomu, aby neuplatňoval při svých analýzách apriorní teze, ale byl stále nucen sledovat ten smysl, který mu předkládá dílo samo. Interpret je před textem nucen předstupovat bezpředsudečně, upozadit vlastní normy, podle kterých by měl to, co se mu v díle jeví, posuzovat a nechat se vést textem do míst rodícího se smyslu.<sup>42</sup>

Blažiček si je vědom, že i při tomto způsobu užívání racionality je zážitek z četby zpočátku založen na dojmech. Těch se interpret nemůže zříkat, ale jeho úkolem je tyto celistvé, těžko rozčlenitelné a pro rozum často temné dojmy reflexivně projasnit „*tak, že v této nerozlišenosti určuje, vymezuje a vyděluje části a vzájemné vztahy mezi nimi...*“ (Blažiček 2002, 88). Blažiček zde pokládá základ imanentní interpretace, tj. té, jež zkoumá vztahy mezi částmi konkrétního textu. Právě tento důraz je zajímavý i pro naši práci. Literární vědec v tomto pojetí není nucen dovést své poznání do uceleného metodologického schématu, ale pohybuje se v prostoru otázek, které mu rozvrhuje literární dílo. *Vice versa* takové směřování interpretova pohledu užívání celistvé metodologie neumožňuje, což nejlépe dokládají vlastní Blažičkovy texty a monografie vyznačující se především vzájemnou metodologickou nesourodostí.

Právě taková analýza může dovést interpretovo porozumění k *perspektivě*,<sup>43</sup> kterou mu literární dílo nabízí. Perspektiva díla znamená: jak „*dílo odhaluje svět člověka*“ (Blažiček 2002, 327). Četba díla navozuje *žité, cítěné, temné* poznání a interpretace toto poznání přetváří v poznání pojmové, tedy čtenářský zážitek dává nějak k dispozici někomu jinému. Interpretace však nespočívá v uplatňování vlastních apriorních představ na umělecký text, ale na důsledném setrvání v momentu, kdy se interpret nechává vést

---

<sup>42</sup> Vidíme, že Blažičkova teorie implicitně posuzuje kvalitu určitého literárního díla, což je rovněž poloha nezvyklá: jsme zvyklí odlišovat texty literárněvědné, nehodnotící a psané na základě objektivních zjištění, a hodnotící, literárně kritické. Musíme tedy zmínit, ačkoli sám Blažiček to nikde nepřipomíná, že pokud mluví o těchto vlastnostech literárního díla, jistě nemyslí na pokleslé literární žánry, jakými jsou romány červené knihovny a všechny texty tvořené na objednávku čtenářů, ale mluví o literárních dílech, která boří konvenční zobrazování světa.

<sup>43</sup> U Blažička se termíny *perspektiva* a *postoj* volně prostupují a mohou být chápány jako synonyma. Termíny *realita*, *aktuální svět*, *žítý svět* se dají u Blažička chápat ve významu netematická jednota zakládaná konstitutivním výkonem vědomí.

*smyslem* daného díla („*interpretace neslouží uměleckému dílu, dílo naopak slouží jí*“ (ibid.).<sup>44</sup> Pozorujeme, že Blažiček se velmi citlivě dotýká vlastního problému vědy jako takové: jak z jedinečné zkušenosti učinit to obecné, pojmové, aniž bychom jedinečné připravili o jeho ontologickou podstatu.

Blažiček tedy pochopitelně zachází s termíny, na kterých svou interpretaci staví, nikoli jako s arsenálem předem připravených nástrojů k pojmenování a zařazení díla. Naopak, sledujeme jeho příkladnou *neapriorní* práci se slovy. Možná nejlépe na monografii o Holečkových *Našich* (Blažiček 1992 116n.) může čtenář sledovat, jak si interpret určité pojmy, které již samozřejmě mají určitý *objektivizovaný*, všeobecně sdílený význam, a přetváří ho podle vlastní zkušenosti, kterou při čtení díla zažíval. Literární věda naopak má ve zvyku pracovat s termíny jako s logickými předmětnostmi (tedy považuje je za neméně objektivní než je třeba židli), přechází tak k *nominalismu*, „*pro který subjekt a jeho zkušenost nemají reálný dosah a obsah, nejsou jsoucnem a přístupem k jsoucnu*“ (Patočka 1966a, 32). Blažiček mění směr tohoto bádání a obrací se nazpět: k základu (zde čtenářskému zážitku) a termíny významem teprve naplňuje. Blažiček se zde explicitně zaměřuje na *důvody*, jak dílo působí na čtenáře. Nepopisuje pouze to, jak dílo pracuje s jednotlivými motivy, ale pokládá důraz právě na vykročení za tuto základní analýzu: ptát se, v případě Holečkova románu, proč pohled na *naivního* člověka je pro jiného člověka oblažující.

Blažiček se tak snaží postihnout na půdě vlastního porozumění tradiční termíny literární vědy, jako je epika, realismus, venkovská próza apod., ale pracuje s nimi ne jako s apriorně přejímaným paradigmatickým, v jehož světle by teprve začal zkoumat výsledný smysl díla, ale vždy nově promýšlí tyto nejsamozřejmější termíny literární vědy z hlediska postoje ke světu, k němuž nás vybízejí.

Co se týče „osvědčených postupů“ literární vědy, nemůžeme říci, že by je Blažiček odvrhoval. Spíše v popisu tradičních kategorií nevidí konečný cíl, něco, čím by analýza literárního textu měla být završena, ale využívá je jako instrumentů k odhalení smyslotvorného horizontu, v němž se předmětnosti daného díla jeví. Blažičkovy rozborů ukazují, že poetika a její nástroje jsou k zachycení perspektivy nezbytné, ale právě jen pokud jejich užíváním o smysl textu usilujeme. Perspektiva není výsledným smyslem textu, který by byl vtištěn básni apriorně již před jejím napsáním, ale je přítomna v pravidlech zobrazování jednotlivých předmětností. Tím je Blažiček pevně ukotven v tradici strukturalismu.

Tento proces můžeme pozorovat v každém Blažičkově textu, který svým rozsahem přesahuje žánr literárněkritického textu pro periodikum. Již v rané studii „O smyslu poezie Vítězslava Nezvala“ (1964) si Blažiček nejprve na Nezvalových verších všimá latentně přítomného „*nehmatatelného proudu měnícího se života*“, který je vyvolán

---

<sup>44</sup> Termín perspektiva Blažiček zkoumá v úzké spojitosti s termínem situovanost: „*V oblasti výstavby díla mě zajímá problematika situovanosti. Bez situovanosti člověka a situovanosti ostatní skutečnosti, bez jednoty obojího je umění nemyslitelné; ne každý interpret se ovšem situovaností musí zabývat, ale kdo se ji pokouší rozebírat, daleko se nedostane bez pomoci fenomenologicky orientované filosofie*“ (Blažiček 1992/2002, 313).

zřetězením představ vycházejícím ze základního pocitu básně. Blažička zde zajímá fenomenální proměna předmětností, které v básni vystupují: „každá představa ozřejmuje tu stránku citu, kterou byla osvětlena, takže teprve celý shluk představ, obklopujících svůj zdroj z nejrůznějších stran, ho vyjadřuje v jeho úplnosti“ (Blažiček 2002, 50).

Pokud si interpret v úvodu studie všimá, že báseň „Změny“ ze *Skleněného haveloku* vyjadřuje stesk, nevypadá to na objevené zjištění. Mohli bychom to považovat za naivní a vědecky neproduktivní verbalizování interpretova vlastního pocitu při čtení. Blažiček se však těchto počátečních dojmů nezříká, naopak z nich provokativně dělá vlastní východisko interpretace a rád sahá ke sloům všeobecně zaužívaným, a proto téměř významuzbaveným, jako „život“ či „svět“. Od jiných uživatelů těchto slov se však podstatně odlišuje tím, že k jejich užívání ho vede dlouhá cesta odstraňování těch výkladů, které by dovedly čtenáře k svévolným zobecněním. Názorně to ilustruje monografie o Haškově Švejkovi, v níž je část výkladu věnována analýze toho, proč je Švejk tak *zajímavý*. Blažiček se v úvodu své knihy explicitně hlásí k tomuto slovu a začíná jím rozbor zdánlivě neadekvátních možností, které Švejk nabízí logice vážných situací. Můžeme s nadsázkou říci, že na poli českého myšlení o literatuře se Blažiček zvláštním způsobem vyznamenal: postavil svůj kritický výkon na adekvátním užití slova, jež bylo kdysi tak slavně zesměšněno F. X. Šaldou příměrem zajímavého švába v polévce.

Studie o Nezvalovi pokračuje rozbohem skladby *Edison*. Její interpretace je rovněž založena na výkladu perspektivy, kterou báseň zaujímá. Blažiček pro její zachycení pracuje se zdánlivě vágními pojmy jako *lhostejnost ke kategoriím, zrovnoprávnění protikladů, opojení životem* a text své interpretace staví tak, že je uvádí do vzájemného vztahu. Takto zaměřená interpretace se neobejde bez filosofického ukotvení svých postojů. Zde Blažiček využívá termínu *intuice* v pojetí H. Bergsona jakožto pohled oproštěný od schematických prizmat, skrze která člověk na realitu hledí. Právě na Nezvalovi si Blažiček všimá jeho techniky enumerací a spojování protikladností, aby popsal tuto perspektivu, v jejímž základě vidí intuitivní vnímání světa, vnímání lhostejné k vnějším, apriorním kategoriím, těmto „*pouhým pomocným označením skutečnosti*“ (Blažiček 2002, 60). Básník tak vytvořil podmínky pro to, aby věci začaly ve vzájemných kolizích na prostoru textu mluvit samy a staly se tak pro čtenáře zdrojem tvořivé energie, která ho oblažuje.

Blažiček se ve svých interpretacích nesnaží o subjektivní popis vlastního psychického stavu, ale o fenomenální uchopení způsobu, jakým dílo rozvrhuje svůj smysl. Tuto interpretační metodu znázorňuje zmíněná studie: Blažiček ukazuje, jak jednotlivé předmětnosti vystupují nasvíceny specifickou perspektivou a jak je tato výchozí perspektiva textu vyjadřována předmětnostmi, které zároveň zakládají jedinečnou tematizovanost této perspektivy a ukazují na různé možnosti, v nichž může být daná perspektiva pozorována. Enumerativními výčty a principem spojování protikladů, které Blažiček u Nezvala zkoumá od skladby verše po lexikální význam jednotlivých slov, vzniká v analyzované básni dojem bohatého, pojmově nevyjádřitelného významu, který interpret již nyní může pracovně označit jako hluboký stesk, aniž by tím stíral významové dění básně. Tento zájem o proměny způsobu jevení se určité věci, pozornost k problému, že

jediná věc vystupuje v určitém kontextu jako jiná a přitom stále zůstává táž, je, jak jsme již ukázali výše, vlastním problémem fenomenologie.

Co je podstatné: pokud se Blažiček věnuje popisu formy jednotlivé básně a všímá si intonační totožnosti jednotlivých veršů, syntaktického paralelismu a dalších tvarových specifik Nezvalovy poezie, využívá je funkčně pro postižení atmosféry konkrétní básně, která je zakládána perspektivou, z níž je svět básně zachycován. Pokud takovou atmosféru interpret pojmenovává jako stesk, nejedná se mu o stesk obecný, ideální, jakýsi povšechný stesk, který je pravým denotátem široce užívaného slova, ale o stesk právě *této* básně, smutek zpodobený právě těmi předmětnostmi, které se v básni vyskytují. A zároveň jsou tyto předmětnosti prodchnuty atmosférou stesku, která zvýrazňuje jejich vlastnosti, které by v jiné atmosféře zůstaly zasuté. Snažíme se zde ukázat, že formální popisy literárního textu jsou u Blažička směřovány k výkladu smyslu díla, k literárním textem tematizované situovanosti. To je nutné připomínat, protože to není v literární vědě běžnou praxí.

Smysl literárního textu je pro Blažička nescelitelný jako smysl samotné reality – lze v něm přebývat, ale nelze ho explikovat. Blažiček se ve svých interpretacích vědomě orientoval na ty momenty řeči, „*kteřé se z funkce praktického sdělení zjevně vymykají, kteřé ho překračují či narušují, kteřé jsou z jeho hlediska přinejmenším zbytečné*“ (Blažiček 1991, 55). Záměrnost praktického sdělovacího účelu je ze smyslu uměleckého díla třeba zcela vyloučit (viz blíže *ibid.*, 129). Právě v těchto momentech básnické řeči stopoval básníkův *postoj* ke světu. Zároveň tento postoj svobody, vyvázanost ze sdělnosti a bezprostřední užitosti řeči, svět zcela specificky zpřístupňuje. Blažiček zde tematizuje pojem *nálada*, čímž odkazuje na hermeneutiku M. Heideggera, konkrétně jeden z jejich základních půjmů: *nálada*, naladěnost (*Befindlichkeit* – vynacházení se). „*V náladě určité situace je nám svět ve svém celku přístupný, otevřen. Čím více svobody, tím hlubší zakotvení do světa*“ (Blažiček 1991, 226).

Heidegger charakterizuje pojem *nálada* jako to, co odemyká bytí ve světě jakožto celek a činí jakékoli zaměření vůbec možným. Naladěnost se nevztahuje na vnitřní stav duše, ale jedná se o *jeden ze základních existenciálních druhů* stejně původní odemčenosti světa, *spolubytu a existence, poněvadž odemčenost je bytostně ‚bytí ve světě‘*“ (Heidegger 1996, 164). Nálada je zde definována jako to, co člověka má stále v moci, co mu dává svět v celku, „*avšak tento celek vyjevený naladěností není nikdy objektivován, je zde, ale je zde netematicky*“ (Petříček 1997, 76). V tomto vymezení koření fenomenologický přístup k dílu jakožto jednotě, která rozvrhuje pobyt zcela určitým způsobem, což je středem interpretova zájmu. „*Nálada činí zjevným, ‚jak nám je‘, ‚jak se máme‘. V tomto ‚jak nám je‘ přivádí naladěnost naše bytí k jeho ‚tu‘*“ (Heidegger 1996, 161). Rozpoložení odemyká svět a díky rozpoložení vystupuje jsočno jako to, co se pobytu vůbec může týkat. „*V rozpoložení existenciálně spočívá odemykající odkázanost na svět, z něhož může vystupovat něco, co se nás týká. Ontologicky musíme*

*primární odkrývání světa vskutku přenechat zásadně ‚pouhé náladě‘*“ (Heidegger 1996, 164–165).<sup>45</sup>

Pro fenomenologickou hermeneutiku je pojem nálada jedním z konceptů, kterými interpreti hledají určitý scelující úběžník smyslu textu. Paulem Ricoeurem definovaný *svět díla*, Blažičkův termín *postoj*, *sémantické gesto* pražského strukturalismu, *autorova subjektivita* v myšlení ženevské školy, „výchozího naladění“ Emila Staigera a dalšími termíny vyjadřuje fenomenologická hermeneutika svůj záměr pojímat text jako nedělitelný celek s určitou nepředmětnou kvalitou se zásadním významem pro smysl textu.

I když Blažiček mluví o vyloučení sdělovacího účelu ze smyslu uměleckého díla, přiznává zároveň, že jazyk básně je specificky sdělný. Zde se dostává do blízkosti Heideggerova pojetí věčnosti. „*Především je třeba, aby se autor obrátil k takovému typu sdělení, v němž vyjadřuje co nejméně svůj hodnotící postoj ke skutečnosti*“ (ibid., 130). Báseň se tak rozhodně vzdává svého nároku zobrazovat předem danou skutečnost, ale zobrazuje „*věc jakožto zobrazitelný předmět*“ (ibid., 131). To Blažiček nazývá zaujetí věcného postoje, který mluví bez závislosti na autorových záměrech. Mluví věci samy. Tento věcný postoj je zároveň postojem svobody, neboť vrací čtenáře k možnosti realizovat akt „*překonání toho, co je v jeho situovanosti tvořeno pouze daností, aby byl skutečně stržen do procesu, do dění svobody*“ (ibid., 136). Svoboda má v tomto kontextu platnost objevování nového, nedaného smyslu toho, co již bylo předchůdně dáno. Vzpomeneme-li zde Heideggerovy úvahy o básnické řeči jakožto hovoru s božstvím a zdůraznění motivu expatriace v souvislosti s básnickým pobýváním, vyplyne najevo blízkost Blažičkova a Heideggerova postoje k nahlížení bytnosti literárního díla. Z toho důvodu se domnívám, že Přemysl Blažiček byl v Československu tím, kdo nejdůsledněji promýšlel možnosti, které nabízí fenomenologická filosofie a existenciální hermeneutika literární vědě.

Jak Blažičkův zájem prorůstá všechny roviny interpretace, lépe řečeno jak interpret odhaluje básníkův postoj ke skutečnosti v různých vrstvách jeho díla, můžeme patrně pozorovat nejlépe v přehledně členěné monografii *Poezie Karla Tomana*. Autor na jejím textu pracoval převážně v 70. letech 20. století. V její předmluvě si stanovuje dva nelehké cíle. Vysledovat v Tomanově poezii „*výstavbu jejího světa a na tomto základě ozřejmit, jak a čím dílo klasika z doby pro nás už vzdálené promlouvá k naší vlastní situaci*“ (Blažiček 2011, 193). Tyto dva dílčí úkoly vyžadují za pomoci nástrojů poetiky analyzovat výstavbu světa Tomanovy poezie, ovšem s ohledem na druhý interpretův cíl: ukázat, jak již klasická Tomanova poezie promlouvá k naší situaci.

Po tvarovém rozboru Tomanových veršů v první kapitole nazvané Tvar, v níž zvukovou stránku verše, rytmus a významové zatížení jednotlivých slov Blažiček sleduje z hlediska „*sugerování jistého významového ovzduší*“ (ibid., 211), přechází v následující

---

<sup>45</sup> „*In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begegnen kann. Wir müssen in der Tat ontologisch grundsätzlich die primäre Entdeckung der Welt der ‚bloßen Stimmung‘ überlassen*“ (Heidegger 1977, 183).

kapitole pojmenované Téma k prohloubení svého výkladu rozborem klíčových Tomanových témat, jimiž vykresluje situovanost jednotlivých básní, protože situovanost je teprve tím, co nám umožňuje dané básni rozumět: „*Smyslu básně se ani zde nedobereme sledováním daných slovních významů, ale proniknutím do situací, které jsou těmito významy navozeny, a to znamená proniknutím do situace celé básně, již jsou jednotlivé situace dílčími momenty*“ (Blažíček 2011, 245). V poslední kapitole nazvané Smysl nakonec shledává podobnost mezi situovaností Tomanovy poezie a tím, jak prožíval realitu antický člověk. Ten „*oslavuje svět v celé jeho rozpornosti a proměnlivosti*“ (Blažíček 2011, 391) a pozdější dualismus ducha a hmoty je mu cizí. Zároveň je tato situovanost člověka založena na neiluzivním přijímání věcí a s tím se pojí schopnost přijmout svět takový, jaký je – plný nesmiřitelných protikladů. Není to však stoické uzavření se do svého nitra, ale aktivní přitakání životu v jeho původnosti. Uvádíme zde jen poněkud zkratkovitě obsáhlý Blažíčkův rozbor situovanosti moderního a antického člověka, kterým završuje svou interpretaci Tomanovy poezie. S takovým přístupem k interpretaci literárního textu můžeme nesouhlasit, avšak nelze přehlížet Blažíčkovu snahu dát čtenáři zahlédnout vlastní existenciální situovanost a na jejím základě si uvědomit významuplnost Tomanovy poezie. Zde se nám poměrně zřetelně ukazuje, jak se z literárněvědného textu stává hermeneutický akt.

Blažíčkova interpretace je nesena snahou „*učinit z povědomého více vědomé*“ (Blažíček 2011, 193). Silný, ale zpočátku pro rozum temný zážitek z četby vykládá pro čtenáře tím způsobem, aby mu na základě jeho vlastní otevřenosti světu ukázal smysl textu jako možnost, jak ve světě být. Proto jsou Blažíčkovy interpretace ojedinělé: nesnaží se o věcně správný popis literárního textu a nepovažují literární jazyk za nástroj ke zdvojení reálně existujících věcí, ale snaží se literárnímu textu porozumět na základě vlastního rozvržení lidského bytí ve světě. Interpret tak ukazuje, že konkrétní literární text je změnou našich možností, jak rozumět světu – a právě to na interpretovaném textu považuje za hodné pozornosti především. Proto můžeme Blažíčkovy texty označit za objevené. Nikoli proto, že by nám autor ukazoval spojitosti s desítkami jiných literárních děl či uměleckých směrů, ale protože ukazuje, co nám jako čtenářům zůstalo při čtení skryto. Ono temné, syntetické rozumění, v němž v procesu četby spočíváme, analyzuje postupným rozkladem celkového rozvržení smysluplné situovanosti světa. Blažíček ukazuje text jako výraz rozumění a ukazuje možnosti, jak se můžeme jako lidé tímto cizím rozuměním obohatit.

Již v rané Blažíčkově studii jsme mohli sledovat, že autorův zájem o fenomenologické otázky nebyl nikterak apriorní, nýbrž vycházel z autorova zájmu o určité jevy, které literatura zdůrazňuje a které fenomenologická metoda zkoumá. Otázky po autentičnosti zjevovaného světa si interpret klade i ve své poslední monografii o Škvoreckého *Zbabělcích*, což svědčí o konzistenci Blažíčkova díla jako celku. Tu analyzuje Michael Špirit ve svém doslovu k Blažíčkově knize *Kritika a interpretace* (2002), kde podotýká, že z Blažíčkových časopiseckých statí pro současné vydání není třeba vybírat, „*nýbrž je možné je publikovat všechny, bez selekce*“ (Špirit 2002, 475), a na jiném místě upozorňuje: „*Nenajdeme jedinou řádku, kterou by bylo nutné z časového odstupu revidovat či dokonce retušovat z odborných nebo světonázorových důvodů. O*

*kolika lidech z generace narozené kolem roku 1930 to můžeme říct?“ (Špirit 2006, 81). Pouze soustředěný zájem mohl odolat oficiální rétorice padesátých let, v nichž Blažiček začínal publicisticky působit.*

Filosof Pavel Kouba, kterého můžeme považovat za Blažičkova žáka, svými pozoruhodnými texty o hermeneutice, fenomenologii a Nietzscheově filosofii v mnohém teoreticky prohloubil Blažičkovy postoje. Na myšlení Přemysla Blažička navazuje reflexí lidské konečnosti. *Smyslem konečnosti*, jak rovněž pojmenoval soubor svých filosofických textů, se Koubovi stává to, že konečnost dává základ interpretativnímu charakteru naší zkušenosti, tedy zakládá lidský pobyt jakožto rozumějící bytí. Kořeny tohoto myšlení hledá u Nietzscheho, kde se *„poznání (...) stává výkonem časového a podmíněného – to znamená konečného – lidského bytí“* (Kouba 2006, 203).

Za nejvyšší rovinu rozumění považuje Kouba interpretaci uměleckých a filosofických děl. Při recepci uměleckého díla nejde jen porozumění odlišné situaci někoho druhého, ale *„vtahuje nás do ‚světa‘, který samo ztělesňuje“*. Interpretace potom musí v naslouchání dílu tvořivě vynalézat, jak a co dílo říká. Kouba zde používá pojem svět z toho důvodu, že situace dílem rozvržená není nikdy sdělitelná přímo, ale jedná se o určitou situovanost. Interpretace textu tak ukazuje na provázanost dvou kontextů: vrženosti a rozvrhu – *„v tomto smyslu je opravdová interpretace vždy rozuměním situovanosti samé, to znamená určitým porozuměním světu jako takovému“*. Všechny typy interpretace *„spojuje to, že v nich nikdy nejde o pouhé přetvoření toho, čemu rozumíme, zasazením do našeho kontextu, nýbrž stejně původně i o přetvoření našeho kontextu tím, čemu rozumíme“* (Kouba 2001, 79). Výklad Pavla Kouby nám tak může blíže filosoficky osvětlit premisy, z nichž Přemysl Blažiček ve svém psaní vycházel a jež zmiňoval ve svých teoretických studiích a příležitostných rozhovorech. V jednom z nich pronesl, že *„interpret, jenž ví, co dělá, rozezná, zda se ke svým tvrzením dobral skutečně rozborem díla: je doveden jinam, než předpokládal, k něčemu, co neviděl nejen před četbou, ale ani při ní“* (Blažiček 2002, 337). Bylo to tehdy pouze prosté a přesné vystižení nejednoduchého požadavku, aby se literární vědec nedal strhnout scientismem, protože, jak uvedl v jiném rozhovoru, *„při poznávání uměleckého díla nejde jen o abstraktní neosobní poznání, interpret při své práci prochází životní zkušeností, proměnou“* (Blažiček 2002, 312).

Tato poloha Blažičkových textů je v kontextu české literární vědy ojedinělá. Literární věda se v jeho pojetí nestává vědeckou disciplínou, která nezávisle na jiných humanitních disciplínách řeší vlastní problémy a stává se pro jiné vědce lhostejnou či nesrozumitelnou, ale dělá to, co bychom od humanitních věd měli očekávat, ať už je jejich zaměření jakékoli: zkoumá pozici lidské existence ve světě, ptá se po tom, jak se věci člověku ukazují a jakou platnost pro člověka mají, což je nakonec úkol primární a nezbadatelný.

Blažičkovy texty tak stále zůstávají u počátečního, prostého zájmu o konkrétní literární text, proto kladou anachronické, ale provždy aktuální otázky po způsobu lidského poznávání světa. Literární historie a nekonečné pole souvislostí mezi jednotlivými díly, tvůrčími osobnostmi a uměleckými směry ho nechávají chladným a raději se věnuje Švejkově způsobu telefonování či balení cigaret u *Rudoarmějců*. Blažičkovy texty jsou

stejně živé jako knihy, o kterých psal: toho lze dosáhnout jen tím způsobem psaní, který upřednostňuje zájem o předmětnosti zpodobené literárním dílem před pořádáním hromady literárněhistorických dat a popisem literární formy.

### 3.4.7. Zdeněk Mathauser

Pokud mluvíme o fenomenologickém kontextu českého myšlení o literatuře, nemůžeme opomenout jméno Zdeňka Mathausera, jehož texty vydané po roce 1989 nesou zřetelné stopy inspirace fenomenologickou metodou. Mathauser se ve svých textech kloní k důvěrnému, blízkému příklonu k literárnímu textu. Tento přístup založila dle jeho názoru právě fenomenologie: „*Z úcty fenomenologie k mínění pochází hermeneutika důvěry, odlišená Ricoeurom od interpretací podezřívavých (Nietzsche, Marx, Freud), vyhledávajících podtexty jiné (mocenský, třídní, podvědomý), než je míněno: v nich nejde o fenomenologické oddání se směru mínění, nýbrž o boční, programově nedůvěřivou reflexi míněného*“ (Mathauser 2006, 53). Toto pojetí hermeneutiky důvěry odpovídá stylu fenomenologických interpretací – tyto texty jsou obvykle příkladem nedogmatického, neapriorního přístupu k literárnímu textu. Mathauser vyzýval k interpretaci textu skrze konstitutivní výkony vědomí, jako výkon intencionálních aktů, které „deformují“ zcela určitým způsobem pohled na věci, a to nikoli náhodně: deformace pohledu však „*není plodem z vůle či náhody, výtvar je i ve svých tvarových deformacích tím, čím musí být ze své podstaty*“ (Mathauser 2006, 18).

Tyto postuláty ho vedou k otázkám čistě fenomenologickým. Napříč svými texty o umění opakovaně vyzývá čtenáře, aby se místo otázky: „O čem hovoří umělecké texty?“ přiklonil k otázkám typu „Co vidíme uměleckým textem?“ či „Jak zviditelňuje text neviditelné?“

V knize, kde se poprvé systematicky zabývá rozpracováním takových stanovisek (*Metodologické meditace*, 1989) se autor pokouší rozpracovat možnosti výzkumu literárního textu pomocí sémantických prostředků, které budou respektovat „*reálné významové dění uměleckého díla*“ (Mathauser 1989, 233). Takový záměr konvenuje s vlastním plánem naší práce: „*proti tezi o ‚uměleckém zkrášlování‘ skutečnosti jsme tam postavili jinou myšlenku: o takové nastavenosti díla vůči bytí, díky které se z bytí uvolňují skryté v něm dynamické možnosti*“ (ibid., 141). Mathauser se snaží fenomenologii a marxistickou teorii odrazu propojit a dochází k úvahám o „metaznaku“ a „metarovině jazykového díla“, k níž tvoří „meta-realitu“, ke které se designáty literárního textu vztahují.

I ve svých dalších textech pokládal Mathauser důraz na osvětlování významu textu tak, že na něj neútočíme apriorní výkladovou konstrukcí, ale „*doufáme, že mezi obojím spíše sama přeskochí jiskra porozumění*“. Vysvětlování určitého jevu však předpokládá „*převést jej na jev známější; přitom se však vysvětlovaný jev často odcizuje sobě samému, ztrácí do určité míry svou identitu: vzpomeňme ve škole i v kritice běžných ‚výkladových redukci‘ jevu estetického na jev etický, sociologický, psychologický*“ (Mathauser 1999, 17). Svým směřováním k postižení „estetické nezastupitelnosti“ se jistě



řadí mezi fenomenologické estetiky. Zejména v textech věnovaných Husserlově myšlení docházel Mathauser k zajímavým přesahům k „vnitřní formě textu“, který ztotožňoval se symbolem či eidosem díla. Takto postupuje zejména ve své monografii *Báseň na dosah eidosu* (2005). V této vnitřní formě dochází k definitivnímu popření subjekto-objektové opozice a dochází ke zdůraznění transcendentální imanence, tedy prolnutí, Mathauserovou terminologií, makrokosmu a mikrokosmu.

Z toho důvodu se Mathauser oddával literární vědě, která nezůstávala v pasivně nazíravém přístupu, ale šla cestou „vztlakovosti, dynamičnosti, pojímajíc jak časové, tak významové realizace v jejich jednotě s kyprou, generativní předpokladovostí“ (Mathauser 1989, 8). Právě tento pohled na dílo jako neustáleného významového dění tvoří teoretické předpoklady pro to, aby se umělecká a literární díla aktivně zapojovala do duchovního života společnosti. V tom spočíval pro Mathausera význam literární vědy, který nejlépe vyslovil ve svém pozdním, rekapitulačním textu: „Rozdíl mezi bezprostředně uvědomovaným a zprostředkovaně (zvláště vědou) nabytým a pozornost zaměřená k tomuto rozdílu jsou myslím cestou k návratu sebedůvěry člověka uprostřed záplavy vědeckých informací (či spíše informací o možnosti mnoha dalších a dalších vrstev takových informací). Povědomí o bezprostředně se kladoucím - navíc obdařeném evidencí - je určitou sebezáchranou člověka: říká mu, že má sám v sobě nadmíru hodnotný svět, jenž ho přitom neuzavírá do jakékoli izolace, a to už tím, že vědomí nemá jiný způsob existence než vztaženost k miněnému, včetně miněného venku“ (Mathauser 2009, 95).

Od tohoto přístupu je přímo odvislá jeho potřeba literární vědy a kritiky, která je primárně nehodnotící, ale dává teprve vyvstat předmětnostem, které se půdě literárního textu jeví. Tento přístup navrhuje jako alternativu k těm, které ve smyslu textu vidí pouze vnější doklad svých apriorně stanovených tezí: „Ve svých úvahách o „paralelní kontemplaci“, kterou navrhuji brát v úvahu jako fenomenologickou alternativu vedle běžné literární kritiky, mám na mysli obdobnou situaci: literární kritik často (obdobně jako psycholog) napadá smysl textu „z boku“, ale tím hledaný smysl spíše zahání, odsouvá, místo toho, aby jej postihoval. Postihnout smysl textu se daří lépe těm, kteří na text neútočí, nenabodávají smysl na hrot své transcendující intence, nýbrž rozvíjejí svou vlastní úvahu paralelně s uměleckým textem. Spíše než si vynucovat uznání své „správné interpretace“ nechávají přeskočit jiskru mezi oběma texty“ (ibid., 96).

Od těchto teoretických postulátů poté vychází Mathauserova interpretační pozice, která je obvykle soustředěna k pojmenování pozice subjektu ve světě textu. Na příkladu ruské futuristické poezie tak ukazuje, jak v básních tohoto básnického směru ubývá lidského subjektu (ten se již nemůže stát předmětem psychologické reflexe, neboť nesourodost a zdůrazňovaná nezvyklost zobrazovaných fenoménů na psychologický rozbor ani neumožňuje pomyslet. Mathauser sám říká, že „futurismus vypreparovává apriorní předpoklady člověka (...), apriorní předpoklady světa (...) a apriorní předpoklady umění“. Zároveň si však Mathauser všímá, že subjekt zde žije „bezprostřední intencionální objekty a nemá existence mimo své upínání k nim“ (Mathauser 1969, 48). Z toho vyvozuje mimořádnou ryznost a podstatnost co do smyslu všech objektů, které formalismus zobrazuje. Futurismus tak konstituuje subjekt nikoli z prchavé psychické látky, nýbrž z metaforicky pojatých intencionálních objektů, z čehož pramení jeho zcela originální

kladení ontologie, stojící mimo veškerou tradici. V této ontologii a antipsychologismu má dle Mathausera původ nejen futurismus, ale rovněž suprematismus, Malevičův černý čtverec, „hvězdný jazyk“ Chlebnikova a tzv. zaum.

Futuristická poetika tak v Mathauserově interpretaci jde ruku v ruku s určitou „prvobytností“, stejně jako futurologický jazyk směřuje nejen k budoucímu obecnému, „hvězdnému“ jazyku, ale rovněž k samotné podstatě prvotní řeči (ibid., 57).

Mathauserův význam pro současné české fenomenologické myšlení spočívá v těchto studiích o ruské avantgardě, kde předvedl praktické uplatňování filosofických a fenomenologických postulátů pro literární interpretaci. Dle našeho názoru však těžiště jeho díla spočívá především ve výkladových člancích k fenomenologické metodě, v historických exkurzech zabývajících se spojitostmi avantgardy, formalismu a Husserlovy fenomenologie. V těchto oblastech měl Mathauser nepochybně mimořádný přehled a dokázal je pro české prostředí zmapovat – v tomto smyslu mají jeho přehledové, historizující texty nemalý přínos i pro současné fenomenologické myšlení. Nejvíce však těžiště jeho tvorby shledáváme v poučeném seznámování širší vědecké obce v zemích bývalého SSSR s kontextem fenomenologického bádání.

## 4. Ruská fenomenologie

Fenomenologie byla od svého založení Edmundem Husserlem široce recipována nejen v Evropě, ale také v Rusku. Řada ruských myslitelů již v desátých a dvacátých letech 20. století seznamovala místní filosofické prostředí s Husserlovou fenomenologií, případně se snažila na ni produktivně navázat. Ruská filosofie byla od přelomu století ovlivněna především náboženským mysticismem V. S. Solovjova. Jeho mystický racionalismus, snažící se znovu nahlédnout podstatu křesťanské víry v příběhu Bohočlověka (Ježíše Krista) bez pomoci tradičních, zavedených konfesijních výkladů, připravoval půdu k přijetí Husserlovy fenomenologie. Toto hodnocení podporuje především Solovjovem proklamovaná snaha vzdát se veškeré metafyziky jako překážky pro vidění skutečné podstaty náboženství a náboženského zážitku. Zároveň však promýšlení vyšší transcendentní instance (Boha, Všejednoty, Absolutna) provázené redukcí psychologického bytí ukotveného v časoprostoru napomohlo ruskému myšlení, aby pochopení transcendentálně-fenomenologických redukcí bylo pro ni přístupnější (Čubarov 1997, 8).

Tato snaha o původní nahlédnutí života a prožívání v jeho čistotě, originalitě, bez pomoci tradičních výkladů, byla v Rusku, zemi tuhého samoděržaví a striktního, konzervativního výkladu náboženství pravoslavnou církví, klíčovou ideou. Vzpomeneme-li romány Dostojevského, Tolstého, Gončarova, poezii Pasternakovu, ruských akméistů, futuristů a avantgardy, setkáváme se stále s opakovaným požadavkem nového vidění světa, vidění čistého, tradicí nezatíženého a svobodného. Zdeněk Mathauser ukazuje, že jedním ze základních rysů klasické ruské literatury a kultury je motiv očisty, a to jak ve smyslu mravním (možnost začít nový život), tak ve smyslu snahy nazřít věci v jejich originalitě, bez nánosu tradičních výkladů. Soudí proto, že „ruská kultura nemohla projít bez zájmu kolem fenomenologické varianty myšlenkového oproštění a katarze“ (Mathauser 2006, 57). Různé podoby tohoto základního tahu ruského intelektuálního světa můžeme pozorovat ve sbornících A. Haardta, kde soustředil studie rusistů a filosofů zaměřující se na téma subjektivity a personality v ruské (a německé) perspektivě (viz Haardt 2008) a Haardtovu monografii *Gesicht statt Maske*, analyzující pojem osobnosti v ruské filosofii a pronikání západních filosofických směrů traktováním tohoto základního pojmu (Haardt 2012).

Německý rusista a literární historik A. Hansen-Löve v této souvislosti interpretuje tvorbu ruské avantgardy na základě radikálního principu „Kunst-Machen“, který je závislý na universální Poiesis, zcela totalitárně pojaté tvořivosti (Hansen-Löve 2005, 718). Tento motiv oproštění se od všeho toho, co by mohlo být označeno za reálné a tradiční, a směřování k novému, zcela původnímu nahlédnutí životních hodnot a obsahů dává do jedné vývojové řady s apokalyptickým myšlením Vasilije Rozanova, „Zu-Ende-Denken“ Dostojevského, nihilismem revolucionářů a antiutopičností počátečních avantgardních prozaických výstupů (Jevgenij Zamjatin, Michail Bulgakov, Andrej Platonov ad.).

Snad i toto myšlenkové prostředí Ruska prvních desetiletí 20. století, které jsme zde jen v hrubých obrysech nastínili, bylo příčinou toho, že spisy E. Husserla vycházející

po německých vydáních záhy také v ruských překladech (*Logische Untersuchungen* vycházejí rusky 1909, *Philosophie als strenge Wissenschaft* potom 1911). Bezprostřednost dopadu Husserlova učení na ruskou filosofii dovědčuje i práce G. G. Špeta *Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы.*, která byla publikována v Moskvě roku 1914. Historik Husserlovy recepce v Rusku Alexander Haardt považuje počátky Husserlovy recepce v Rusku za renesanci hermeneutiky a filosofického myšlení v pravém smyslu vůbec. Haardt tuto renesanci považuje za nástupnickou době obrození metafyziky, platonismu a pravoslavné teologie v 19. století (viz zejména Haardt 1993, 24 n.).

V kompendiích pojednávajících o dějinách ruské filosofie narážíme na řadu jmen ruských filosofů, u nichž je uváděna inspirace fenomenologií, nicméně po zevrubném prozkoumání jejich filosofických textů<sup>46</sup> zjistíme, že jejich myšlení se s fenomenologií souvisí jen velmi okrajově.

Zaměříme se nyní na oblasti ruské filosofie 20. století, které jsou obvykle spojovány s fenomenologickým myšlením. Ukážeme, že ačkoli mají s fenomenologií řadu společných témat, jejich řešení je od fenomenologie namnoze odlišné. Jedná se především o ruský náboženský racionalismus, ruský existencialismus a nakonec o výklad vztah ruského formalismu a fenomenologie. Nakonec zjistíme, že chceme-li se dobrat odpovědi na otázku, jaká je povaha fenomenologie pěstované v ruském jazykovém prostředí (do této oblasti totiž nespádají jen ruští myslitelé, ale rovněž ruští emigranti a myslitelé ze zemí bývalého Sovětského svazu), zůstane nám poměrně omezený počet jmen.

**Ruský náboženský racionalismus**, jehož hlavními představiteli jsou Jevgenij N. Trubeckij (1863–1920) a S. L. Frank, navazuje na filosofii V. S. Solovjova. Jeho hlavním záměrem je dosáhnout bezprostředního zření podstaty jevů. Jedná se tedy o podobu intuitivního racionalismu, který vychází z jednoty světa a světa duchovního. Člověk jakožto duchovní bytost může mít tedy bezprostřední přístup k pravému poznání, oprostí-li se od toho, co poznání pravdy brání. Filosofie Trubeckého je zaměřena na gnoseologickou analýzu absolutního vědomí, v jehož poznávacím aktu je vždy ustanoven bezpodmínečný a všeobecně závazný smysl (to znamená smysl transcendentální a daný vně lidské psychiky). Pravda, kterou Trubeckoj hledá, neexistuje „o sobě“, nýbrž pouze v aktu poznání, a to má vždy nutně charakter intersubjektivnosti. Ačkoli můžeme pozorovat zdánlivou příbuznost Trubeckého filosofie s Husserlovou fenomenologií, a to především ve směřování k zaručenému, transcendentálnímu poznání založenému mimo lidskou psychiku, musíme mít na paměti, že Trubeckého filosofie je těsně svázána s tematizací Boží mysli, v níž je závazný smysl věcí přítomen. Smysl lidského života proto spatřoval v hledání věčných pravd, které jsou přítomné v Božském rozumu. Tak se uskutečňuje projekt nejvyššího možného lidství, projekt Bohočlověka, který je pro člověka zpřítomněn v Kristu Ježíši.

Rovněž filosofie Semjona Ludvigoviče Franka (1877–1950) se rovněž orientuje na univerzální poznání založené na všejednotě ducha a světa. Jeho filosofický systém je jako

---

<sup>46</sup> Podrobnější uvedení do předfenomenologické filosofie v Rusku podává Igor Čubarov v úvodních kapitolách své antologie textů z ruské fenomenologie (Čubarov 1997).

Husserlova fenomenologie (S. L. Frank byl jedním z předkladatelů a hlavním redaktorem zmiňovaného prvního předkladu *Logische Untersuchungen* do ruštiny) orientován na gnoseologické problémy vyplývající z uchopení člověka a světa jako neoddělitelných polů poznání, ale od tohoto základního rozvržení vždy směřuje k objasňování náboženského založení lidského bytí a otázkám religiózním a etickým. Světem rozumí výhradě svět lidský, a tajemství světa tedy považuje výhradně za tajemství člověka. Člověk však žije v Absolutnu, proto je mu každý předmět blízký zcela bezprostředně, protože jím není propojen jen vědomím, ale svým samotným bytím (Frank 1915, 177). Frank rozděluje bytí na člověku vnější skutečnost (*действительность*) a vnitřní svět člověka – realitu (*реальность*). Lidská realita, tento vnitřní svět člověka, však není do sebe uzavřen, nýbrž je schopen transcendování sebe sama. Tato schopnost je základem pro sebepoznání Já a rovněž zkušenosti se světem (vztah Já-Ty). Transcendenci v sobě lidské bytí otevírá božské nekonečno, Absolutno, a překonává svou subjektivitu a konečnost (bližší výklad viz Frank 1956). Tyto motivy jsou fenomenologii v podstatě blízké a do určité míry předjímají i další vývoj fenomenologických témat (bytí ve světě u Heideggera, vztah Já – Ty u Lévinase ad.). Bohužel pro nás, Frank se v žádném ze svých spisů nezabývá uměním či jeho interpretací a veškerý potenciál svého myšlení soustředí na rozbor témat Bohočlověka a otázky křesťanské víry.

Husserlovu fenomenologii studovali i **ruští existencialisté**. Nikolaj A. Berd'ajev (1874–1948), eklektik a , zřejmě právě z toho důvodu, myslitel produkující neobyčejné množství textů, působil po své emigraci z Ruska v Paříži. Na Západě se jeho filosofie a především úvahy o ruské duši těší značné popularitě. Berd'ajev byl jedním z prominentních ruských emigrantů, který svými spisy upozorňoval Západ na bohatou ruskou duchovní tradici. Mezi jeho hlavní filosofická témata patří sovětská revoluce z hlediska jejího duchovního rozměru, existenciální dialektika lidského a božského a fenomenologie ruských dějin. Pod fenomenologií však rozuměl proces, v němž „osud“ (*судьба*) Ruska projevuje a symbolizuje určitý vyšší smysl dějin. Jednotlivé fenomény ruských dějin jsou potom emanací „ruské duše“ (viz Berd'ajev 1992). Ve svých existencialistických úvahách se orientoval spíše na nábožensko-etické vysvětlení současných dějinných problémů. Jeho poslední spis, *Říše ducha a říše císařova* (vyšel posmrtně 1949, č. 2005) ukazuje znalost Heideggerovy filosofie. Berd'ajev zde odmítá morálku jakéhosi společného vědomí, heideggerovského *das Man*, protože to může být nekonečně zneužíváno zlem a nemůže být vůči němu imunní. Tento kolektivismus je stavem falešného a odcizeného vědomí, falešné reality. Jedině člověk sám se umí rozhodnout proti zlu, proto musí být společnost svobodná a individualistická, ale zároveň spojena mocnou duchovní silou (viz Berd'ajev 2005, s. 9–51).

Berd'ajevovy spisy mají ve výsledku spíše popularizační a kulturologický charakter a mohou sloužit k hlubšímu pochopení stále se opakujících jevů ruského myšlení a dějin, jako je nihilismus, anarchismus, fanatismus, totalitarismus, utopismus a dále k hlubšímu porozumění pravoslavné tradici. Jak je však patrné, s fenomenologií se Berd'ajev mýjel.

Ruský stoupenec existencialismu Lev Šestov (1866–1938) byl silně inspirován myšlenkami F. Nietzscheho, proslul svým iracionalismem a záporným vztahem k tzv. lásce a dobru, zároveň nezávisle na Kierkegaardovi promýšlel otázky biblické víry, která je

osvobozena od svého institucionálního výkladu v církvi (to ukazuje i název jeho první knihy, která odkazuje k Lutherově protestantské teologii *Sola fides*, 1911)). Jádrem této knihy je snaha o antropologické definování podstaty lidského bytí a skrze ně se táže po charakteru biblické víry. Živého Boha Bible spojoval s iracionalitou, absurdnem, hrůznou tmou, a -kosmií. Racionálními pasážemi Bible (Desatero přikázání a Kázání na hoře) na základě těchto postojů opovrhoval. Kořen života spatřoval spíše ve „zvířecím naříkání“ biblického Jóba než v krasořečnění církevních vykladačů. Klíčovým tématem Šestovovy filosofie je prvotní hřích, pád člověka do Nicoty. Ztělesněním Nicoty se pro něj stává Etika (vlastní představy člověka o dobru a jeho definování), Nutnost (týkající se všech definování všech zákonitostí života) a Věčnost (metafyzické konstrukty mající za cíl dát představu o neměnných a věčných pravdách světa a lidského bytí).

Lev Šestov emigroval na Západ již na počátku dvacátých let a díky svému filosofickému zaměření se zde během následujících dvaceti let etabloval v prostředí německé fenomenologie a francouzského existencialismu. Osobně znal jak E. Husserla, který mu doporučil zabývat se jeho „duchovním dvojníkem“ Sörenem Kierkegaardem, tak M. Heideggera, jehož práce *Co je to metafyzika* (1929) byla údajně bezprostředním záznamem osobní debaty se Šestovem (Kurabcev 2007, 696). Šestov věnuje Husserlovi německý překlad své knihy *Скованный Парменид* (1932). Šestovovo hledání živého Boha a existenciální průniky k povaze nahého, od všech kulturních nánosů osvobozeného bytí, odpor ke generalizacím neopakovatelných životních projevů, nelidskosti metafyzických intelektuálních systémů a jejich racionalistickému pozitivismu je z hlediska tradiční ruské touhy po očistění poznání a duchovní očistě velmi „ruské“, zároveň inspirativní a i pro myšlení fenomenologie cenné. Jeho existenciálně-etický patos je však s fenomenologickým zaměřením poněkud mimoběžný, což v jednom z dopisů adresovaných Šestovovi reflektoval sám Husserl: „*vaše cesty nejsou mými cestami, ale Vaší problematice však rozumím a cením si ji*“ (Mathauser 2006, 60).

Zvláštní filosofické milieu na přelomu 19. a 20. století v Rusku pojmenovává přední interpret ruské fenomenologie Alexander Haardt jako „metafyzickou renesanci“. Ruské filosofické prostředí (minimálně v této silné religiózně-transcendentální větvi, kterou jsme představili výše) se utvářelo v polemice s Millsovým pozitivismem, Machovým empirickým kritikem, materialismem, marxistickými koncepcemi a dalšími prominentními západními filosofickými směry. Zcela přirozeně se tak připravovalo na přijetí fenomenologických postulátů, které se do Ruska měly teprve dostat (viz zejména 1. kapitulu Haardtovy monografie *Husserl in Russland*, Haardt 1993).

Co se týče fenomenologické filosofie v Rusku, je v odborné literatuře pochopitelně nejvíce prostoru věnováno populárnímu tématu, kterým je **vztah ruské avantgardy, ruského formalismu a fenomenologie**. V řadě monografií a studií věnujících se počátkům vztahu fenomenologie a ruského myšlení nalézáme široce rozšířené mínění, že Roman Jakobson byl stoupencem fenomenologické filosofie již od poloviny desátých let (v češtině např. Mathauser 2006, 19, dále celá monografie Hostenstein 1975).

Přesto se však domníváme, že literární vědu pěstovanou formalismem a následně strukturalismem nemůžeme považovat za fenomenologickou v tom slova smyslu, který jsme stanovili v této práci. Jakobson a skupina formalistických vědců se skutečně

Husserlovou fenomenologií v diskuzích Moskevského lingvistického kroužku zaštiťovala, nicméně jen potud, pokud se jednalo o diskuze s marxisticky orientovanými lingvisty a literárními vědci. Široká skupina literárních vědců, jejichž práce jsou stejně inspirativní jako různorodé, si skutečně v rámci kroužku říkali „husserliáni“ (гуссерлианы). To však nutně neznamená, že systematicky rozvíjeli filosofii Edmunda Husserla na poli lingvistiky a literární teorie. Vždyť do této skupiny patří tak různorodé osobnosti jako vůdčí teoretik formalismu Roman Jakobson, dále Jurij Tyňanov, Viktor Šklovskij, V. M. Žirmunskij, B. V. Tomaševskij, filologové Sergej I. Bernštejn a Nikolaj S. Trubeckoj a další (k dějinám moskevského kroužku viz blíže v Šapir 2001). Této přehlídce svěbytných metod práce je společný snad jen zájem o věc literatury a jazyka jako samostatných fenoménů, kterým chtějí rozumět bez pomoci výkladu jiných vědeckých disciplín. Tento bytostný pluralismus je výrazem nedůvěry k zastřešující metodě a otevřenosti formalismu ke změně svých výkladových postupů dle specifik interpretovaného textu. Toto skutečně předmětné zaměření, otevřenost jinakosti a upřednostňování věcného zaměření proti apriorním tezím je skutečným společným kořenem formalistického a fenomenologického myšlení.

Jak se však ukazuje, formalismus používal fenomenologická východiska spíše implicitně, a to pouze na základě vymezení formalismu vůči marxistickému přístupu v literární vědě, a dále vůči metafyzickým spekulacím symbolismu a společenské úlohy literatury, kterou prosazovala literární věda 19. století. Inspiraci fenomenologickou metodou je tedy v jejich myšlení často nutné zpětně rekonstruovat, jak dokazuje řada studií hledajících společné kořeny formalismu, strukturalismu a fenomenologie (viz např. Mathauser 1995, 42–67; Mathauser 1999, 120–131; Mathauser 2006; Steiner 2011; Flack 2010; Svatoň 2004, 29–45; Blecha 2003; Holenstein 1975 ad.).

Rovněž A. Hansen-Löve si ve své monografii věnované ruskému formalismu podrobně všimá toho, že literární vědci, vymezující se v Rusku proti tehdejší formalistické módě v literárněvědném myšlení, zároveň oceňují principy formalistické redukce. Její zaměření na výraz pojímaný bez úmyslu autora, bez vněestetických úkolů, ideologie a geneticky sociální oblasti plně spadají do oblasti fenomenologické *epoché* (Hansen-Löve 2001, 174). Hansen-Löve však rovněž upozorňuje, že fenomenologická *epoché*, ustanovená Husserlem v *Logických zkoumáních*, slouží především k obnažení *eidosu* zkoumaného předmětu, kdežto formalistická redukce nechce dosáhnout žádného transcendentálního smyslu věci, který bude nezávislý na všech svých výskytech ve světě a vnímání subjektu. Formalistická redukce znamená něco mnohem skromnějšího: vyjmutí předmětu ze subjektivních prožitků čtenáře, ze života osoby svého autora a dalších vztahů v zájmu odhalení „prvotních vztahů“ ve struktuře textu (paralelismu, hierarchie, totožnost, opakování ad.). Hansen-Löve tak upozorňuje, že zdůrazňovaná příbuznost fenomenologie a formalismu je nezpochybnitelná, ovšem s podstatnou připomínkou, že formalismus pracoval pouze s upravenou formou fenomenologie, v níž byl akcentován právě pouze proces redukce (ibid., 175 n.).

E. Holenstein ve svém výboru z článků *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik: Plädoyer für eine strukturelle Phänomenologie* (1976) je naopak toho názoru, že mezi fenomenologií a formalismem nemůžeme přesvědčivě ukázat na žádné body, které by

svědčily o jejich afinitě (Holenstein 1976, 13–55). Zde však musíme brát v potaz skutečnost, že Holenstein vychází především z prací raného Jakobsona.

Jakobson již v roce 1921 hovoří o básnickém slově jakožto o přerušení popisného významu slova (prostého vztahu k věci) a doslovně u básnické řeči jmenuje přetnutí *dinglicher Bezug* (Jakobson 1921, 47). Jedná se nepopíratelně o odkaz na Husserlova rozdělení *dinglicher Bezug* a *deutlicher Bezug* ze spisu *Logická zkoumání*, který Jakobson důkladně studoval, nicméně to ještě není dostatečným důvodem k tomu, abychom o Jakobsonovi mluvili jako o fenomenologovi v našem slova smyslu. Jeho odkaz na fenomenologii je nutno vnímat na pozadí diskuze marxismus vs. formalismus. Odmítnutí vazby básnického slova na předmět reálného světa je dobře využitelné právě v rámci této diskuze. Formalisté akcentují rozdíl mezi pojmem a reálným předmětem nikoli jen proto, že rozvíjejí fenomenologické myšlení, ale rovněž proto, že se tak důrazně staví do opozice proti marxismu, který naopak význam pojmu podmiňuje sociální realitou. Fenomenologie se tak nestává systematicky rozvíjenou disciplínou, ale je využívána jako zásobárna argumentů proti jiné koncepci literární vědy. Z toho důvodu se rovněž formalisté zaměřují na výzkum vnitřního vývoje literatury, který si nutně vyžaduje lingvistický výzkum. Jakobson sám píše: „Moskevský lingvistický kroužek si od svých prvních krůčků stanovil za úkol rozpracování problémů lingvistiky, přičemž pod tím rozuměl vědu o jazycích různých funkcí, a to především analýzu básnického jazyka“ (Jakobson 1996, 355–366).<sup>47</sup>

Pod fenomenologií formalisté hledali možnost interpretovat tvar literárního díla a soustředit se na jeho uměleckou metodu bez nutnosti opírat se o argumenty z prostředí sociálního, třídního a společenského. Formalismus se soustředil na hledání zákonů vývoje umělecké formy, přičemž tento vývoj v umění považoval za inherentní a nezávislý na vnějších podmínkách vzniku uměleckých děl. Tento přístup, odporující marxistickému zdůrazňování významu specifik historické epochy a třídního boje pro samotný smysl textu, formalisté skutečně mohli zaštitovat fenomenologií, aniž by přitom využívali specifických fenomenologických pojmů pro svou vlastní teorii. Z toho důvodu v Jakobsonových studiích ani ve studiích ostatních formalistů často nenacházíme přímé odkazy na fenomenologickou teorii. Formalismus ve výsledku řeší zcela jiné problémy než fenomenologická literární věda v tom smyslu, jak jí rozumíme v přítomné práci.

Přínos formalismu pro literární vědu jako celek je značný, a to především díky tomu, že se jako první radikálně pokusil odklonit integrování smyslu textu do smyslu určitého vyššího společenského a kulturního útvaru. Můžeme tedy říci, že se v případě formalismu jedná o odklon od principu *vysvětlování* literárního díla pomocnými diskurzy a příklon k *nasvícení* samotné originality textu v jeho jedinečnosti. V tom je s postojem fenomenologie skutečně spřízněn: „V systému fenomenologickém i strukturalistickém jsou redukce a rezignace obohacem, nikoli zúžením předmětu, a jako jejich důsledek se dostavuje zviditelnění struktury“ (Mathauser 2006, 87). Analýza procesu rozumění smyslu textu a zkušenosti učiněné s významovou strukturou textu pro lidské bytí ve světě,

---

<sup>47</sup> „Кружок с первых шагов своей деятельности поставил задачей разработку вопросов лингвистики, понимая под этим термином науку о языках различных функций, в том числе особенно анализ языка поэтического“ (ibid.).



k tomuto jedinečnému přínosu fenomenologické literární vědy, se formalismus nepřibližuje. Pro lepší pochopení základní intence formalismu odkazujeme na zajímavý rozbor latentních představ stoupenců formalismu o pojmu forma a odstranění bipolární antinomie mezi obsahem a formou pomocí pojmu estetický objekt, který podává W. Schmid (Schmid 1976).

Výše řečené odůvodňuje, proč nezkoumáme primárně vztah formalismu a fenomenologie. Zadání této práce je jiné: zaměřujeme se na myslitele, kteří z fenomenologie explicitně vycházejí, a zároveň je jejich tématem interpretace uměleckého díla, přičemž pro interpretaci uměleckého díla vědomě užívají fenomenologickou metodu a její základní pojmy. Cílem je ukázat na produktivitu fenomenologické interpretace pro literární vědu jako takovou, nikoli rozbor jednoho problému z dějin literární vědy. Této linie se budeme držet také v případě ruského prostředí.

Za fenomenologii bývá považováno, ač s řadou výhrad, podnětné myšlení L. S. **Vygotského** (1896–1934) o psychologii umění. Nikde však nenacházíme doklad o tom, že se Vygotskij někdy fenomenologickou filosofií soustředěně zabýval či citoval její myslitele ve svých textech. Pokud se podíváme blíže na metodu, kterou uplatňuje v interpretaci uměleckých děl, zjistíme, že termín psychologie je v názvu jeho knihy pro dnešní dobu zavádějící. Dnes bychom Vygotského myšlení mohli označit spíše jako hermeneutické či semiotické. Domníváme se, že Vygotskij hovořil o „psychologii umění“ proto, že pro označení tohoto způsobu myšlení o umění neměly ve dvacátých letech humanitní vědy příhodnější termín.

Vygotskij se pokouší myslet umění jako poznání a ukazuje, že subjektem procesů mezi člověkem a přírodou není jedinec, ale společnost. Vyhraňuje se tak proti fyziologické psychologii, která klasifikuje psychické projevy dle jejich příčiny, i proti metafyzické psychologii, zabudovávající prožitky do předchůdných ideálních struktur lidské duše. Vygotskij svým důrazem na sociální charakter prožívání umění (aniž by tvrdil, že sociální stránka tyto prožitky zcela určuje) klade důraz na historičnost, sémiotiku, řeč – tedy na to, co je do značné míry oddělené od jedincovy psychiky. Jeho „psychologie“ umění je závislá na představě lomu smyslových kvalit přes lidskou zkušenost, zaznamenanou jazykem. Psychika jedince je ve Vygotského pojetí závislá na osvojování soustavy poznatků o světě, fixovaných ve znakových systémech. Tím vysvětluje, proč se i psychika mění, když fyziologicky zůstává nervová soustava stejná. Předmětem Vygotského „sociální psychologie“ tedy není ani psychologie tvůrce, ani čtenáře. „*Musíme se pokusit vycházet nikoli od autora nebo diváka, nýbrž přímo z uměleckého díla*“ (Vygotskij 1981, 28), říká Vygotskij a svou metodu nazývá objektivně-analytickou. Její povaha spočívá v tomto postupu: „*od formy uměleckého díla přes funkční analýzu jejích prvků a struktury k rekonstrukci estetické reakce a stanovení jejích obecných zákonů*“ (ibid., 29).

Ve vlastních interpretacích bajek a Buninovy novely Vygotskij bojuje proti představě klasické estetiky o harmonii formy a obsahu a ukazuje na základní protiklady, které jsou na půdě díla nerozhodnutelné a z toho důvodu ho dělají přitažlivým. Nezabývá se tak konstitucí jednotlivých předmětností ve světě textu, ale přichází rovnou k vyšším významovým celkům, kterými se mu stávají například morální postoje jednotlivých

postav, specifika jejich vzájemného vztahu a čtenářův pocit nemožnosti jednoduše soudit, které konání je to „správné“. Výsledkem estetického působí je pro Vygotského katarze, tedy spojení protikladů v jeden celek, který protiklady nesmývá, ale ukazuje je v jejich nerozdělitelnosti.

Toto myšlení protikladů, které dělají z uměleckého textu nezavršitelné významové dění, rozvíjel v českém prostředí fenomenolog umění Přemysl Blažiček. Ten však postupoval precizněji, co se týče konstituce světa textu a jeho předmětnosti. Vygotskij se ve svých interpretacích, které jdou v mnohém přímo k jádru věci a které můžeme považovat za skutečné interpretační texty, soustřeďuje spíše na dokládání zmíněných estetických principů, a méně na analýzu svébytného světa textu. Soustředěním se na vyšší významové celky a častokrát přímo na celkový význam textu, se od fenomenologické interpretační metody odchyluje. Podrobnější analýza jeho interpretační metody a její srovnání s metodou fenomenologickou by byla jistě přínosná, ale tento úkol přesahuje záměr naší práce.

Fenomenologie nenechávala ruské filosofické prostředí klidné ani **v dobách Sovětského svazu**. Bylo by možné hovořit o řadě sovětských filosofů, kteří konfrontovali fenomenologii s dialektickým materialismem, přičemž prokazovali pro fenomenologii nemalé porozumění. Jmenujme zpočátku popularizátorku fenomenologie na vysokých školách N. V. Motrošilovovou a V. A. Lektorského, jehož kniha *Subjekt, objekt, poznání* se v roce 1983 dočkala i českého překladu (viz blíže Mathauser 2006, 64 n.). Na Husserla přímo navazovalo několik sovětských filosofů, kteří nezvolili jen přístup konfrontační, ale snažili se Husserlovy myšlenky autenticky vyložit či využít pro svou vlastní filosofickou koncepci. To se týká především filosofie Vladimira U. Babuškina (nar. 1938), Karena A. Svasjana (nar. 1948) a Vladimira V. Bibichina (1938–2004).

Nutno říci, že Babuškin a Svasjan fenomenologii věnovali monografie, jejichž primárním úkolem je představit tento filosofický proud čtenáři, který se s ním dosud neseznámil, a mají tudíž charakter výkladově-edukační (viz Svasjan 1987; Babuškin 1985). K. A. Svasjan ve své knize představuje Husserlovu fenomenologii a zároveň se pokouší o kritické zhodnocení Husserlovy koncepce, když jí vytyká nedůslednost, co se týče jejího požadavku univerzálnosti (Husserl odmítal přiznat oprávněnost Schelerových zkoumání fenoménů „láska“, „hřích“ ad.). Svasjan po tomto zajímavém začátku pole fenomenologie opustil a v další akademické kariéře se věnuje bádání o sofistice a antropologii Rudolfa Steinera. V. U. Babuškin ve své výkladové knize ukotvuje fenomenologii v historickém vývoji filosofie, seznamuje čtenáře s metodou fenomenologického popisu předmětnosti a považuje fenomenologické zkoumání za základ k hermeneutické analýze textu. Činí tak s nemalým porozuměním pro klíčové fenomenologické termíny, ve výkladu však nezastává vlastní, originální stanovisko k věci fenomenologie. Ojedinelá proto zůstává pozice Losevova žáka V. V. Bibichina, kterému věnujeme zvláštní podkapitolu.

Pokud je nám známo, žádný z ruských myslitelů se nepokusil komplexně uchopit vztah literární vědy a fenomenologie, dokonce si dovolíme tvrdit, že v ruské filosofii není nikdo, kdo by se dal bez dalšího vysvětlování označit za fenomenologa. V samostatných

kapitolách chronologicky, podle let vzniku jejich textů inspirovaných fenomenologickým myšlením, analyzujeme myšlení několika autorů, kteří měli v průběhu dvacátého století k fenomenologii nejbliže.

Na závěr této úvodní kapitoly ještě musíme zmínit, že v současné ruské literární vědě je atribut „fenomenologický“ (ať už spojen s objektem „pohled“, „literatura“, „postup“ atp.) velmi populární. Tohoto termínu je obvykle užito v nejobecnější rovině a autoři jím obvykle chtějí naznačit, že základem toho kterého literárního díla je mizení rozdílu mezi subjektem a objektem (viz např. Kolobaeva 1998, 141). Literární postava zastává konsekventně „fenomenologický“ postoj tedy, když se oddá citu a srdci a vzdává se šance o světě cokoli racionálně zjistit. „Fenomenologický postoj“ v těchto textech obvykle znamená, že daný text je výrazem mizení subjekt-objektové opozice či vzdání se soudu o světě ve prospěch svobodného, nereflexivního žití. Toto vulgární využití zdánlivě fenomenologických pojmů pozorujeme např. ve studii „Художественная феноменология Чехова“, od prominentního ruského znalce literatury 19. století S. A. Kubalnika (Kubalnik 2011). Ruští literární historikové označují jednu linii ruské literatury vymezenou jmény jako Ivan Bunin, Boris Pasternak a A. P. Čechov jako „fenomenologickou prózu“ (viz např. Malcev 1994, 302). Nemusíme připomínat, že takové vymezení nemá s fenomenologií příliš společného a namnoze pojmenovává to, co je společné literárním dílům obecně. Literární vědce zaštitující se fenomenologií tímto způsobem do proudu ruské fenomenologie nezahrnujeme.

Realita je bohužel značně podobná i v ruské filosofii. Fenomenologii užívá kdejaký ruský filosof k zaštitění svých obvykle religiózních či mysticizujících úvah. Snažíme se v naší práci pojednávat pouze o těch myslitelích, kteří fenomenologické problémy dokázali originálně nahlédnout, nebo je koncepčně využít ve svých metodách. Igor Čubarov, který je obeznámen s historií ruské fenomenologie lépe než kdokoli jiný, sám tvrdí, že nejčastějším využitím fenomenologických podnětů je v ruském prostředí *„prosté parazitování na fenomenologických otázkách, následovaném diskurzivně a logicky nepodloženým spekulováním nad hlavními fenomenologickými problémy (...) a v konečném důsledku opuštění Husserlových skutečných distinkcí* (Čubarov 2000, 349).

#### 4.1. Kroužek *Ars Magna*

K faktickému vydělení skupiny filologů, kterou můžeme bez ostychu označit „fenomenologickou“, v ruské literární vědě skutečně došlo. Stalo se tak však až roku 1922, kdy dvě hlavní formalistické skupiny, Moskevský lingvistický kroužek a petrohradský OPOJAZ přišly o své vůdčí osobnosti. Klíčoví vědci Moskevského lingvistického kroužku Roman Jakobson a jeho blízký spolupracovník Pjotr Bogatyrjov se nacházeli v emigraci v Praze a členové petrohradského OPOJAZu (jehož jádro tvořili především B. Ejchenbaum a J. Tyňanov) přišli o svého faktického mluvčího: Viktor Šklovskij rovněž nuceně emigroval a skrýval se před bolševiky v Berlíně.

V Moskvě následně literární vědci N. N. Volkov, N. I. Žinkin a M. M. Kenigsberg (všichni propagátoři, recenzenti a komentátoři Husserlovy fenomenologie) prohlásili, že

kroužek není dostatečně jednotný na to, aby mohl provozovat smysluplnou činnost, a navrhli, aby se namísto lingvistiky a poetiky větší pozornost věnovala sémantice. To byla podstatná změna oproti předešlým létům, kdy kroužek vedl Roman Jakobson a klíčovou roli v něm hráli futurista Osip Brik, avantgardní básník Vladimir Majakovskij a Viktor Šklovskij, a kroužek byl zaměřen výhradně formalisticky. Tyto osobnosti však již v roce 1922 kroužek prakticky nenavštěvovaly a čistě lingvistické zaměření ztratilo své hlavní zastánce. Kenigsberg a jeho skupina tedy prohlásili s odvoláním na G. G. Špetu sémantiku za základ veškerého jazykového zkoumání. Zároveň proklamovali nutnost filosofického zkoumání metod filologie a navrhovali do redakce svých časopisů a edičních řad přijmout filosofa. To vedlo ke konečnému rozkolu se skupinou tzv. formalistů (Špir 1994, 73 n.).

Skupina vědců kolem Kenigsberga založila kroužek *Ars Magna*, který byl orientován na hermeneutiku a fenomenologii. Jeho členové se místo formalismu a avantgardy zaměřili na poezii ruských akmeístů (Osip Mandelštam, Anna Achmatovová ad.), a opírali se o teze „uměleckého klasicismu“ G. G. Špety (viz dále v této práci). Kroužek vydával vlastní nízkonákladový časopis *Эрμής*, z něhož stačilo vyjít pouze několik čísel. Časopis měl tvořit publikační platformu pro autory, kteří se odštěpili od formalistů a vedli s nimi metodologické spory (k dějinám tohoto efemérního podniku viz dále Gornung 1990, obsah jeho čísel přístupný v Levinton–Ustinov 1990). Žurnál zanikl krátce po smrti Kenigsberga, kterým byl jeho šéfredaktorem. Autoři ve svých studiích a recenzích rozpracovávali fenomenologické podněty a zvláště Špetovo pojetí vnitřní formy slova, kterou filosof představil ve svých *Estetických fragmentech* (vycházely původně na pokračování, celkem 3 díly, v letech 1921–1923).<sup>48</sup>

Naše pojmenování celého uskupení kolem G. G. Špety jako *Ars Magna* podle jednoho z časopisů, který byl kroužkem vydáván, je pouze pracovní. Členění tehdejšího roztržitého vědeckého světa v Rusku do celků či škol je problematické a z toho důvodu nejednotné. T. G. Ščedrina jako jedna z mála současných relevantních badatelů na poli ruské fenomenologie, zaměřující se ponejvíce na analýzu děl G. G. Špety, dokonce hovoří o „moskevské fenomenologické škole s názvem *Kvartet*“ (Ščedrina 2007, 11), jejíž činnost měla být záhy po jejím ustanovení násilím ukončena. Rovněž Anna Šijan, dlouhodobě se zabývající ruskou fenomenologií, usuzuje, že kolem G. G. Špety se v Moskvě v desátých a dvacátých letech utvořila neformální fenomenologická škola. Mezi Špetovými žáky dle dobových pramenů vynikali především Žinkin, Achmanov a Volkov (Šijan 2004, 326). Název *Kvartet* pochází z názvu stejnojmenného sborníku, který uspořádali Špetovi žáci k 25.

---

<sup>48</sup> Již jsme v naší práci připomínali, že tento spor mezi exaktně, lingvisticky orientovanými vědci a těmi, kteří chtějí zkoumat metody literární vědy s ohledem na jejich filosofické základy, stojí v samém počátku dějin literární vědy jako samostatné a sebevědomé humanitní disciplíny – a stále se opakuje (Přemysl Blažiček vzpomínal, jak se v 60. letech neúspěšně pokoušel prosadit názor, že v Ústavu pro českou literaturu by mělo být tabulkové místo pro filosofa). Přesvědčení, že literární věda se štěpí na jakousi hermeneutickou a historicko-strukturalistickou část a obě větve jsou vzájemně nekompatibilní, zastává dodnes většina literárních vědců. Bud'to deklarují nemožnost přenášet uměleckou problematiku na filosofickou rovinu (viz např. Haman 2010), nejčastěji se však na tuto nemožnost prostě spoléhají (viz Češka 2010). Fenomenologické myšlení představené v této práci však ukazuje na nesmyslnost tohoto dělení: vše, co může být formálně popsáno v jednotlivých strukturních rovinách díla, má vliv na vnímání světa textu, a tedy na naši zkušenost s ním.

výročí pedagogického působení jejich učitele, který však nebyl nikdy vydán a byl objeven až v rodinném archivu Špetových (Čubarov 1998).

Většina studií a recenzí členů *Ars Magna* se dochovala v pouhých fragmentech či vůbec. Z tvorby N. N. Volkova, žáka G. G. Špeta a bratrance N. I. Žinkina, se zachovalo jen několik textů a jeho jméno upadlo zcela v zapomnění. Další ze Špetových žáků N. I. Žinkin se postupně stále více orientoval na psycholingvistiku a stal se významným vědcem v oblasti teorie osvojování jazyka a teorie dětské řeči. Nejvýznamnější a dle dobových svědectví nejtalentovanější člen této skupiny Maxim Maximovič Kenigsberg zemřel v pouhých 24 letech na infarkt. Další z tehdejších ruských fenomenologů, jehož texty jsou vydávány až desítky let po jeho smrti, je A. S. Achmanov (1893–1957), původní profesí právník, jenž patřil rovněž k důležitým členům kroužku, ale po jeho rozpadu se dále věnoval logice a dějinám řecké filosofie. Do *Ars Magna* patřil i teoretik architektury A. Cires (1889–1967), který přispíval teoretickými pracemi o umění a architektuře, a logik a ekonom A. Zak.

Před následujícím výkladem jednotlivých ruských myslitelů upozorňujeme, že výklad se snaží koherentně vyložit tyto filosofické koncepty bez nároku na rozvíjení fenomenologické interpretační metody, kterou jsme v úvodu naší práce představili. Čtenář jistě bude mít pocit jisté repetitivnosti výkladu, která je zapříčiněna vzájemnou spřízněností jednotlivých koncepcí. Vzhledem k tomu, že v českém prostředí jsou díla ruských filosofů ovlivněných fenomenologickou metodou prakticky neznámá, přikládáme jejich výkladu význam nejen metodologický, ale rovněž historicky-výkladový.

#### 4.1.1. Maxim Maximovič Kenigsberg

Kenigsberg ve svých studiích pojmenoval rozdíly v přístupu své skupiny a formalismu. Vymezuje se především proti postoji, který „materiál“, z něhož dílo vzniklo, považuje za irelevantní a soustředí se pouze na výzkum formy. Tzv. materiál není dle formalistů esteticky relevantní a analýza se obrací k teorii „*organizovaného násilí poetické formy nad jazykem*“ (Jakobson 1923, 16).<sup>49</sup> Tyto teze se staly základem moderní versologie, která zkoumá verš jako „*výslednici mezi základními fakty jazyka a tendencemi umění, které je přetvářejí (deformují)*“ (Gasparov 1984, 207–208). Těmito myšlenkám, které vedou k jakémusi dělení jazyka na praktický a umělecký, Kenigsbergova skupina odporovala.

Výtky proti formalismu dále přesvědčivě formuloval vzdálený spolupracovník kroužku, básník a překladatel Saussurova *Kurzu* do ruštiny Alexandr I. Romm (1898–1943), a to v kritické recenzi na jednu z Jakobsonových knih (viz Šapir 1994, 85 n.). Hlavní jeho otázkou je, zda existuje nějaký praktický, „normální“, logicky gramatický, významově daný jazyk, nad nímž by umělecké jazykové vyjádření tvořilo nástavbu. Pokud chceme mluvit o deformaci jazyka, je nutné nejdříve popsat jeho „normální stav“. Nic takového

---

<sup>49</sup> „Теории безусловного соответствия стиха духу языка, нерпотивления формы материалу, мы притовопоставляем теорию организованного насилия поэтической формы над языком“ (ibid.).

však není možné, neboť všechny stylové roviny jazyka jsou z hlediska lingvistického popisu rovnoprávné, žádná z nich není „správná“ či „přednostní“. Verš je jednou z forem jazyka, která se odlišuje od jiných forem, ale nemůžeme ho pojímat jako násilí proti jiné stylové rovině jazyka. Odkazovat k prvotnosti nerýmované, zvukově neorganizované, nemetaforické řeči je nemožné, není tudíž možné dělat formální rozdíl mezi běžným a básnickým jazykem.

Filologové Kenigsbergovy skupiny byli přesvědčeni, že „každý versolog, který se opírá o estetický fundament ‚forma – obsah‘, je nakonec nucen eliminovat problém ‚materiálu‘ jako druhotný a pro versologa irrelevantní“ (Šapir 1994, 87) a promýšleli možnosti, jak se tomuto dilematu vyhnout. Kenigsberg stroze říká: „všechny akustické, fonologické a podobné analýzy verše nic podstatného neukazují, pouze charakterizují empirický zvukový materiál, kterým je verš podáván (cit. dle Šapir 1994, 87). Kenigsberg je přesvědčen, že zkoumat verš na základě rozdílu jazyk vs. verš je nemožné, a podniká první pokusy o fenomenologické definování verše. Tvrdí, že lingvistické zkoumání je vždy vázáno na smysl řeči, že není možné zůstat u popisů fyzického povrchu jazyka a že verš je nutné pojímat v jeho nezávislosti na gramatických konstrukcích a předem daného smyslu. Tak je možné dobrat se k fenomenologii verše, jejímž základním úkolem je pochopit verš jako zvláštní znak. Pokud je nutné zkoumat znak, tak nikoli jen jako označující, ale rovněž jako označované, to, k čemu daný znak směřuje. Jazykový fakt není možné studovat v jeho „fyzické danosti“. Pak dochází k opomenutí hlavního cíle lingvistiky, který Kenigsberg vidí v interpretaci: „Языковой факт изучается в его физической данности, стих берется таким, каким он произносится, а затем к нему прилагаются методы анализа и измерения. С этим соединяется неизбежное забвение того, что лингвистика есть семасиология, что ее предмет – знак-значение, а ее метод – интерпретация“ (Kenigsberg 1994, 155).<sup>50</sup> Tak se Kenigsbergovi do jeho koncepce postupně dostává otázka po smyslu konkrétního básnického díla, která byla dosud jinými směry literární vědy opomíjena.

Kenigsberg se samozřejmě nezříká gramatické analýzy jazyka verše, ale oproti formalistům tvrdí, že verš je specifický znak. Nejedná se tedy pouze o fonetický materiál, ale o vztah jednotlivých sémantických elementů. Verš má vlastní význam, a pokud zkoumáme například rým ve verši, musíme tak činit s ohledem na sémantizaci básnického jazyka konkrétního díla. To je podstatné rozšíření záměru jak formalismu, tak raného strukturalismu, jehož metodu jsme pozorovali ve studiích J. Mukařovského. Kenigsberg doslova říká, že verš je řeč, která je „rozbita na řadu v sobě uzavřených jednotek, mezi nimiž není nutně logická či syntaktická provázanost. Tyto jednotky jsou spojeny graficky, tedy jednotným systémem segmentace, a akusticky, jednotnou intonací zakončení (melodikou)“ (cit. dle Šapir 1994, 91). V tom je založena autonomnost verše nejen na gramatických konstrukcích, ale také na smyslu jazyka.

---

<sup>50</sup> „Jazykový fakt se zkoumá v jeho fyzické danosti a verš je pojímán tak, jak je pronášen, a potom se k němu přiřkládají metody analýzy a měření. S tím je nevyhnutelně spojeno zapomenutí na to, že lingvistika je semasiologie, že jejím předmětem je znak-význam a že její metodou je interpretace“ (ibid.).

Vidíme, že u Kenigsberga je výzkum jazykové formy verše klíčovou složkou jeho analýzy, ale že zároveň za „jazykovou formu“ označuje pouze to, co má „význam“ (значение). „Jestliže jsou melodické elementy sémantické, znamená to, že představují zvláštní jazykovou formu, a ne fonetický materiál“ (cit. dle Šapir 1994, 97). Proto může Kenigsberg tvrdit, že nejde o popis rýmu jako takového, ale o to, jaký má vliv na sémantiku slova. Vymezuje se především proti třídění různých typů rýmu (absolutní, gramatický ad.), které jsou potom aplikovány na básnickou řeč ve formě nástrojů popisu. Tento empirický výzkum, který nevidí v rýmu jeho sémantický základ, se dle Kenigsberga zabývá povrchoým fonologickým popisem, založeným čistě na empirické indukci, která není schopna nahlédnout rým jako svébytný jazykový jev.

Kenigsberg se svými studii pokoušel vymezit místo teoretické versologie, která by verš zkoumala jakožto jazykovou kompozici, „nadlogickou a nadsyntaktickou strukturu jazykového jevu“. Tento výzkum se měl dle Kenigsbergovy intence zaměřit na slovo jakožto jméno a na význam slova jakožto obraz.<sup>51</sup> Program, za kterým tušíme směřování ke skutečnému významovému potenciálu básnického slova jakožto specifického „výhledu“ do světa a který se potom stal nosný pro moderní hermeneutiku, nestačil již Kenigsberg blíže rozpracovat.

Pokud můžeme hovořit o Kenigsbergově myšlení jako o fenomenologii verše, pak je to na základě jeho pojetí básnického jazyka jako autonomní jednoty metriky a sémantiky, zaměření pozornosti k významu metra a rytmu básnického jazyka jakožto sémantických jevů a odmítání vnějšího, povrchového výzkumu jeho formy. Jeho dílo se uzavřelo předčasně, jako prolegomenum k teorii básnického jazyka.

#### 4.1.2. Gustav Gustavovič Špet

Ve své knize *Очерки развития русской философии* (1922) se Špet staví k ruské filosofii negativně. Rusko dle jeho názoru nezná filosofii, ale pouze tzv. „filosofování“: buďto čistě materiální utilitarismus, nebo metafyzické spekulace o morálních termínech. Příčinu tohoto stavu nespátřuje v nedostatku tvůrčích, originálních duchů, ale v absenci „vědeckého asketismu“, kterým rozumí reflexi vlastního postupu myšlení (Špet 1922, 33). Odmítavý postoj pravoslavné církve a vládnoucích kruhů k evropskému racionalismu nedovolil ruskému myšlení zahlédnout svízele nereflexivního rozboru filosofických pojmů. Došlo tak k tomu, že ruská filosofie neokusila svobodné myšlení a skutečnou analýzu hlavních filosofických problémů, ale vyčerpávala se mimofilosofickým soupeřením: oficiální linie ruské filosofie se orientovala na obhajobu pravoslaví, založenou na opakování apriorních tvrzení, zatímco neoficiální linie se stavěla do podobně nefilosofické pozice: horthila proti pravoslaví a samoděržaví a šla cestou revoluce a socialismu.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> „Учение о стихе, как эстетической форме в языке связывается принципиально с общим учением о языковой композиции, как надлогической и надсинтаксической структуре языкового явления. Этой структуре в учении о слове, как имени, соответствует учение об образе, как моменте в содержании слова“ (Kenigsberg 1994, 172).

<sup>52</sup> Další informace ke Špetovu chápání ruské filosofie viz Kantor 2005.

Tento kritický náhled na dějiny vlastní národní filosofie nám představují G. G. Špeta (1879–1937) cele jako člověka evropské kultury. Narodil se a vyrostl v Kyjevě, ve smíšeném manželství: jeho otcem byl slovenský hrabě z Košic a matkou polská šlechtična Marcelina Špet. Jeho učitelem byl na Kyjevské akademii významný filosof, kritik pozitivismu a materialismu Georgij Ivanovič Čelpanov (1869–1936), který předurčil filosofickou cestu nejen Špetovi, ale i mladšímu N. I. Žinkinovi. V rámci Kyjevské akademie působil rovněž vysoce ceněný popularizátor a vykladač fenomenologie Petr Pavlovič Blonskij (1884–1941). Převážná část Špetova profesního života byla spojena s Psychologickým institutem v Moskvě, kde mimo jiné působili ve 20. letech A. F. Losev, L. S. Vygotskij, N. A. Bernštejn, již zmiňovaní Žinkin a Čelpanov.<sup>53</sup>

Budeme se soustředit na vymezení Špetovy filosofické pozice, zvláště jeho názorům týkajících se jazyka, literatury a umění obecně. Jeho životem se blíže zabývat nebudeme. Činí tak Špetovy životopisci, na které v této práci odkazujeme. Pro bližší seznámení se s podrobným životopisem G. G. Špeta (stejně jako v této práci rovněž pojednávaného A. Loseva) doporučujeme zejména monografii německého profesora filosofie na univerzitě v Bochumi Alexandra Haardta *Husserl in Russland* (Haardt 1993). V této práci je životu obou myslitelů věnováno více pozornosti, než jí můžeme v naší práci věnovat my. V Bochumi se těmto dvěma myslitelům systematicky věnuje rovněž Nikolaj Plotnikov (viz např. Plotnikov 2008).

Již ze Špetova postoje k ruské filosofii i z jeho původu je patrné, že bude stoupencem spíše evropského, kritického myšlení, které prošlo tavicím kotlem reformace a osvícenství a vypořádávalo se tak s apriorní metafyzickou tradicí. Deficit ruského myšlení bez této zkušenosti začal být opatrně reflektován až v desátých letech a Špet byl jedním z prvních myslitelů, kteří se této zpozdilosti ruské filosofické tradice věnovali. Špet se pro dějiny ruské filosofie stane tím, kdo se pokusí o kritiku ruské tradice přísnou vědou.

Špetovy životní postoje ho předurčovaly k zájmu o fenomenologii. S tou se poprvé seznámil v letech 1912–1913, kdy byl jako stážista Husserlovým žákem na univerzitě v Göttingenu. Po návratu se stává prvním filosofem, který se v Rusku systematicky zabýval fenomenologií. Jeho práce *Явление и смысл* (1914) je obecně považována za první velkou práci o fenomenologii napsanou mimo Německo.

G. G. Špet je myslitelem, který s formalismem a pozdějším strukturalismem sdílí nedůvěru k pozitivismu, psychologismu a bytostnému atomismu novověkých věd. Jeho téměř čistě filosofické zaměření výkladu se však s více filologicky pojatými výklady formalismu a strukturalismu mívá. Ačkoli jsme výše opakovaně potvrdili, že imanentní stopa Špetova myšlení je pro moderní ruskou literární vědu podstatná, nejedná se o myslitele, k jehož odkazu by se ostatní myslitelé přímo hlásili. Špetovy práce byly dobře známy i ve strukturalistické Praze, byly však pouze citovány je výjimečně, např.

---

<sup>53</sup> Pro další informace o Špetově životě a podrobnější souvislosti jeho filosofického díla viz práce současného ruského autora Vladimira P. Zinčenko (nejsoustavněji se tomuto tématu věnuje ve své špetovské monografii, Zinčenko 2000). Zajímavé souvislosti ke Špetovu životu rovněž přinášejí odborné články současných badatelů, viz např. Maksimova 2000, Tihanov 2008, Tihanov 2009b, Polivanov 1992, Severceva 2000 a zvláště Serebrenikov 1995, který věnoval Špetově vyhnání celou monografii, obsahující rovněž korespondenci Špeta psanou v Tomsku.



Mukařovským či Jakobsonem. Přesto je Špet některými badateli zdůrazňován jako ten, kdo ve slovanské tradici jako první vysvětluje pojem struktura, a to roku 1923 ve druhém díle *Estetických fragmentů* (Steiner 1993, 598). Špetovi pojem struktury umožňuje nahlížet určitý jazykový útvar nikoli jako souhrn různých částí, a nikoli jako povrchovou, foneticko-morfologicko-syntaktickou konstrukci, nýbrž jako organické uspořádání eidetických předmětností aktuálních i potenciálních výrazů.

Špet je v současné době nejvíce reflektovaným ruským myslitelem ze všech, kteří jsou v přítomné práci pojednáváných. Přitom Špetovy spisy byly až do 80. let 20. století zapomenuty, a to i přesto, že autor by roku 1956 *post mortem* oficiálně rehabilitován. O Špetově filosofii vycházejí sborníky a monografie a to především péčí Tomské státní univerzity. V rámci této instituce působí humanitní seminář, který se již od roku 1989 věnuje organizování konferencí a znovuvydávání Špetových spisů. V sibiřském Tomsku se rovněž opakovaně pořádají mezinárodní konference, z nichž vycházejí sborníky studií, které z různých stran nasvěčují Špetův filosofický odkaz (viz např. Mazajeva 2003, Ščedrina 2006). Na Západě se konají rovněž špetovské mezinárodní konference, z nichž první se uskutečnila již roku 1986 v Bochumi. Tato konference byla v recepci Špetova díla na Západě průlomová. Dosud největší konference o Špetovi se konala roku 2007 ve francouzském Bordeaux (výstupem z této konference je kolektivní monografie, viz Ščedrina 2010).

#### 4.1.2.1. Zjevnost a smysl

Nejproduktivnější roky Špetovy práce spadají do období 1914–1919 a první poloviny dvacátých let. V tomto časovém rozmezí vznikly všechny jeho hlavní práce, jmenovitě *Явление и смысл* (1914), *Герменевтика и ее проблемы* (dokončena 1918, zůstala v rukopise a vydána byla pouze časopisecky až v letech 1989–1990) a již zmiňované *Очерки развития русской философии* (1922). Později vznikly slavné *Эстетические фрагменты* (1921–1923), Špetovo hlavní filosofické dílo, a další z příspěvků ruské filosofie ke konceptu vnitřní formy *Внутренняя форма слова* (1927), který můžeme považovat za filosofickou práci o jazyce doplňující myšlení *Estetických fragmentů*. Od dvacátých let až do roku 1935, kdy byl Špet jako protisovětský živel odsouzen k vyhnanství v Tomsku, se především soustředil na svou překladatelskou a pedagogickou činnost a svůj filosoficko-estetický koncept dále nerozvíjí.

Špet se v Rusku proslavil již roku 1914, záhy poté, co se vrátil ze stáže u Husserla v německém Freiburgu. Z dnešního pohledu je Špetova iniciační práce *Явление и смысл* (1914) přínosná jako úvod do studia rané fenomenologie a určitou „hermeneutičností“ svého přístupu k fenomenologii. Špetovým záměrem zde zůstává představit co nejucelenějším a pro nepoučeného čtenářem sdílným přístupem hlavní záměr a témata Husserlovy fenomenologie. Jak v této práci dokladujeme, práce *Явление и смысл* měla zásadní vliv na dějiny ruské filosofie. Byla reflektována A. F. Losevem, Bachtinovým kroužkem, ruskými formalisty a dalšími osobnostmi a filosofickými centry, která ovlivňovala vývoj ruské filosofie.

Špet se ve své monografii nejprve zaměřuje na pojem intuice, na proces fenomenologické redukce a především fenomenologii obhajuje proti těm teoriím poznání, které hlásají bezvýhradnou diskurzivnost všeho poznání a závilost popisu poznávacího procesu na nástrojích apriorně stanovené teorie (Špet 2005a, 349). Tento vzdor proti apriornímu deskriptivně-diskurzivnímu popisu jevů, poprvé v ruském prostředí koncepčně uchopený tímto Špetovým výkladem, se stane leitmotivem té větve filosofie a literární vědy, o níž zde pojednáváme, a z části rovněž větve formalistické. Špet se čtenáři skrze Husserlovu filosofii snaží osvětlit skutečnost, že naše pojetí skutečnosti je závislé na pojmech, které užíváme. Proto těchto pojmů nemůžeme užívat apriorně, tedy jako apriorního, nevědomého materiálu, ale musíme provést jejich kritiku na základě toho, jak jsou vytvářeny z faktu bytí. Úkolem fenomenologa není užívat vědeckých pojmů, které se odněkud naučil, ale chápat je jako výraz *intuice*.

Špetova práce není jen pravověrným výkladem Husserlovy fenomenologie. V průběhu výkladu se stále více zajímá o sociální status jazyka a problematice rozumění věci, které vychází z jazyka jakožto komunikačního a intersubjektivního média. V závěru své práce dochází k tomu, že pojem má dvě hlavní části: část rozumově-logickou, která vymezuje jeho významový rozsah, a část umožňující pochopení (*осмысление* či *уразумение*). To ho vede k názoru, že je nutno zabývat se hermeneutikou, neboť bytí rozumu (*разум*) spočívá v hermeneutických funkcích. Tyto hermeneutické funkce ustanovují rozumovou motivaci užití pojmu, která vychází z entelechie (vnitřní určení) předmětu, k němuž se pojem vztahuje, ale i z výkonu rozumu, který se vztahuje k danému předmětu (Špet 2005b, 405). Pokud tedy u Husserlovy fenomenologie pozorujeme snahu ukotvit předmět v doxický a thetických vztazích mínění, překračuje Špet Husserlovu fenomenologii v kladení smyslu předmětu na rozumění, zaměřené na *entelecheia* předmětu. Snaží se tak upozornit na teleologický moment rozumění věci, tedy i na historicko-sociální podmíněnost rozumění danému předmětu. Domnívám se, že Špet tak skrze fenomenologii přichází vlastní cestou k hermeneutickým otázkám. Špetova pozice tak vlastně od samotného počátku jeho výkladu fenomenologie není fenomenologická, neboť se soustředí na význam předmětu, který je již dán předmětu v realitě předchůdné k této zkoumání. Špet tedy neusiluje o fenomenologickou redukci a snaží se o určitou sociální ontologii. Alexander Haardt upozorňuje, že výrazné hermeneutické názvuky, které budou Špetovu fenomenologie později silně charakterizovat, jsou výrazně patrné již v této rané práci (Haardt 1991, 19).

Vidíme tedy, že již v první Špetově odborné práci je předurčen jeho další vývoj směrem ke zkoumání vnitřní formy slova a hermeneuticky založeného rozumění.<sup>54</sup> Myšlení G. G. Špeta se nikdy neomezovalo na svět čistých fenoménů, ale na proces rozumění tomu, co vnímáme jakožto sociálně a historicky ukotvené bytosti, což ho vedlo k zájmu o sociálně-kulturní rozměr lidské existence. Domníváme se, že Špetovo dílo je z těchto důvodů koherentním promyšlením fenomenologických témat a jejich důsledků pro

---

<sup>54</sup> Toto hodnocení první Špetovy filosofické práce podporuje rozsáhlá diskuze nad touto knihou (*Книга «Явление и смысл» Густава Шпета и ее значение в интеллектуальной культуре XX века*), zpřístupněná v časopise *Вопросы философии*, leden 2014, přístupné na [www.vphil.ru](http://www.vphil.ru).

orientaci člověka ve světě, i když v pozdější fázi svého myšlení zřetelně akcentuje hermeneuticko-estetická témata.

Jiná raná Špetova práce, *Герменевтика и ее проблемы* (1918), vydaná až v letech 1989–1991 moskevským časopisem *Контекст*, potvrzuje Špetův důkladný zájem o problémy hermeneutiky. Problémem této studie je skutečnost, že se jedná o jakousi historii hermeneutiky, vyjmenování hlavních představitelů disciplíny a hlavních filosofických mezníků a pojmů. Špet také v úvodu práce uvádí, že studie je souhrnem zápisů, které sám vyhotovil v rámci přípravných prací na jiných textech.

Špetův vlastní názor je ve studii rovněž přítomen, i když jen okrajově. Nejvýznamnější je pro naše potřeby především to, že Špet oceňuje práce těch myslitelů, kteří se zabývali hermeneutikou z hlediska slova jakožto souhrnu potenciálních významových rovin. Špet rovněž reflektuje autory zabývající se hermeneutikou především z hlediska alegorie či vzájemné provázanosti část vs. celek. Tyto autory označuje za tvůrce praktických rad ke správné interpretaci textů. Sám se však chce zabývat problematikou významu slova a tedy i rozuměním a komunikací. Jeho historie hermeneutiky se tak soustředí na vyhledávání dokladů promýšlení těchto pojmů, které se Špetovi jeví jako úhelné kameny celé disciplíny. Principiálním problémem hermeneutiky je dle Špetova výkladu otázka, jak můžeme vnímat smysl slova, pokud je nám přístupný jen jako tříšť různorodých významů pocházející z různých asociativních a kontextuálních procesů. Jsme-li v jazyce ve styku pouze s různými stranami téhož předmětu, jak jsme schopni vůbec pochopit smysl samotného předmětu? (Špet 1990, 235).<sup>55</sup>

Špet vidí východisko z toho problému v sociální rovině jazyka. Sociální rovinou jazyka Špet myslí, smíme-li se pokusit ho takto domýšlet, komunikaci. Ve Špetově době ještě tento termín není ve filosofii jazyka tak populární, jako ve druhé polovině dvacátého století a autor sám tohoto termínu užívá sporadicky, kontext jeho výkladu nám dává oprávnění takto jeho myšlení interpretovat. Právě sociální rozměr určuje smysl jakožto sdílitelnou rovinu významu a vyjímá z nekonečnosti významů komunikovaného předmětu ten, který určuje rozumění. Tento důraz na sociálnost nejen jazyka, ale vůbec lidského poznávání světa je u Špeta součástí kritiky intuitivismu, subjektivismu a metafyziky jako základních pilířů ruské filosofie.

Špet ve svém výkladu oceňuje především hermeneutiku racionalistů, konkrétně filosofa zdravého rozumu Thomase Reida. Špet se na jejich filosofii snaží ukázat, že domnělé záležitosti duchovního života jsou ve skutečnosti výsledkem lidské jazykové komunikace, jejíž pravidla vznikla již předtím, než konkrétní individuum začalo hovořit o své duši. Špet zde vidí prvopočátky teorie „sociálního předmětu“, která se stane základem pro teorii znaku a vysvětlení jeho podstaty. Ta nespolehá ani na ideu předmětu,

---

<sup>55</sup> „Принципиальная проблема, которая связана со всем этим, состоит в следующем: если мы можем различать много смыслов, сообразно большому количеству ассоциативных связей, их групп и переносов, так что в конце концов приходим к произвольному конструированию смыслов и значений, то как же понимать не только раздвоение, но даже раздробление самого акта или "способности" понимания этих разных смыслов? Или если "способностей" понимания не несколько, а она одна, то как мы приходим к тому, что, сталкиваясь с разными сторонами предмета, мы через разное содержание тем не менее приходим к пониманию одного предмета?“ (ibid.).

ani na označení neproměnného jádra toku asociací, ani na psychický obraz věci, ale na schopnost promlouvat a moci naslouchat. Špetovu práci uzavírá rozbor filosofie jiného racionalisty, Jamese Harrise (1709–1780), o níž se domnívá, že kongeniálně stanovila jádro významu ve sdílitelnosti mezi mluvčím a posluchačem. Toto vymezení významu není založeno ani na logice, ani na ontologii vnějších jazykových forem, ale na komunikativnosti a komunikovatelnosti slova. Význam je tudíž pro Špetu „*charakteristickou, vnitřní formou*“, která je v tomto smyslu slova „*vně veškeré matérie*“ (ibid., 260).

Zároveň je zmíněná sociální (a řečeno dnešní terminologií: komunikační) povaha jazyka zdrojem toho, že jazyk nelze myslet jako obecný nástroj poznání, a nemůže být tak ani vědecky popisován. Špet v sociálně-komunikační povaze jazyka hledá oporu pro své pojetí jazyka jako poznávající, stále se rodící energie, která je nevyčerpateľná a především nezobecnitelná prostřednictvím popisu apriorními vědeckými termíny. „*Общественное происхождение языка и его коллективную природу действительно невозможно отрицать, ибо она является само собой разумеющимся условием взаимопонимания людей в обществе. Но именно поэтому, по идее Шпета, этот факт нельзя делать критерием осмысленности языковых выражений. Невозможно переписать себе язык в виде какойто его объяснительной теории, ибо он непрерывно развивается, и в этом, собственно, и состоит его “смысл”. Таким образом, Шпет различает факт коллективной природы языка на уровне всеми разделяемых словарных значений слов и смысла этих же слов на уровне речи, в условиях конкретных исторических ситуаций, где „единогласия не было и нет“*“ (Čubarov 2008, 3). Tento důraz na sociální rovinu jazyka je především pro ruskou fenomenologii velmi typický (viz především výklad Špetových a Bachtinových děl a myšlení Špetových žáků). Jak ještě dále uvidíme podrobněji, ruská fenomenologie těmito důrazy předvídá vývoj západní filosofie směrem od Husserlových výzkumů transcendentální subjektivity.

Tento aspekt zvláště zdůrazňuje Alexander Haardt: Špet pozoruhodně předvídá vývoj západní hermeneutiky, a to zejména výsledky myšlení jejích hlavních postav, H.-G. Gadamera a P. Ricoeura. Haardt Špetovo myšlení označuje jako „hermeneutická logika“ a v tomto konceptu hledá paralely s myšlením M. Merleau-Pontyho a Jana Patočky (vzpomeneme-li na Patočkovy postuláty týkající se intersubjektivní fenomenologie založené na pojetí jazyka jako základního sociálního fenoménu, můžeme se domnívat, že Haardtovy postřehy jsou správné). Haardtovy doklady Špetovy originality a zároveň jeho rozvíjení motivů, stěžejních pro další vývoj fenomenologického, potažmo hermeneutického uvažování, sledujeme zejména v kapitolách jeho habilitace (viz blíže Haardt 1993, 84–115).

Špet byl pravděpodobně prvním filosofem vůbec, který si na počátku dvacátého století položil otázku po vztahu rozumění a bytí, o hermeneutice jako fundamentální disciplíně, která osvětluje samou povahu lidské existence. Tento názor suverénně vyjadřují i etablovaní současní znalci vývoje hermeneutiky a fenomenologie jako Robert Bird (Bird 2009) a Alexander Haardt. Haardt ve své monografii o Husserlově recepci v Rusku například píše: „*Nejsignifikantnější inovací Špetovy historie hermeneutiky bylo,*

že umístil filosofický základ hermeneutického kánonu přímo do fundamentální analýzy rozumění“ (Haardt 2003, 127). Haardt ještě dále uvádí, že toho dosáhl prostřednictvím „kombinace sémiotiky a hermeneutiky v horizontu fenomenologie rozumění“ (ibid., 136). Valerij Kuznetsov rovněž v tomto duchu vyjadřuje tezi, že Špet byl prvním filosofem, který radikálně přehodnotil celou hermeneutiku. Dle jeho názoru je hermeneutika až do 19. století v zajetí představ o nutnosti penetrovat autorův vnitřní, psychologický svět, aby bylo textu správně porozuměno. Špet však již v roce 1918 postavil hermeneutiku na fenomenologický základ, což mělo za následek zkoumání nepsychologické struktury slova. Uchopit smysl textu tak nyní pro hermeneutiku neznámá vciťovat se do textu či sympatetizovat s jeho významem svého ducha, ale zkoumat zákony jevení samotných věcí v textu (viz blíže in Kuznetsov 1999). Špet zřetelně propojil zkoumání jazyka se zkoumáním našeho vědomí, neboť naše vědomí má dle jeho názoru jazykový charakter. Interpretaci textu tak povýšil na snahu o rozumění vztahu člověka a světa, perspektivy a zkušenosti, kterou s textem můžeme nabýt. Naše vědomí má podle Špeta jazykový charakter, interpretace proto nemůže být žádnou kontemplací nad smyslem textu, ale něčím, co má pro člověka daleko větší platnost. Ptát se po významu věci znamená ve Špetově koncepci reflektovat proces rozumění. V tom, dle Kuznetsova, spočívá Špetův inovativní přístup k textu a v konečné fázi faktické propojení hermeneutiky s fenomenologií: „*Meaning, as the essence of consciousness, is a complex, multilevel structure. Not only should it be directly perceived by rational intuition as something obvious, it should also be comprehended. Comprehension as a synthetic function of mind is provided by interpretation and understanding. Through understanding and interpretation the hermeneutic problematics (of course, in a new, rationalized form) flow into phenomenology*“ (Kuznetcov 2013, 35).

Alexander Haardt přímo pojmenovává Špetovu teorii jako transformaci fenomenologie na problematiku sémiotiky. Srovnává Špetovu estetiku s tou Ingardenovou a poměrně jasně se mu daří na řadě různých motivů vykázat, že zatímco Ingarden pravověrně následoval většinu motivů klasické fenomenologie raného Husserla, Špet fenomenologii stále poměřoval s otázkami estetické zkušenosti, což ho nakonec dovedlo k uvažování o sémioticky orientované teorii kultury (Haardt 1991, 17). Tuto tendenci pozoruje u Špeta již od jeho rané monografie *Явление и смысл* (1918). Z nejobsáhlejší Haardtovy práce o Špetově filosofii vyčteme, že Haardt rozumí celému projektu Špetovy filosofie jako specifickému programu zprostředkovávání sémiotiky a hermeneutiky („*das Programm einer Vermittlung von Semiotik und Hermeneutik*“) za pomoci fenomenologické a strukturální analýzy řeči (Haardt 1993, 136).

Stejně stanovisko zastává i Herta Schmid, jejíž článek „Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literaturgeschichts-schreibung“ z roku 1993 pojednává o Špetově fenomenologii jako jedné ze zásadních kritik Husserlovy fenomenologie. Tento článek je jedním z řady výrazných vědeckých textů, které začaly na počátku devadesátých let 20. století představovat ruskou fenomenologii na Západě a ustálily tak určitý způsob výkladu Špetova díla. Schmid vykládá Špetovu fenomenologii jako rozvinutí existenciálních a sociálních důsledků promyšlení původního rozvržení Husserlovy metody. Špet zvláště připomíná, že dvojí směřování Husserlovy intencionality, směrem k faktům a k vlastním

výkonům vědomí, naprosto nedostačuje postižení sociálního rozměru každého faktu. To je třetí intencionální směr, který Schmid pojmenovává jako třetí „Seinsbereich“, v němž se rozprostírají „sociale Sachen“: „*Soziale Sachen liegen in der Sphäre der ontischen Welt wie auch die Fakten, doch zeichnen sie sich von den bloßen Fakten der Naturwissenschaft durch eine innere Entelechie und Teleologie aus*“ (Schmid 1993, 35). Právě v této vnitřní entelechii se nachází podle Špety duše věcí, nebo jak tento rozměr pojmenovává H. Schmid, „*immanente Sinnbegabtheit*“.

Schmid si rovněž zajímavě všimá toho, že Špetova filosofie není jen kritikou Husserlovy fenomenologie, ale rovněž Humboldtovy filosofie jazyka. Špet podstatně rozšiřuje pojem vnitřní forma, a to ve třech rovinách: věc nikdy není prostá forma, ale obsahuje svou vnitřní entelechii. Zadržuje věc v jeho pojetí vystupuje vždy v řečové obrazotvornosti („*sprachliche Einbildungskraft*“), která vylučuje, aby byl její význam ustanovován pouze psychologicky. Špet dle Schmid naopak zdůrazňuje, že jakýkoli poetický obraz je nám představován „*nicht nach den psychologischen Gesetzen mechanischer Assoziation von Sinneseindrücken, sondern nach einem logisch regulierten Analogiedenken*“ (ibid., 41). Třetí kritickou připomínkou je potom vyvrácení Humboldtova přesvědčení, že syntetické akty slučují dohromady čisté, logické formy a vnější, řečové formy. Takovéto syntézy považuje Špet za zcela nadbytečné, neboť tyto formy již v řečovém aktu tvoří strukturní jednotu. Tu podmiňuje dynamický, teleologický proud řeči, v níž jsou logické a gramatické formy řeči nerozlišitelné. V této dynamice se dle Špety nachází vlastní vnitřní forma slova, jejímuž traktování potom věnoval samostatnou monografii.

V raných Špetových textech tak můžeme pozorovat zájem o význam a smysl slova, který není popsatelný pomocí formálně-logických prostředků poetiky. Špet zde opatrně ohledává možnost hovořit o vnitřní jazykové formě, která nesouvisí s žádným objektivním významovým obsahem jazykové formy – avšak ani se subjektivním vyjadřováním psychických pochodů vědomí –, ale spoléhá se na poměrně fluidní, komunikativní, intersubjektivně podmíněné a na kontextu proměnné významovosti, která stojí mimo tradiční subjekto-objektové opozice. Toto pojetí významu se stalo leitmotivem Špetova následujícího filosofického usilování.

Špet, stejně jako všichni myslitelé zabývající se v Rusku Husserlem, se k němu vztahují kriticky. Špet a jeho následovníci jsou však v ruském filosofickém prostředí výjimeční tím, že jako jediní na kritice dokáží postavit pozitivní teorii, která má předpoklady dalšího rozvoje. Ideální realismus Losského, Šestovův existencialismus či spiritualismus myslitelů z Lopaninova kruhu takový potenciál nemají (Čubarov 1998).

#### 4.1.2.2. *Estetické fragmenty*

V úvodu svého základního spisu *Estetické fragmenty* (1922–1923) Špet podrobuje současnou estetiku a umění dvojí kritice. Estetice vyčítá, že se potácí mezi senzualismem a logikou a stále hledá svůj předmět jakožto ohraničenou jednotku, kterou lze myslet v celku. Nepozastavuje se příliš nad absurditou takového počínání, ale klade si zásadní

otázku: i kdybychom věděli, co je umění, a dozvěděli se všechno o něm, pochopíme ho? Uzříme jeho smysl? (Špet 1989, 347). Taková otázka zcela obrací směr jeho tázání. Umění nelze myslet substanciálně, ale z hlediska rozumění jednotlivému uměleckému dílu.

Dále Špet v úvodu ostře vystupuje proti syntetickému umění, které do sebe míchá obrazové, jazykové, hudební a další roviny. Špet nikde neříká, proti jakému proudu konkrétně brojí, z dobového kontextu je však zřejmé, že vystupuje proti filmu a avantgardní poezii, jakožto zástupců moderního umění, jež právě tento syntetismus akcentují. Syntetické umění považuje Špet za tvorbu diletantů, kteří se vzdali původního klasicistního, aristokratického a výlučného principu tvorby, jehož výsledkem bylo umění jako něco zcela odlišného od každodenního života. Záměr přibližovat umění životu, či žít život jako umění považuje Špet za scesti, které zničí nároky umění na to být výlučným a elitním produktem lidské tvořivosti. Špet hlásá odvrát od všeho dekadentství a rozvratu tradičních forem, demokratizace, subjektivizace umění a postupné iracionalizace jeho forem a hlásá umění, které bude okrasou života. Takovou okrasou však může být jen umění, které je od života tak „daleko, jak jen daleko může být“ (ibid., 353). Takovou soustředěnou tvorbu spatřuje ve své době Špet pouze u symbolistů, kteří vědomě usilují o odvěká práva umění být čistou stylizací a něčím životu „nepřirozeným“ (ibid., 357).

Z těchto pozic se Špet vysmívá primitivní věcnosti realismu a naturalismu (umělec přece nekopíruje realitu, ale ustanovuje ji), futuristům jakožto frézistům tvořícím podle vlastních, předem stanovených teoretických šablon a také anarchistům a stoupencům dandismu, kteří se pokoušejí žít život jako umění. Pokud se realita stává pro umění iluzí, začíná získávat převahu prázdná forma, stavící na svévolné poetistické technice. Z tohoto postupu obviňuje akméisty v čele s Achmatovou, kteří jsou podle jeho názoru vinní tím, že současné umění ztrácí cit pro vnímání světa (ibid., 371).

Je zajímavé v tomto kontextu připomenout, že německý badatel v oblasti ruské avantgardy a rovněž znalec Špetova díla Aage Hansen-Löve považuje ruský futurismus a kubofuturismus, stejně jako teorii formalismu, za *analytickou* avantgardu. Všimá si důrazu na odautomatizování vnímání a důrazu na svébytnost ozvláštnění jazykového výrazu. Naopak akméismus považuje za avantgardu *syntetickou*. Ta hlásá klasicismus založený na logickém jazyku, který je přímo protikladný „zaumnému“ jazyku futuristů. Špet odmítá veškeré umění, které oslabuje noetickou váhu umění. Hansen-Löve hodnotí, že Špet chce uměleckou tvorbu pojímat jako neustávající dialog s kulturou a všechny pokusy odervat tvorbu od svých historických kořenů považuje za negativní jev (Hansen-Löve 1993, 215 n.).

Jedinou syntézu v umění, která je uskutečnitelná bez umělé syntetičnosti, nachází Špet v poezii. Jen básník dle jeho názoru syntetizuje proto, aby diferencoval, aby vytvořil konkrétní, strukturovaný estetický objekt. Strukturu Špet definuje jako individuální část díla, a nikoli jako „kvalitu“ či podobný abstraktní kategorický objekt.

Ze stejných pozic přistupuje Špet i k problematice divadla. V základní studii k tomuto tématu „Театр как искусство“ (Špet 2000) z dvacátých let Špet argumentuje, že avantgardní poetika dramatu odtrhává divadlo od vnímání světa a radikálně se tak distancuje od pozic avantgardního teoretika a zakladatele *Камерного театра* Alexandra Tairova. Avantgarda se dle Špetova názoru pokouší oddělit umění od dialektického

pochopení světa. Špet obviňuje avantgardu z toho, že svět pro ni existuje někde mimo hranice umění, přičemž avantgarda řeší své vlastní stylistické postupy, na interpretaci světa nehledě (důkladnější rozbor Špetových názorů na divadlo podává Schmid 1996, která danou Špetovu studii považuje za další doklad autorových postojů k avantgardě a odmítání formalistických postulátů, a to zejména na základě zobrazovacího potenciálu řeči).<sup>56</sup> Špetovy názory o divadle tedy dokládají autorovu inovativní (anticipující mnoho různých podnětů, k nimž fenomenologie dochází až desítky let po Špetově díle), a zároveň velmi konzervativní pozici (strohé odmítání formalistických postulátů a příklon k tradičním vymezením základních kategorií klasickou estetikou), kterou zaujímal k vývoji uměleckých žánrů (Tihanov 2009a, 82).

O všech těchto Špetových názorech na umění si můžeme myslet cokoli, neboť sám autor nám v této úvodní kapitole nedává dostatek prostředků pro analýzu svých postojů. Alexander Haardt považuje Špetovu pozici za platonickou a staví ji do kontrastu k pozici karteziánské, kterou zaujímá J.-P. Sartre ve své proslulé eseji *Co je literatura?* Špet mluví důsledně o struktuře uměleckého díla a tu chce teprve zkoumat. Destrukci této tradiční struktury umění považuje za negativní projev kulturního vývoje. Sartre oproti tomu zdůrazňuje aktivitu subjektivity v procesu samotného psaní a idea určité a neměnné formy díla, která určuje, co je umělecké a co nikoli, je pro něj podružná (Haardt 2009, 170-175). Pro Špetu jako by subjektivní aktivita čtenáře či autora v průběhu tvorby a percepce uměleckého díla nezakládala jeho význam. Dále ještě uvidíme, že tyto Špetovy příkré názory vystanou v nové perspektivě, pokud se zaměříme na celý kontext Špetova přemýšlení o umění a jazyce.

Špetovo psaní v těchto částech knihy napadá úpadkové tendence současného umění, které jednak blíže nedefinuje, stejně jako nepřináší hlubší argumentaci k přednostem klasického umění. Důvody pro jeho strohé odmítání nalézáme až dále, v teoretických výkladech fungování estetické funkce ve slovesném umění.

V další kapitole svých *Estetických fragmentů* již Špet přistupuje ke struktuře slova. Ihned v úvodu si můžeme povšimnout, že Špetova filosofie jazyka akcentuje významovou složku jazyka oproti složkám jiným a zároveň klade důraz na jeho komunikativní povahu. Významovou složku slova Špet upřednostňuje před funkcemi dalšími, konkrétně jmenuje expresivní a deiktickou. Mohli bychom říci, že důraz na komunikativnost („*slovo je prima facie sdělením, a tedy nástrojem komunikace*“, *ibid.*, 380) Špetu opět vzdaluje od fenomenologie směrem k sociální teorii umění a hermeneutice.

Špet jednoznačně upozaduje psychologizující výklady uvažující o slově jako o komplexu jednoty asociačních skupin a hlásá orientaci ke smyslu, který je vyjádřením vztahu předmětu a bytí. Dle Špetova názoru jen fenomenologická analýza může stanovit, jak se odlišuje vnímání zvukového komplexu jakožto znaku od přirozené věci. Smysl je pro

---

<sup>56</sup> „Auf dem allgemeinen Hintergrund der Špetschen hermeneutisch-phänomenologischen Philosophie und seines heiraus entwickelten Interesses für die Zeitchenstruktur von Sprache lässt sich nun auch sein spezifisches Interesse für die Theaterkunst festmachen. Ging es ihm, darin vergleichbar mit Roman Ingarden (...) bei seiner Beschäftigung mit Sprache um die Aufdeckung der ästhetisch wirksamen Strukturschichten im sprachlichen System, so verlagert sich bei der Hinwendung zum Theater der Schwerpunkt seiner Suche auf das menschliche Handeln.“ (Schmid 1996, 91, zvyř. P. Š.)



Špeta u předmětu stanovitelný jedině tak, že předmět chápeme jako věc kulturně-sociální. Smysl a význam rovněž není myslitelný u izolovaného slova, ale pouze u kontextu, který dané slovo obklopuje. Nesmíme je tudíž směřovat s předmětem o sobě, smysl je specifický vztah věci (nazývané) a předmětu (chápaného), říká Špet výstižně (ibid., 422). Smysl je předmět, jemuž je rozuměno, ale není to významový obsah věci, která se nachází kdesi venku ve světě. Významový obsah věci je nebytí *meónu* (termín, s nímž se střetneme v Losevově filosofii jména), které teprve čeká na určení smyslem.

Následně Špet odlišuje formy logické a ontologické (tzn. konstruuující-vnější a dané-čisté) a mezi nimi vidí formy vnitřní, „*keré mají vztah k oběma ostatním, neboť ,obsah' předmětu je ,vnitřní', překrývaný čistými formami, který, když je vnitřně-logicky zformován, je smyslem*“ (ibid., 400). Smysl je tedy dle Špeta, rozumíme-li správně, ontologický obsah předmětu, který je zformován logickými formami. Mezi formou vnitřní a vnější může fungovat neviditelný vztah, ale tento vztah může být postaven pod otázku, může být problematizován. Pokud je tento vztah problematizován, dochází k diferenci. A diference těchto dvou forem ukazuje na míru konstruktivního obohacení řeči (ibid., 407). Formy poetické následně Špet definuje rozdílem ve vztahu s formami logickými.

Nakonec se Špet zabývá rovněž sférou, která doprovází „objektivní smysl“ slova. Tu pojmenovává jako „pohled na svět“ (*мироощущение*) či „atmosféru“. Tato sféra je projevem duševního a fyzického stavu hovořícího subjektu a *vice versa* se odráží v jeho řeči. Chápání řeči druhého v rozhovoru je tedy neodmyslitelně nutné chápat jako souznění (*симпатия*) s atmosférou, která vyslovované provází. Souhrnně tuto sféru slova nazývá Špet expresivní funkcí slova. Poetický jazyk se tak liší od jiných užití jazyka tím, že je celostně zaměřen k vyjadřování této emocionálně-expresivní sféry jazyka. Poetický jazyk se tím snaží „*vyvolat odpovídající zážitek*“ (ibid., 430).

Estetická zkušenost je pro Špeta vždy zkušeností předmětnou, nikoli „duševní“, „duchovní“ či „ideovou“. Estetické formy a kategorie idealizují empirické bytí, ale zároveň činí toto idealizované bytí smyslově vnímatelným. Těmito formami je už zvuková stránka básnického slova, která sama o sobě může působit esteticky, aniž bychom znali význam slov. Takový estetický požitek je však zatím čistě „formální“, setkáváme se s „*красивостью*“, ale ne s „*красотой*“ (ibid., 437). Další rovínou je rovina morfemtická, která díky své estetické neplnovýznamovosti může hrát v estetickém přijetí díla maximálně negativní úlohu, pokud není upotřebena správně. Pokud tedy básník užije morfologickou výstavbu slova tak, že napíše slovo „slko“ místo „sklo“, má to za následek nejen nelibozvučnost, ale i borcení logické formy sdělení. Takové slovo je jako nenaladěný klavír pro hudebníka.

Následuje výklad dvou rovin, které Špet označuje jako formy vnitřní, „*rozkládající se mezi vnějšími formami spojování nebo kombinace (сочетание) a smyslem slova v jeho ,přirozené' ontologické konstituci*“ (ibid., 439). Tyto vnitřní formy pojmenovává Špet jako formy 1) logické; 2) vnitřně poetické. Tyto formy rovněž využívají syntaktické jazykové roviny a roviny stylistické. Syntax však pouze zajišťuje, podobně jako rovina morfologická, správné využití jazykového kánonu a sama o sobě estetický význam nenese. Vnitřní formu zobrazuje teprve forma logická, která je schématem zobrazujícím předmět v jeho ontických vztazích. Do této kategorie spadají formy výkladu, úvahy, důkazy, tedy formy,

jež jsou metodologické a jsou založeny na smyslově-ideových algoritmech. Správné užití logických forem přináší intelektuální uspokojení, nemůže však založit estetické prožívání, je pouze podmínkou toho, že můžeme esteticky vnímat, ale samy o sobě estetické ambice nemají. Logické formy se starají o to, aby nedošlo k nedorozumění na základě nesprávného užití logických algoritmů zajišťujících elementární pochopitelnost řeči.

Zato formy vnitřně poetické jsou potom nezbytně fundovány formami logickými. Špet ve svém výkladu zastává poměrně radikální stanovisko a nic jiného nepřipouští. Právě v tomto postoji se nejlépe ukazuje jeho estetický klasicismus: druhá polovina Goethova *Fausta* je pro něj zjevným estetickým neúspěchem, neboť čtenář nachází jen rozházenou drt' filosofických myšlenek s poetickou štukaturou a nikoli „logicky pevně svázanou poezii“, *ibid.*, 443. Poetickou formou *sui generis* je obraz (*образ*), tedy zvláštní forma jednoty forem stylistických, logických, syntaktických a dalších elementárních forem. Obrazu neméně využívá i jazyk vědecký pro srozumitelné znázornění smyslově nepřístupných tezí, vlastní estetiku obrazu však zakládá až odlišení slova-obrazu a slova-termínu. Termín je přímým výrazem předmětu, snaží se potlačit svou tropickou fundovanost (tzn. že i termín je původně tropus, obrazné sdělení nastupující při absenci sdělení přímého), obraz je oproti tomu zvýraznění svého tropického původu a stává se tak hlavním nástrojem tvůrčího jazyka básníka.<sup>57</sup>

Špet následně vyslovuje tezi, která má hluboký dopad na interpretovatelnost básnického obrazu: obraz nelze nikdy myslet bez jeho logické fundace, proto je nemožné svalovat „zvláštnost“ básnického obrazu na fantazii a následně tvrdit, že ve fantazii je možné cokoli. Nikoli, říká Špet: obraz je přece koncipován jako srozumitelný a následně je mu také rozuměno. Toto koncipování obrazu, stejně jako rozumění tomuto obrazu přece není funkcí fantazie (*ibid.*, 445). Obraz je konkrétní, i když jeho konkrétnost není konkrétností prosté věci, obraz nemá žádný ideální, neproměnný význam, ale rovněž není žádným individuálním (ve smyslu „privátním“) vyjádřením. Obraz musí být „odsouhlasen“ (*согласован*, ve významu „musí mu být rozuměno“), proto ho nelze oddělit od pravidel výstavby logického smyslu a foneticko-morfologicko-syntaktické struktury. Estetické prožívání proto není nikdy čistě duševním pochodem, ale je rozumově-estetickým nazíráním struktury obrazu. To dle našeho názoru není jen Špetova definitivní výtka psychologismu, ale rovněž elegantní vědecké vzdorování té podobě literární vědy, která se z obavy ze subjektivnosti našich prožitků při čtení a nepopsatelnosti fantazijních obrazů poezie raději utíká k faktografii, jež se jí v různých podobách stane *safe haven* před útočícími svody subjektivity.

Estetické prožívání vidí Špet jako doplněk prožívání intelektuálního a pokouší se tento doplněk postihnout výkladem jistého chvění významu (*колебание смысла*). Pokud ještě není dílo rozumově zařazeno do žádné estetické kategorie (Špet uvádí příklady jako „heroismus“, „komika“ apod.), je stále pod vlivem tohoto chvění, které je podstatné pro kvalitu toho, co nazývá estetický prožitek. Thetický akt vědeckého vědomí následně

---

<sup>57</sup> Zdůrazňování stejného kořene vědeckého a uměleckého užívání jazyka využívá ke svému výkladu i J. E. Golosovker. Špetův rozdíl mezi slovem–termínem a slovem–obrazem je stejného charakteru jako rozlišování analytické a syntetické racionality u Přemysla Blažička (pojednání tohoto rozdílu viz výše v kapitole o Blažičkově myšlení).

stvrzuje obsah díla termínem, pojmenováním estetické kategorie, do níž se dílo zařazuje, a tím nejenže dochází ke stvrzení, ustanovení estetického požitku, pojmenování jeho kvality, ale rovněž k přerušení tohoto chvění a k faktickému přerušení požitku.<sup>58</sup> Obdivujeme zde Špetovo myšlení jako další z originálních cest, jak provádět fenomenologickou kritiku vědeckých pojmů nazíráním světa textu.

Špet však na tomto zjištění svůj výklad nekončí. Poslední kapitola ho znovu vrací blíže hermeneutice, když tvrdí, že pro čtenáře je záhodno rozumět tomu, kdo na něj dělá dojem svým dílem. Text je expresí básníka, proto se nemůžeme spokojit s interpretací poetickou, ale musíme přistoupit rovněž k interpretaci expresivní. Špet odlišuje „rozumění založenému na sympatii“ (*симпатическое понимание*) od inprojekce v autorův subjekt. Pro správné chápání našich emocí musíme dle Špeta znát autorovy vlastní intence, abychom pocítovali estetickou slast tam, kde to autor přesně zamýšlel. Rozumění založené na sympatii je pro Špeta relevantní, i když je pouze intuitivní, a domnívá se, že od rozumění založenému na sympatii „je nutno přejít k systematickému seznámení se s autorem a jeho osobností. Zde už není důležitý ‚dojem‘ z obsahu slova, ale jeho vodítka, které nám dává jeho expresivnost k proniknutí do ‚duše‘ autora“ (ibid., 469). Není důležitý pouze smysl básnickovy řeči, ale je rovněž důležité jeho vlastní prožívání jakožto sociálně-individuální akt. Místo rozumění pak nastupuje kongeniální vystávání autorovy vlastní osobnosti, čtenář proniká k bodu, z něhož jsou všechna místa textu srozumitelná, nakonec autorova osobnost vystupuje jako plný analogon slova. Čtenář zde teprve dostává pravou možnost osvobodit se od vlastní osobnosti, musí se vzdát svých osobních reakcí na zobrazované události a nabývat zkušenost s autorovou osobností. Vnímání autorovy osobnosti je stálý koeficient, který je přítomen u veškerého vnímání smyslu slov textu.

V naší práci jsme z různých stran kritizovali zájem literární vědy o autorovu osobnost. Fenomenologická interpretace musí být dle našeho názoru textostředná. Příhody, které čteme ve *Zločinu a trestu*, můžeme pojmout celkově jako Raskolnikovův portrét. Ten je totožný s „myšlenkou“ (*dianoia*) tohoto románu. *Dianoia* je však dle našeho přesvědčení vyvozena ze zápletky, stejně jako charakter jejích postav, a nikoli z myšlenky přítomné v autorově mysli! U samého zrodu Raskolnikova jakožto postavy tak stojí text, nikoli autorova myšlenka. V základě fenomenologické interpretace stojí odmítnutí domněnky, že kvalita světa textu vyplývá z intencí autora, tedy z reálních vztahů, které jsou vůči světu textu transcendentní (viz blíže Patočka 2004a, 501–509).

Poslední rozměr Špetovy koncepce považujeme za nejproblematictější, nikoli však z hlediska fenomenologické interpretace nutně protismyslný. Blízkost fenomenologickému myšlení neruší ani tato poslední kapitola *Estetických fragmentů*. Je zřejmé, že Špet zde hledá scelující úběžník všech významů textu, jehož zaujetím by se čtenář dočkal jedinečné zkušenosti s autorovou individualitou. Ale mohli bychom snad oprávněně tvrdit, že tuto zkušenost by čtenář nabyl i skrze postoj, perspektivu ke světu, k jejímuž zaujetí ho text vybízí. Špet autorským subjektem myslí především záležitosti postoje k věcem,

---

<sup>58</sup> „Пока тетиический акт не совершен, пока содержание не «утверждено», колебания эстетического «настроения» не прекращаются“ (ibid., 460).

kteří jsou v textu zobrazeny a „autorův subjekt“ ho zajímá kvůli tomu, aby si interpret mohl být jist, že zaujímá ten „správný“ postoj. To konvenuje s klasicistním zaměřením Špetova myšlení.

Nechceme Špetovi nicméně do pera vkládat nic, co sám nepíše. Chceme pouze upozornit, že zdůrazňováním nutnosti poznat autorovu osobnost jako záruku naplněné interpretace se nutně nevyvazuje z okruhu filosofů inspirovaných fenomenologickou metodou. Básník pro Špetu nikdy nenabývá vlastností psychofyzické osoby, vystupuje spíše jako pomyslný významový úběžník díla. Mluví tedy Špet o básnickém subjektu tak, jak tento pojem chápeme my, kteří jsme prošli školením tradice literární vědy ve 20. století, nebo mluví o sémantickém gestu či postoji, což jsou termíny, které v začátcích dvacátých let nebyly v Rusku známy a Špet je pouze nahrazuje termínem, který je pro nás dnes zavádějící? Neznáme přesnou odpověď, můžeme však tvrdit, že Špet svým zájmem o básníkovu osobnost jakožto historicky a sociálně orientovaný subjekt potvrdil své hermeneutické zaměření, a že se tak pojetím interpretace jakožto dosažení dokonalého souznění s tvůrčím duchem génia klonil ke klasickému přístupu uměnověd k uměleckému dílu.

Hermeneutické směřování Špetovy teorie, vedoucí až do překvapivého ustavení zkoumání autorova subjektu v průběhu interpretace, je něčím, co je společné, jak ještě uvidíme, všem ruským filosofům z fenomenologické větve. Žinkin, Achmanov, Cires, Volkov a další autoři ze Špetova okruhu se nepokoušejí o rozpracování ontologie významu a později stále častěji přecházejí k filosofii jazyka, teorii poznání, hermeneutice a výzkumu komunikace. Důvodem k nechuti prohlubovat výsledky Husserlovy analýzy je zřejmě Husserlův transcendentalismus. Tito evropsky vzdělaní filosofové pocítovali odpor k ruské filosofické tradici založené na transcendentalismu a volné variaci nekriticky přejatých metafyzických termínů. To je vedlo k relativizaci veškeré ontologie a transcendentalismu.

Ačkoli Špet nijak nerozebírá důsledky svého myšlení pro literární vědu, je zřejmé, že se dostává velmi blízko fenomenologické interpretaci, založené na fenomenologické kritice literárněvědných pojmů. Snaží se myslet ještě předpojmové struktury estetického prožitku a ví, že popisovat literární text pomocí již ustanovených pojmů znamená míjet se s jeho estetickým působením. Špet zřetelně směřuje k předteoretické, předvědecké zkušenosti, zkušenosti, jejíž kvalita teprve zakládá možnost pojmenování či kategorizace textu. Toto myšlení je jedním ze společných kořenů fenomenologické literární vědy. Špet je s Romanem Ingardenem, jehož pojem *opalizace významu* jsme analyzovali výše, chronologicky vůbec prvním myslitelem, který problém postupného ustalování významu ve vědeckém termínu promýšlí. Fenomenologická kritika literárněvědných pojmů je dalším logickým krokem tohoto poznání.

Špetovy tradiční motivy v jeho estetické teorii souzní s jeho názory na moderní umění. Ty nacházíme napříč *Estetickými fragmenty* v první kapitole a následně v oddělených tezích doplňujících hlavní výklad. Z nich můžeme soudit, že Špetovy estetické názory jsou zcela podřízeny jeho klasicistnímu přístupu. Veškerou estetičnost uměleckého díla dle Špetova názoru ruší násilné předělávání jazykové formy, rušení

logického výstavby smyslu díla, nelogické výroky, záměrná provokativnost a další. Špet se tak stává odpůrcem moderního básnického umění a zaujímá v dalším vývoji umění i estetiky ve dvacátém století ojedinělou pozici, kterou se nikdy neetablovala v zásadní teoretický proud.

Rozdíl mezi logickými a poetickými formami-obrazy potom Špet využívá k tomu, aby vyzdvihl poezii nad prózu. Próza využívá namnoze oněch metodologických algoritmů, které udávají vnější formu výkladu, popisu, argumentaci, dialogu ad., což jsou kategorie, které samy o sobě nezaručují estetickou kvalitu. Poezie oproti tomu klade důraz na samotný obraz, v němž čtenář zří samotné předměty bez užití přísně logických zákonitostí pořádání a argumentace.

Toto přísně věcné zaměření na „věc textu“ považuje Herta Schmid za výsostně fenomenologický zájem, v němž se Špet nejlépe ukazuje jako Husserlův věrný žák. Pozoruje, že ačkoli Ingarden sledoval stejný věcný cíl, tedy sledovat předmětnosti textu v jejich samotné zjevnosti, orientoval se více na roli aktivity čtenáře a stal se tak předchůdcem celé řady projektů recepční estetiky (Schmid 1993, 45). Špet více zůstává na poli ontologické estetiky. V otázkách interpretace textu tedy řeší, ve shodě s hlavním problémem ruské estetiky té doby, především vztah smyslu textu a bytí ve světě, což můžeme označit za hlavní originální znak fenomenologické uměnovědy vůbec.

#### 4.1.2.3. *Vnitřní forma slova*

Špetova práce *Внутренняя форма слова* (1922) se z podstatné části zabývá interpretací Humboldtovy filosofie. Ta je pro Špetu historicky prvotním filosoficky argumentovaným nazřením jazyka jakožto tvořivé, životní energie, nikoli odrazu vnější reality či manipulace s dohodnutými znaky v rámci každodenní komunikace. Jazyk není nic hotového, není to nástroj připravený k použití, ale energie, kterou člověk usiluje o dorozumění. Právě principem *vnitřní formy* se Špet snaží osvětlit jádro této tvořivé energie jazyka.<sup>59</sup> Tato snaha logicky konvenuje s rozbořením Humboldtovy filosofie, která razí pojem vnitřní formy jako různorodé označení skutečnosti, že jazyk dokáže nejen popisovat, ale spolu s tím i odrážet postoj ke světu, bez kterého je rozumění slovům nemyslitelné. Slovo není jen vnější formou skutečnosti, ale dokážeme z něj rovněž číst

---

<sup>59</sup> Humboltdem nedůsledně formulovaný pojem vnitřní formy a zároveň nepochybná podnětnost tohoto konceptu pro interpretaci textu vzbuzovaly u literárních vědců potřebu tento termín domyslet, což vedlo k velmi různorodým závěrům. S pojmem *vnitřní formy* pracoval například Walter Benjamin, aby odlišil dvě základní složky slova – předmět, který slovo míní, a „způsob mínění“, to, co slovo označuje, tedy postoj, v němž míněný předmět vystupuje. Alexandr Potěbna, Humboldtův následovník, pojmem *vnitřní forma* míní výrazný příznak, který dal vzniknout pojmenování dané skutečnosti. Vnitřní forma slova tak ukazuje na příčinu toho, proč daná věc, jev či děj byly pojmenovány právě tímto způsobem (výklad k historii pojmu vnitřní forma viz Svatoň 1980, 448–450). Připomeňme ještě na okraj, že Heideggerovo oblíbené etymologizování, jímž se snaží dojít k původní motivaci pojmenování určité skutečnosti právě daným slovem, bychom rovněž mohli označit za hledání vnitřní formy daného slova.

zorný úhel pohledu, v němž je pronášeno. Pokud by jazyk neměl vnitřní formu, nemohl by tvořit umělecká díla.<sup>60</sup>

Na Humboldtově filosofii Špeta zajímá především pojetí jazyka jakožto svazku vnější zvukové a gramatické formy s „vnitřními jazykovými zákony“. Vznik jazyka je tedy syntetický proces, v němž vzniká něco, co nebylo přítomno ani ve vnitřních zákonech, ani ve vnější jazykové formě. Tento syntetický proces ukazuje jazyk jako něco bytostně tvůrčího, co samo ze své podstaty připomíná tvůrčí činnost. Syntetický proces je zároveň něčím, co umožňuje samotné srozumění dvou subjektů, ale také tím, co je na jazyce vůbec nejhůře objasnitelné a vykázané. Lidé se dorozumívají ne tak, že pronikají skrze dohodnuté znaky k významům, ale protože jsou schopni dotknout se stejného článku v řetězu smyslových představ a vnitřní tvorby pojmů.<sup>61</sup> Jazyk tedy není nástroj poznávání okolního světa ani vnitřního světa člověka, ale výrazem průniku obou těchto sfér. V jazyce vzniká něco původního, a přece něco odlišného od dvou sfér, které tradice pojmenovává jako objekt a subjekt. Toto pojetí jazyka dává Špetovi možnost přemýšlet o jazyce jako o výrazu individuální skutečnosti a zároveň výrazu podřízeném podmínkám vnějšího světa (Špet 2006, 21–40).

Na těchto základech chce Špet stavět specifickou ontologii dynamického předmětu. Formální určení předmětu pomocí abstraktních kategorií logiky dělá z předmětu statickou veličinu, Špet však hledá kategorie, v nichž je možno chápat živoucí předmět, předmět měnící se spolu s živoucím smyslem. Špet chce tento koncept rozšířit i na pojmy, které Humboldt definuje jako výsledek logického poznávání a jejich význam považuje za daný a abstraktní. I pojmy vědy jsou proto pro Špetu sférou živého jazyka, tedy definovatelné nikoli zvnějšku, ale vnitřní zkušeností smyslu. Pojmy i běžná slova podléhají tvůrčímu rozvíjení smyslu a tím i přetváření daných forem smyslu, které v sobě nesou. Pojmy i běžná slova v sobě nesou *artikulační smysl*, tedy principiální vlastnost vědomí vyjadřovat své obsahy jazykovými prostředky. Slovo je tak intencí vědomí, které provádí výběr v jazykových prostředcích. Slovo je tak ztělesněním intence vědomí, slovo není myslitelné bez této intence a není možné s ním zacházet jako s hotovým prostředkem připraveným k vyjadřování, zakončeným dějem (εργων), ale neustávajícím a opakujícím se výkonem vědomí (ένεργεια). Slovo je tak ontologickým vyjádřením smyslu a podstata slova musí být nahlížena jako aktivní, vytvářející a syntetizující princip (Špet 2006, 51).

Co se týče samotného konceptu vnitřní forma, Špet nenachází v Humboldtově filosofii její adekvátní teoretické vymezení. Proto se ptá: „*jaké významy může mít pojem vnitřní forma?*“ (Špet 2006, 67). A předchůdně přijímá dvě základní vymezení: 1) negativní: vnitřní forma není smyslově vnímatelná zvuková forma a není to ani abstraktní forma myšlení; 2) pozitivní: vnitřní forma v souladu s potřebami konkrétního myšlení využívá k označování předmětů zvukovou formu a další vnější jazykové formy, aby

<sup>60</sup> Výklad Špetova pojetí energie slova (především ve vztahu k problematice divadla), podává i Hertha Schmid (viz Schmid 1996, 109–114).

<sup>61</sup> „*Они касаются одного звена в цепи чувственных представлений и внутреннего рождения понятия, касаются той же струны своего духовного инструмента, вследствие чего в каждом и вызываются соответствующие, хотя и не тождественные, понятия*“ (Špet 2006, 26).

vyjádřila jakoukoli modifikaci myšlení. Vnitřní forma nemá žádnou z vnějších jazykových forem předepsanou nebo danou, vnitřní formu Špet chápe jako myšlený, pochopený smysl tak, jak je předáván, sdílen a zobrazován. Tento smysl hledá k vyjádření vnější formu, která může nabývat nejrůznější podoby.

Špet následně odmítá, že řeč, která nepředává pouze strohou informaci, ale rovněž citový účinek (vztek, radost), je řečí poetickou. Taková řeč je stále řečí rétorickou, kterou může využívat i jazyk vědy. Stále zde má převahu „*plán nad kompozicí, dobrodružství nad obrazem fantazie, náhoda nad realizovou ideou, morálka nad pravdou atp.*“ (Špet 2006, 92). Řeč rétorická a řeč vědy však využívají stejné syntaktické a další vnější formy jako řeč poetická, přesto se podstatně liší. Proto se Špet obrací ke zkoumání ne-vnější formy. Vnitřní formy, dle jeho názoru, leží mezi těmi vnějšími a předmětnými.

Vnitřní forma není zachytitelná ve statických schématech. Není vymezitelná ani čistě obsahově, ani jako subjektivní představa či dojem z toho, co nazírající subjekt právě vnímá. Špet opakovaně v průběhu celé své práce zdůrazňuje, že se chce vyvarovat jakéhokoli subjektivismu. Proto pro něj vnitřní forma není ani prožívání, ani tvůrčí energie. Vymezování vnitřní formy probíhá u Špeta převážně negativně: pokud se vnitřní formu pokusíme vyložit něčím jiným, než analýzou jí samé, ztratíme ji okamžitě z dohledu. Proto na vnitřní formu nemůžeme uplatňovat ani psychologické, ani historické výkladové teorie, můžeme se pouze snažit o čisté zření formy samé. Pokud někteří myslitelé chtějí vyložit vnitřní formu jako „zkušenost“, přecházejí k individuálně-psychologické interpretaci, což Špetovi, který trvá na dialekticky-konstitutivní analýze, nijak neimponuje.

Špet si uvědomuje, že smysl se ustanovuje rovněž za přijetí pravidel komunikace, které jsou hovořícímu subjektu vnější, protože jazyk sleduje primárně z hlediska jeho komunikačního potenciálu. Tím se chce vyvarovat pojetí vnitřní formy jakožto subjektivního rozumění. Nabádá naopak k tomu, aby smysl byl jako forma smyslu interpretován bez nároku na postižení vnitřních procesů vědomí psychického subjektu. Interpretován má být samotný konkrétní fakt *kulturního* vědomí a smysl slova jako „*sociálně-kulturní věc*“, usilující o smysl, který je však *sdělitelný*, nikoli *privátní* (Špet 2006, 140).

Vnitřní poetická forma rovněž není tím, co by primárně vyjadřovalo dojem, zážitek či emoce (vyjadřování těchto kvalit připisuje Špet řeči rétorické, která s řečí poezie souvisí pouze okrajově). Umělecká tvorba nesměřuje k žádným pragmatickým cílům, ale je soustředěna pouze na sebe samu. „*Poetický jazyk je něco vlastního, co se vyslovuje jako zbytek, který není rozložitelný do jiných jazykových forem*“ (ibid., 145). Tímto „zbytkem“ Špet nazývá vztahy mezi obecnými slovesnými formami, které poetický jazyk nejen zdůrazňuje, ale na obnažování těchto vztahů je přímo zaměřený. Rozumíme-li zde Špetově výkladu správně, poetický jazyk obnažuje zažité způsoby, kterými jazyk předává smysl, upozorňuje na ně jejich narušením a tak je předvádí jako relativní a podmíněné. Proto Špet vždy ve svém myšlení upřednostňuje poezii před prózou, neboť její jazyk je cele zaměřen právě k tomuto cíli, který Špet vnímá jako pro umění jediný opravdový.

Tímto postupem poezie ukazuje, že objekty, které subjekt vnímá, nejsou vlastně žádné objekty, ale určité „idealizované subjekty“. Zdůrazňuje, že vnímané objekty, nebo

objekty fantazie či vzpomínky, musí být nazývány subjekty, protože „*subjekty nejsou nic jiného než ty samé objekty, jejich zvláštní třída, se svými zvláštními vlastnostmi a kvalitami*“ (Špet 2006, 178). Ontologie objektu je tak těž jako ontologie subjektu: vzniká ve sféře ustalující se skutečnosti, kde se teprve realizují ideje, úmysly a další proudy, které se mají skutečností teprve stát. A to skutečností nikoli privátní a subjektivní, ale skutečností sociálně-kulturní, neboť skrze sociálně-kulturní prostředky se tato podstata bude zjevovat.

Z druhé strany se stejně tak subjekt objektivuje ve své sociální podmíněnosti, aniž by jeho objektivace ztrácely souhrn souvznamů, které „*atmosféricky halí sféru pojmenovávaných věcí*“, tedy prožitky, náhledy, emoce ad., na jejichž základě objektivace vznikly.<sup>62</sup> Věc označovaná jazykem nemůže být nikdy subjektivní, neboť je označována systémem, který podléhá socializaci (jazykem). V jazyce se nikdy nesetkáváme s čistými reakcemi, impulsy a reflexy, ale pouze s významem, jehož platnost není stanovitelná ani na půdě subjektu, ani objektu. Umělecký text pojmenovává stav, což znamená, že v jeho centru není motiv (neboli jednoduchý význam jednotlivé věci). Text tak „*zobrazuje*“ („*изображает*“) předmět v určitých okolnostech. To má ten důsledek, že umělecký text není jen pojmenováním něčeho, ale přináší zážitek a dojem, jejichž podstata spočívá právě v tomto, co stojí mimo přímé pojmenování. Špet se tak dostává do blízkosti fenomenologické interpretační metody, která se vrací k interpretaci nezjevnosti, která je zdrojem jedinečné zkušenosti se světem.

Pro interpreta tak Špet vytyčuje úkol: zabývat se pozorováním. To především znamená nevsímat si primárně svých subjektivních hnutí ani nepopisovat objektivní rysy formy textu, ale vracet se stále k tomu prvotnímu: ke kontemplaci (*созерцание*). Kontemplaci toho, co se v textu jeví. „*Kontemplace je akt, jehož smyslem je pouze konstatovat danost, a proto je k otázce objektivnosti věci neutrální. Kontemplace je neutrální: to znamená, že má místo před uznáním objektivty i před projevem subjektivty*“ (ibid., 184). Smysl věci ztrácíme ihned, jakmile k ní přistoupíme jakožto k věci dané, jakožto k objektu popisu.

Na dojem a zážitek či na expresivní sledování určitého praktického efektu umělecký text dle Špeta být zaměřen může, ale týká se to pouze románu a prózy, nikoli poezie. Špet dává poezii hlubší platnost než prozaickému textu, který považuje za směr rétorického a vědeckého („*naučného*“) stylu. Toto pojetí literatury razil již v *Estetických fragmentech*. Próza a poezie jsou pro Špeta dvě rozdílné cesty intelektuálnosti („*путиразвитие самой интеллектуальности*“).

K pozitivnímu vymezení vnitřní formy ve Špetově analýze nakonec nedojde. Je to částečně tím, že Špet ve svém výkladu bojuje s neúplným a kontradiktorickým vymezením vnitřní formy u Humboldta, částečně neuchopitelností předmětu, který se snaží definovat: vnitřní forma uniká i v rámci jednoho pojmu. Pojem chápeme jako určitý celek smyslu, který musí být už ze své podstaty statický, avšak Špet si všimá, že pojem vystupuje pouze

---

<sup>62</sup> Tyto myšlenky Špet důsledně analyzuje ve své práci *Úvod do etnické psychologie* (1927), v níž se dotazuje na možnost poznání určitého ducha národa, skrze způsob užívání národního jazyka (viz Špet 2005b).



v určitém kontextu. Právě užití v kontextu ukazuje, že i význam pojmu má vnitřní formu, neboť vystupuje v rámci vyšších jazykových celků. Proto Špet mluví o vnitřní formě jako o syntetické evoluci smyslu, který se ustaluje minimálně na úrovni jedné nerozvité věty. Věta teprve usměrňuje dialektiku možností významu pojmu. Tato dialektika možností je systematickou cestou k naplnění smyslu každého pojmu a je to proces nekonečný, stejně jako cesta k naplnění smyslu skutečnosti (Špet 2006, 116).

Pokud bychom měli jeho práci o vnitřní formě synteticky shrnout, řekli bychom, že vnitřní forma je ontologie slova/pojmu. Pojem nemá pevný význam, jeho význam se ustanovuje až v procesu jeho užití. Vnitřní formu tak můžeme chápat jako významový potenciál, který je svým rozsahem nekonečný jako sama lidská skutečnost. Vnitřní forma otevírá dveře dialektice smyslu a především interpretaci, která je nutná pro zachycení toho, jak je smysl v textech realizován a jak je realizován na úrovni jediného slova. Jelena Sčastlivceva, která věnovala ruské fenomenologii monografii *Очерки развития феноменологической мысли в России* (2012) vyzdvihuje právě ve Špetově myšlení práci s dialektikou: dialektika vědeckých pojmů mu umožňuje akcentovat, že rovněž ve vědeckých pojmech se nachází rozpornost, živelnost prvotní zkušenosti se světem, která dala vědeckému pojmu vzniknout. Pojem se tak nevyčerpává svým slovníkovým významem, ale je nutno jeho platnost ověřit zpět na zkušenosti s materiálem, na němž byl ustanoven (Sčastlivceva 2012, 426). Základní dialektika slova je pro Špetu ve významu slova a v jeho pochopení - právě proto se domnívá, že pokud literární věda pouze reprodukuje literárněhistorické termíny, nepohybuje se na půdě této dialektiky, na níž každý pojem ještě žije svým vlastním životem.

Vnitřní forma vybízí k tomu, aby interpret přistupoval k textu jinak než popisnými metodami poetiky a literární historie. Smysl textu musí být interpretován z hlediska postupně se rozvíjejícího kontextu jako postupně se ustalující, nikoli popisován jako hotová forma. Vnitřní forma je způsob, proces ustalování se významu v pojmu: „*vnitřní slovesně-logická forma je zákon samotné výstavby pojmu, tzn. nějakého pohybu nebo rozvoje (...) Není to schéma nebo vzorec, ale metoda, způsob, metoda výstavby slovo-pojmů*“ (Špet 2006, 117). Takto definovaný smysl se ve Špetově koncepci odlišuje od významu: význam je záležitost odpovídajících si znaků jazyka a ukazuje vždy na předmět. Smysl je vždy založen rozuměním procesu označování v rámci snahy subjektů komunikovat, smysl je tedy záležitostí intersubjektivní, a tím pádem sociální. Smysl je událost a sloveso, nikdy substantivum. Proto smysl nemůže být ani obraz, představa, cit nebo věc (Čubarov 2010, 99).

Pojem vnitřní forma slova je Špetův další příspěvek k obecné problematice kritiky termínů a vědeckých pojmů. Vnitřní forma je způsob utváření pojmů, který na rozdíl od formální logiky bere v potaz situace, události a další celky, v nichž se význam teprve ustaluje. Můžeme tedy říct, že pokud tedy chceme problematizovat užívání literárněvědných pojmů a chceme se dostat analýze oprávněnosti jejich užití pro daný text, vydáváme se za hledáním jejich vnitřní formy.

Ve Špetově filosofii vnitřní formy spatřujeme motivy blízké fenomenologické interpretaci. Jednak je to důraz na interpretativní přístup k textu jakožto jediné možnosti, jak adekvátně postihnout jeho předmětnosti v jejich nezavršeném bytí.

Vlastním úkolem interpreta není zabývat se svými dojmy či hledat v textu doklady svých teorií, ale svým očištěným pohledem usilovat o to nejtěžší: o kontemplaci předmětných obsahů, které se mu v textu jeví. A v závěru své práce staví Špet před interpreta nelehký úkol: nevybočovat za hranice danosti toho, co se nám jeví.

Následující tři podkapitoly věnujeme krátkému výkladu Špetových žáků. Jejich dílo není znalci ruské fenomenologie příliš pozitivně hodnoceno (viz Šijan 2004, Čubarov 1997 a 2000, Šchedrina 2010). Z jejich díla se zachovala jen malá část a v prostředí sovětské vědy jim nadále nebylo umožněno fenomenologii systematicky rozvíjet. Jejich texty jsou pouze předchůdným ohledáním problematiky a pro využití pro metodu interpretace jsou psané na vysoké úrovni obecnosti. Samotná významová nekonzistence jejich textů nám často zabraňuje v tom jejich texty srozumitelně představit.

### 4.1.3. Nikolaj I. Žinkin

Nikolaj Ivanovič Žinkin (1893–1979) je znám především jako psycholog zabývající se výzkumem vzniku řeči a specifčnosti dětské mluvy. Byl jedním ze zakládajících členů Moskevského lingvistického kroužku a od roku 1914 jedním z Jakobsonových spolupracovníků. Ve 20. letech byl žákem a blízkým přítelem G. G. Špeta. Z první poloviny 20. let pocházejí jeho práce zabývající se poetikou a především tématem smyslu nových řečových forem, které jsou z fenomenologického hlediska zajímavé. Z této doby se z Žinkinova myšlení dochovaly texty *Вещь. Проблема эстетических форм.*, která byla jako jediná v devadesátých letech publikována v časopise Logos. Další práce, *О трех данностях сознания* (1921) a *Формы мифического сознания* (1924), zůstávají, pokud je nám známo, nadále součástí jeho domácího archivu. Od třicátých let se Žinkin až do své smrti se zabýval psycholingvistikou a fonetikou (zkoumal například proces vzniku lidského hlasu u dětí, vznik prvních slabik, stejně jako fonetiku hlasového projevu předních ruských zpěváků). Problematice interpretace se nadále věnoval pouze okrajově.

Základním autorovým textem z raného období je *Вещь. Проблема эстетических форм* (1924). Autor se v ní vyhraňuje proti všem estetikám, které chtějí stavět na opozici estetický předmět-prožívání, a ukazuje, že estetika doposud pracovala s prožíváním jako sférou prožívání nazírajícího já, a to i v případě estetiků odvolávajících se na Husserlovu fenomenologii (konkrétně uvádí dílo H. Lippse, Žinkin 2000, 204). Zároveň však připomíná, že estetično můžeme myslet pouze jako *поэма*, nikoli jako předmět. Žinkin odmítá dualitu reálné-ideální, stejně jako forma-obsah. Estetickou teorii možné stavět pouze na opozici vyjadřované-vyjadřující (*выражение-выражаемое*). Tuto opozici Žinkin vnímá jako novou interpretaci hegelovských kategorií formy a obsahu. Teprve v opozici

vyjadřující-vyjadřované může být forma chápána nikoli jako něco vnějšího, ale jako intencionální (nikoli reální) vztah, který vyjadřuje smysl.<sup>63</sup>

Věc podle Žinkina nemůže být nic jiného než předmět „přirozeného světa“ a je definována především svou singularitou, kterou jí dává sociální rozměr jejího bytí. Tento sociální rozměr definuje různé způsoby jejího použití. Proto je smysl věci analyzovatelný hermeneutikou, a nikoli transcendentalismem, neboť předmět nikdy nemůže být žádnou abstraktní veličinou. Smysl věci je vždy určen tím, jak je s ní zacházeno v „přirozeném světě“. Je zřejmé, že Žinkin je dobře obeznámen s pojetím věci ve Špetově monografii *Явление и смысл* a to především jeho pojetím entelechie předmětu. Žinkin se oproti Špetovi ještě výrazněji vymezuje proti Husserlově transcendentalismu a ubírá se vlastní cestou k jisté sociální ontologii, kterou Husserl kritizoval. Rovněž vnitřní formu slova pojímá Žinkin ze sociálního hlediska, když tvrdí, že řada významů téže věci, je ustanovena až v průběhu její historicko-sociální praxe. Žinkin tvrdí, že zjevnost věci (vnímatelná smysly), nemá s „realitou věci“ nic společného a spadá do kategorií prosté hyletiky (Žinkin 2000, 185).

Žinkin konsekventně s předchozími úvahami rovněž diskvalifikuje sny a halucinace jako neautentické akty vědomí. Všimá i soudobého futuristického projektu klavíru zavěšenému na provaz ke stropu pokoje,<sup>64</sup> jež má akcentovat proměnu významu věci. Tento projekt považuje Žinkin za špatné užití věci a zneplatnění věci jako takové (Žinkin 2000, 213). Věc-klavír se tak pro Žinkina stává pouhou okrasou (*украшение*), tedy svévolným využitím bez pravého „věcného významu“. Na obou těchto případech vidíme, že Žinkinova pozice je prakticky protifenomenologická a je faktickým domyšlením Špetovy klasicizující estetiky. Navíc ačkoli Žinkinova studie svým názvem slibuje specifické vymezení estetické formy, v textu se o ní nedozvíme prakticky nic.

Žinkin má snahu věc jako takovou přesně definovat a je ve svém záměru dosti striktní. Věc chce oddělit od všech jejích simulaker (symbolu, obrazu ad.) a odmítá ji pojímat v procesualitě významu (jakožto věc určité události), ale vyžaduje, aby měla pevný, neproměnný význam. Na věci chce popsat její statický významový horizont a tím se sám chytá do pasti metafyzického myšlení (viz blíže Čubarov 2000, 160). Význam věci se v Žinkinově pojetí stále více dostává mimo nazírání rozumějícího vědomí a je pojednáván z hlediska utilitárního ukotvení v sociálních vztazích. Specifikum fenomenologické metody spatřujeme v tom, že se snaží myslet jevící se věc v závislosti na světě, v němž se jeví, přičemž tento svět má sám nepředmětnou povahu. Vytrhávání věci ze světa, v němž se jeví, jak to dle našeho názoru dělá Žinkin, považujeme za protikladné k jednomu z hlavních fenomenologických záměrů.

Celoživotním, i když ne systematicky rozvíjeným tématem Žinkinova myšlení se nadále stala komunikace. Komunikaci pojímal jako tvůrčí proces zakládání smyslu řeči,

---

<sup>63</sup> „здесь противопоставление содержание – форма вставляется в совершенно иной контекст выражение-выражаемое, в силу чего вопрос о том, как форма выражает смысл гесп. содержание, выступает как проблема интенционального, а не реального отношения“ (Žinkin 2000, 208).

<sup>64</sup> Tento umělecké počín zorganizoval Vladimir Majakovskij v roce 1914.

přičemž tento proces je podle něj závislý na snaze mluvčího založit svou řečí smysl a jeho naslouchání smyslu, který byl již předtím řečí ustanoven. To je téma výsostně hermeneutické. Z února roku 1945 pochází autorův text „Проблема художественного образа в искусствах“, který byl vydán péčí S. I. Gindina až roku 1985. Jedná se o jeden z mála autorových textů, v nichž se ve svém pozdním období vrací k původně promyšlené tematice estetiky. Podívejme se podrobněji na Žinkinovu argumentaci.

Žinkin nazýval poetickou řeč řečí „náznornou“ (*наглядная речь*). Náznornost spočívá v tom, že její zobrazování věcí není vázáno na objektivní popis této věci, ale náznornost je dána v toku poetické řeči, který variuje podstatu věci, kterou zobrazuje. Vzpomeneme-li na základní fenomenologický zájem, tedy zabývat se zjevností věci jakožto jiné, a přitom stále též věci, spatříme Žinkinovo myšlení v těsné blízkosti myšlení fenomenologického. Skrze narušení objektivizujícího popisu věcí vládne poetická řeč schopností zaujmout k zobrazované věci osobní postoj, náladu, emoce, nebo jak Žinkin prostě říká „cit“, který chápe jako „živý vztah subjektu k věcem, lidem a událostem“ (Žinkin 1985, 78). Proto autor označuje umělecký obraz za dvouvrstvý, neboť nevyjadřuje pouze věc samu, ale jeho nedílnou součástí jsou i významy, které dodává do obrazu zaujetí specifické perspektivy a postoje.

Proto je dle Žinkinova názoru umění závislé na své formě, nikoli pouze na věcném obsahu, který vyjadřuje. Příkladem je mu zde intonace, která jedinečně poukazuje k podstatě poetické řeči. „*Pouze tehdy, když se výraz ve své intonační formě stává skutečností, ukazují se nové specifické termíny vztahů. Spolu se skutečností tak vzniká i skutečná osoba, skutečné místo děje a také ten, kdo tomuto ději naslouchá*“ (ibid., 81). Intonací vzniká specifická událost, které se ten, kdo historické umělecké dílo nahlíží, snaží porozumět. Porozumět nikoli na základě logických vztahů, ale určitému pocitu z díla, jak Žinkin tvrdí. Domnívám se, že Žinkin se zde prostřednictvím poněkud nepřesného pojmového arsenálu pokouší myslet to, co Heidegger nazývá atmosférou a Přemysl Blačiček perspektivou. Žinkin doslova tvrdí, že pokud chceme porozumět dílům Čajkovského či Puškina, je nutno v nich nahlédnout to, co v nich stále zní („*что продолжает звучать в той же интонации теперь, как и раньше*“, s. 82). Pokud chceme rozumět dílu, nevystačíme si pouze s racionální analýzou jeho obsahu, ale musíme rovněž zůstat citliví vůči hlasu, který pro nás z díla zní. Pokud tento hlas (intonaci) nedokážeme zaslechnout, znamená to, že dílo je již pro nás mrtvo a nedokáže k nám promluvit přes hranici rozdílných epoch. Tehdy sice můžeme stále podat historizující výklad původu díla a analyzovat vnější atributy jeho formy, na vlastní proces rozumění však musíme rezignovat.

Žinkin zakončuje svoji studii tvrzením, že právě intonace, kterou z díla slyšíme, nás při interpretaci *zavazuje*. Vlastní umělecký obraz je nemyslitelný bez intonace. Taková interpretace nemůže být svévolí či výrazem smířenosti s tím, že každá interpretace „kazí“ autorův umělecký záměr. Interpretace zabývající se intonací míří k jedinému pravému

smyslu díla, který se nachází v procesu, kdy nazírané oslovuje čtenáře svým smyslem.<sup>65</sup> Skutečnost, že dílo komunikuje, pokud ho dosud recipient pocítuje jako aktuální, podmiňuje možnost zaslechnout specifickou intonaci. Tento termín je dokladem Žinkinova zájmu o interpretaci díla jakožto živého díla, jehož smysl se teprve ustaluje v komunikaci mezi textem a čtenářem. V tomto drobném článku pozorujeme u Žinkina zřetelný posun oproti předchozímu období dvacátých let, i když jeho psaní i zde zůstává na rovině přílišné obecnosti, než aby mohl naše promýšlení fenomenologické interpretace skutečně posunout.

Ve svých psycholingvistických studiích z pozdějšího období se Žinkin odklonil od rozvíjení čistě filosofických témat k výzkumu vzniku jazyka u dětí a zaměřoval se především na odlišení lidského jazyka jakožto specifického sémiotického systému a zvukového dorozumívání zvířat. Tyto velmi zajímavé studie jsou shromážděny ve svazku *Язык. Речь. Творчество* (1985). Pro nás je podstatné, že Žinkin nepřestal přemýšlet o jazyce z hlediska vnitřního rozvíjení smyslu. Lidský jazyk se liší především tím, že není pouhou „nestrukturální signalizací aktuální situace“, jako je tomu u primátů, ale je určen sémantickou zónou, která propojuje intelekt a jazyk. Jazyk sám sloužit jako orientační úběžník v určité situaci, stejně tak intelekt není zdrojem jazyka a zásobárnou jeho prostředků. Proto existuje *sémantická zóna*, která spojuje autora řeči a jeho adresáta v kontextu společné věci, o níž „jde řeč“. Smysl řeči se proto nenachází ani v intelektu autora, ani nemůže být dosažen prostým dekódováním jazykových znaků, ale je závislý na „působení kontextu skutečnosti“. Proto dle Žinkina nelze generovat ani první větu textu, aniž bychom chápali smysl, který bude pokračovat směrem k budoucímu vyjádření. Smysl řeči vzniká rozvíjením „vnitřní řeči“, která v předstihu odhaduje smysl skutečnosti (Žinkin 1985, 168–169).

Žinkinovo dílo ve svém celku vyvolává dojem, že Nikolaj Žinkin v sovětském Rusku velmi progresivně a mimoběžně s tehdy panujícím paradigmatem humanitních věd promýšlel umělecké dílo na základě komunikace čtenáře a uměleckého artefaktu. A rovněž v pozdějších letech nezapomínal do svého psycholingvistického výzkumu promítat témata moderní hermeneutiky, která se v druhé polovině 20. století rozvíjela v západních filosofických.

#### 4.1.4. Nikolaj Nikolajevič Volkov

N. N. Volkov (1897–1974), stejně jako kolegové z moskevského lingvistického kroužku, působil na všech pro filosofy krajně nebezpečných místech. Žinkin byl členem Psychologického institutu, ale především Akademie uměleckých věd, proslulé ГАНХ (Государственная академия художественных наук), kde působil i G. G. Špet a Žinkin, a jejíž pedagogický sbor byl ve třicátých letech bolševiky nekompromisně rozprášen.

---

<sup>65</sup> „Тот факт, что исполнитель создает свой особый художественный образ, не открывает двери для произвола, а только для законов творчества. Этот закон предписывает не только исказить автора, но дать его в единственно подлинном смысле“ (ibid., 82).

Historii této pozoruhodné instituce, založené v roce 1921 A. Lunačarským se zámyslem prohloubení sovětského výzkumu na poli rozličných humanitních disciplín, zde nemůžeme podrobně pojednat. ГАХН však sehrála v rozvoji nezávislého humanitního bádání v prvních desetiletích Sovětského svazu nezastupitelnou roli a její péčí bylo vydáno mnoho v naší práci pojednávaných filosofických textů ruských myslitelů (blíže k dějinám této instituce Gidini 2008, Mislér 1997, Jakimenko 2005, Čubarov 2005, Kondratěv 1927, z anglosaského prostředí potom především Bowlt 1997).

Kvůli své aktivní účasti v bojích rudé armády během občanské války v letech 1917–1921 byl Volkov sovětským režimem brán na milost, a dokonce mu bylo umožňováno vyjíždět za hranice. V letech 1925–1926 tudíž mohl pobývat na studijním pobytu ve Freiburgu, odkud svým přátelům zasílal dopisy o aktuálním filosofickém dění na Západě. Byl to v tu dobu v Rusku zřejmě jediný hodnověrný zdroj informací, kam se ubírá západní myšlení (Čubarov 2000, 92). Nicméně i on byl nucen odklonit se původního směru svého bádání a dále se věnoval historii ruského malířství. Z teoretických prací o výtvarném umění se dochovala jeho monografie o povaze barev v malbě *Цвет в живописи*, která vyšla roku 1965 (Volkov 1965).

Fenomenologické texty z rané fáze Volkovova myšlení byly patrně ztraceny, soudě podle toho, že je z jeho textů nacházíme, v pečlivých edicích Igora Čubarova, mapujících práce ruské fenomenologie v první polovině dvacátého století (Čubarov 1997 a Čubarov 2000), pouze zlomky původních textů, dopisy a jedinou ucelenější práci s názvem *Что такое метафора* z roku 1924.

Volkov ve své práci předkládá myšlenku, že smysl je určen tím, co řeč soudí. Rozlišuje tři druhy soudu: 1) soudy empirické dannosti; 2) soudy zakládající obecné formy; 3) soudy smyslu. Třetí skupinu soudu považuje Volkov za soudy předpojmové, zaměřené na určitou předpokládanou předmětnost (*Sachverhalt*). Podstatou tohoto soudu je smysl, a nikoli podstata věci. Smysl připodobňuje k predikátu věty: smysl je událost, časový průběh, proces, a ne konečné určení jednotlivého předmětu. Samotná věc se odkrývá pouze v aktu soudu (*суждение*), a podstata věci je dle Volkovova jinak nemyslitelná. Třetí typ soudu určuje vnitřní smysl věci. Ten je jakýmsi „svinutým smyslem“ (*свернутый смысл*). Konkrétní věci potom odkrývají různé strany tohoto soudu.

Volkov následně chápe metaforu jako primární vyjádření tohoto svinutého soudu třetího typu. Obraz metafory do sebe zavínuje svůj vnitřní predikát. Tak metafora nastoluje vnitřní obraz, který podněcuje fantazii a bez něhož je estetický prožitek nemyslitelný (viz blíže in Volkov 2000, 100–141). Volkov svůj výklad pojmu metafora opírá o řadu termínů, s nimiž jsme se již setkali u ostatních členů Špetovy skupiny. Jedná se především o smysl věci, který vyvstává na základě kontextu, v němž se věc jeví. Odmítá tradiční výklad metafory jako tropu propojujícího smyslově příbuzné věci, chce metaforu pojímat čistě jazykově, jako specifický vztah znaků. Tak se chce vyvarovat psychologického pojetí metafory: jako proudu nelogických spojení, blouznění (*зрешы*), nevázané hře.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Jak ještě uvidíme dále, stejně se proti tomuto pojetí fantazie vymezuje i Golosovker: proto rozlišuje fantazii – nevázanou hru významů –, a obrazotvornost, která vždy odhaluje určitou vnitřní možnost významu.

Zřejmě nejdůležitějším sdělením Volkovovy práce je zjištění, že metafora nám předkládá bezprostřední názornost (*наглядность*), a to z toho důvodu, že rezignuje na objektivitu a nespolehá se na „*пřejmenování toho, co se již zjevuje jako jméno nebo jiný pojem, který se vyjevuje jakožto smysl*“ (Volkov 2000, 142). Metafora se od ostatního jazyka liší v principu pojmenování: nezajišťuje objektivnost a nepotvrzuje znovupojmenováním již stanovenou objektivnost, kolem které se točí jazyk vědy, ale naopak rozhýbává pohyb smyslu. Metafora je tak zdůrazněním toho, že objektivnost je pouhá vnější forma věci. Metafora je tak prostředkem nikoli destrukce objektivity (protože pak by byla destrukcí reality, tedy veškerého světa jevícího se jako smysl), ale ohalením kreativity vědomí, které se nespolehá pouze na objektivnost. V tomto principu nachází Volkov i estetičnost básnického jazyka, která rozhodně nepočívá v ukazování libých věcí či potvrzování našich názorů na svět. Estetičnost naopak spočívá v tom, že fantazie se zříká objektivity proto, aby ji sama tvořila: „*Фантазия тоже создает действительность, только – отрешенную от объективности –*, и в этом ее эстетический смысл“ (Volkov 2000, 144). Ve Volkovově teorii je tak estetično přímo propojeno s tvůrčí energií, s možností tvořit. Proto i smysl díla nemá statický smysl, ale je smyslotvornou energií. Fantazie je světem smyslu, který se může stát zdrojem naší zkušenosti. Volkov mluví o „vnitřním zření“ poezie, „vnitřním smyslu“ básnického slova: rozumí mu jakožto slovu rezignujícímu na potvrzování statutu objektivnosti reality, která ho zvnějšku obklopuje. Po Špetově konceptu vnitřní forma slova nacházíme u Volkova dle našeho názoru fenomenologicky čistější vysvětlení svébytnosti smyslu básnického slova.

Pozorujeme, že zdůrazňováním svébytnosti smyslu světa uměleckého díla se Volkov staví do tradice nejen kroužku kolem G. G. Špeta, ale i západní fenomenologie či fenomenologické psychiatrie. Ty rovněž zdůrazňují nutnost odpoutat se od smyslu našeho objektivního světa, pokud chceme skrze svět text či svět psychicky nemocného člověka nově nazírat „objektivitu“ věcí. Volkov tak nastupuje fenomenologickou cestu myšlení, i když jen na velmi krátký čas, který mu byl k takto zaměřenému bádání vyměřen. Volkov se snaží hovořit o smyslu tam, kde racionalisticko-empirické koncepce mlčí a odsunují básnický jazyk do sféry iracionality a ne-řádu. Podobný důraz na objektivitu světa textu (či v jeho případě mýtu) budeme ještě analyzovat u J. I. Golosovkera.

#### 4.1.5. Alexandr Sergejevič Achmanov

V současnosti již téměř zapomenutý profesor filosofie a logiky Alexandr Sergejevič Achmanov (1893–1957), původní profesí právník, napsal několik knih věnovaných historii logiky a řecké filosofie. V pozůstalosti se zachoval Achmanovův příspěvek do sborníků *Kvartet*. Tato práce nazvaná „*Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание*“ (1924) je jediným autorovým dochovaným textem o estetice a byla vydána až téměř padesát let po autorově smrti v roce 2000. I ten však stačí k tomu, aby byl Achmanov v různých výčtech encyklopedických hesel a historií ruské filosofie vzpomínán jako jeden z žáků G. G. Špeta a jeden z kmenových zástupců ruské fenomenologie

Achmanov v této práci začíná ze stejného bodu jako jeho učitel G. G. Špet nebo jeho generační souputník N. I. Žinkin: v estetickém zážitku se odmítá zabývat veškerým psychologismem a zdůrazňuje, že analyzovat je nutné estetický předmět jako takový, neboť mezi předmětem a jeho prožíváním nelze činit rozdíly. Jen tak je možné estetiku deprivatizovat (odmítnout rozpravu o umění jako záležitost osobního vkusu) a učinit ji předmětem vědeckého zájmu. Estetický moment je přítomen v každé věci, záleží pouze na zvláštnosti a kvalitě realizace individuální věci, které určují její estetickou podstatu.<sup>67</sup> Proto se oba autoři obrací k *vyjádření* (*выражение*) jako k tomu, co tuto povahu individuální věci určuje především.

Achmanov zpočátku zdůrazňuje, že při recepci uměleckého díla je nutné především nazírat estetický předmět a pokusit se odstranit všechny pobočné podmíněnosti, které by nám mohly pomáhat vykládat jeho smysl. Z toho je patrné, že patří do širšího okruhu učenců kolem G. G. Špeta, záhy se však ukáže, že jeho směřování je zacíleno jinam.

Achmanov ve své práci zastává názor, že umění individualizuje, zpředměťňuje ideje a činí je tak člověku přístupnými. Vylučuje, že by estetické působení záleželo na kvalitě předmětu nebo ideje, které jsou zobrazovány, ale záleží čistě na formě, jakou jsou ideje zobrazovány. Proto se estetický účinek nemůže dostavit při vnímání reálných věcí (které můžeme jenom „pocítovat“), ale je závislá na kontemplaci kvality ideální věci, která stojí mimo konkrétní časoprostor. Achmanov tak zjevně staví svou teorii na metafyzických postulátech, což je evidentně protifenomenologická pozice. Tyto aspekty například vedou ruskou docentku RGGU Annu Šijan k odmítnutí prací Žinkina, Achmanova a Volkova jakožto pokažení živého myšlení G. G. Špeta. Šijan tvrdí, že mladší žáci Špeta nevycházel na rozdíl od svého učitele přímo z Husserla, což je vedlo k řadě omylů (viz Šijan 2004, 328–329).

## 4.2. N. O. Losskij

Nikolaj Onufrijevič Losskij (1870–1965) je tradičně označován za propagátora fenomenologické filosofie v Rusku. Tato charakteristika mu byla přisouzena zřejmě kvůli jeho celoživotnímu zájmu o intuici jako o primární modus zření světa. Tento neobyčejně plodný myslitel po celý život působil v akademických funkcích. Roku 1922 byl bolševiky donucen opustit Rusko a emigroval na základě Masarykova pozvání do Československa, kde působil na pražské univerzitě.

O rozsáhlém díle N. O. Losského, které zahrnuje 34 samostatně vydaných knih a téměř 400 filosofických textů, existuje ještě obsáhlejší sekundární literatura. Obecně lze říci, že na Západě i v samotném Rusku je Losskij považován za jednoho z nestorů ruské moderní filosofie. Ruským autorům imponuje jeho filosofický boj proti materialismu, kterým vzdoroval myšlenkám sovětského bolševismu šířícím se do akademického prostředí

---

<sup>67</sup> „что именно особенности или качества реализации в индивидуальной вещи имманентной ей идеи и определяют собою ее эстетическую природу“ (Achmanov 2000, 81).



na počátku dvacátých let, na Západě výsadní pozici v řadách ruských filosofů Losskému zajistila kniha *История русской философии*, která poprvé vyšla v New Yorku roku 1951 (čes. 2004). Ačkoli se jedná o hrubě načrtnutý popisný text hlavních myšlenkových motivů jednotlivých ruských filosofů (z čehož nejdelší kapitolu věnuje autor sobě samému) a nikoli o filosofickou analýzu jejich pozic, jednalo se o první kompendium, které se na západě pokusilo představit ruskou filosofii v jakémisi celku. Pro vyjádření specifické povahy určitého filosofického či uměleckého textu proto Losskij nejčastěji přistupuje k prostému opisování hlavních motivů. Tato popisnost, nereflektující specifický způsob rozumění, k němuž nás zacházení s určitým textem vybízí, charakterizuje všechny Losského práce.

Losskij sám označoval svůj vlastní filosofický projekt různě – nejčastěji jako intuitivismus či mystický empirismus. V základě jeho filosofie podle jeho vlastních slov stojí přesvědčení, že „*poznávám pouze to, co je imanentní mému vědomí. Ale mému vědomí jsou imanentní jen mé duševní stavy, to znamená, že poznávám pouze svůj duševní život*“ (Losskij 1968, 102). V základě jeho filosofického uvažování je touha po překlenutí dualismu mezi vědomím a bytím, která ho vedla k rozpracování teorie intuitivismu.

Losskij kriticky refletoval Husserlovo dílo. Nesouhlasil s Husserlovým vymezením *alter ego* a intersubjektivního světa jako jediného světa, který je dostupný vnímajícímu vědomí jakožto objektivní. Husserlovo pozdní myšlení považoval za jeden z pokusů uchopit pravdu světa „sociologicky“, což stroze odmítal. Losskij prohlašoval, že pro postižení objektivní pravdy je možno najít kritéria ve zkušenosti jednotlivce (viz Losskij 1991). Z toho je patrné, že upřednostňoval pojetí intuice jakožto mystické či náboženské schopnosti zahlédnout samu podstatu světa, z níž všechno ostatní vychází, a fenomenologické konstituci předmětů na základě aktů vnímajícího vědomí nedůvěřoval. Ačkoli se Losskij na základě svých filosofických premis pokoušel rozpracovávat i problémy estetiky a rozumění, jeho myšlení nemůžeme označit za fenomenologickou filosofii či za hermeneutiku. Je pozoruhodné, že vědci zabývající se ruskou fenomenologií či Losského myšlením obvykle vzpomínají Losského stoupence fenomenologie. Činí tak V. L. Lehcier ve stati „О влиянии феноменологии Ф. Brentано и Эд. Гуссерля на интуитивизм Н. Лосского“ (Lehcier 2003), stejně soudí V. P. Filatov v nepublikovaném referátu o vztahu Losského a Husserlovy filosofie, Losského jmenuje ve svých textech věnovaných fenomenologii petrohradský profesor D. N. Razejev, a do řady ruských fenomenologů ho zahrnuje rovněž A. A. Samojkina (2001). Mezi fenomenology zařazuje Losského řada hesel v učebnicích a encyklopediích ruské filosofie.

Problémem Losského myšlení je jistá nevyjasněnost jeho filosofické pozice. Odmíná Bergsonovo pojetí intuice, které odsouvá intelekt a přiklání se k čistému zření bez jeho přispění, a zároveň se přiklání k tradici Schellingovy filosofie přírody. Losskij řešil stejný problém jako Husserl v *Logische Untersuchungen* – jsou jevy psychické dány v našem vědomí stejně evidentně, jako jevy fyzické, jevy vnějšího světa? Losskij odpovídá, že vnější předměty jsou vědomí imanentní, neboť jak vědomí, tak předmět jemu transcendentní jsou v jediném poli vědění (viz Losskij 1906; Losskij 1914). Opírá se o svou centrální, těžko srozumitelnou tezi „*vše je imanentní všemu*“, která provází

všechny jeho filosofické spisy, chtěl vzdorovat materialismu, racionalismu a solipsismu moderních věd. Vyčítal jim především, že atomizují svět, dělí ho na nekonečné množství nesourodých částic.

Jeho filosofické pojetí staví na pojetí světa, kde všechno existuje ve všem ostatním, ve vzájemné prostoupenosti a nezrušitelnosti. Losskij vidí svět jako „самодетельное, изнутри развивающее, а не только извне упорядочиваемые бытие“ (Losskij 1917, 13).<sup>68</sup> Takto charakterizovaný svět je pro Losského plně a v originále přístupný pouze v intuici. Základní zákon světa jako širokého celku, který je společný všem věcem v něm se vyskytujícími, nakonec Losskij propojuje s Božským tvořením, které je přístupné člověku v mystickém aktu intuice.

Losského hledání absolutního a jednotného základu bytí kladlo zvláštní nároky na jeho filosofické vyjadřování. Jazyk Losského je vysoce abstraktní, závislý na spekulativních termínech, které nejsou obvykle pečlivě analyzovány, ale stále opakovány s širokým spektrem obměňujících se adjektiv. Losskij nemá žádnou ambici ilustrovat své teze příklady či výkladem specifické pozice člověka ve světě. Jeho myšlení charakterizuje záměrná nepředmětnost, která postupně stále více ústí do idealismu, tedy do přesvědčení, že podstata světa není časová, ale je tvořena z času vyjmutými idealitami, substancemi, které vytvářejí systém světa.<sup>69</sup>

Losského proklamovaný ideál-realismus, z něhož by snad mohla vzniknout domněnka o společném kořenu jeho filosofie a fenomenologie, se tak zdá být více metafyzický, než si sám autor dokáže připustit. Z metafyzického, celostního pojmání skutečnosti vycházejí i jeho estetické soudy, vyložené teoreticky v knize *Мир как осуществление красоты*, napsané v posledních letech jeho života a publikované v roce 1998. Losskij zde vystupuje proti formalismu a estetickému relativismu ve prospěch estetického realismu. Krásu nemůžeme jasně zahlédnout ve světě, protože zde je vždy jen nezavršená, je tedy nutno popsat metafyzický *ideál krásy*, abychom mluvili o kráse v její nejvyšší jasnosti a plnosti.

Krásu Losskij pojímá jako absolutní harmonii. Za základním estetický zákon Losskij považuje naprostou završenost pozitivních hodnot v určité skutečnosti: „Закон: всякое действие, в состав которого входит отрицательная ценность, доставляет деятелю хотя бы отчасти чувство неудовлетворения. Высшее счастье, доступное человеку на земле, доставляемое творчеством в области искусства, философии, науки, всегда бывает отравлено сознанием несовершенства его“ (Losskij 1917, 82).<sup>70</sup> Tento přístup vlastně zabraňuje interpretovat umělecká díla, neboť krása se v nich dává jen částečně, a je odkázán výklad ideje krásy na základě určitého metafyzického systému. Losskij tak před strukturním popisem toho, co by mohl nazvat

---

<sup>68</sup> „Jednotné tvořivé bytí, které se rozvíjí zvnitřku sebe samého a není pouze pořádáno z vnějšku“ (ibid.)

<sup>69</sup> „Абсолютное есть основание мира. (...) В отличие от причинности это творение совершается не во времени, и следствием его является бытие сверхвременных конкретно–идеальных начал, субстанций, образующих систему мира“ (Losskij 1917, 62).

<sup>70</sup> „Закон: veškerá skutečnost, která v sobě má určitou negativní hodnotu, přináší účastníkovi pocit nespokojenosti, i když třeba jen zčásti. Člověku zde na zemi dostupné vyšší štěstí, jež přináší tvorba v oblasti umění, filosofie a vědy, je vždy otráveno vědomím jeho nedokonalosti“ (ibid.).

jako krásné, upřednostňuje popis vztahu krásy k dobru, lásce a završení všech těchto pozitivních hodnot v Bohu. Podobně jako pro všechny idealistické estetiky počínaje Platónem je i pro Losského umělecké dílo jen analogií ke skutečnosti, jejíž krásu však nikdy nemůže dosáhnout. Proto jediné skutečné umění musí být religiózní, neboť jediná skutečná krása se nám ve světě ukazuje v našem vztahu k Bohu.

Podoba Losského interpretací uměleckých děl je potom důsledkem těchto stanovisek. Monografie o Dostojevském *Dostojevského křesťanský světonáhled* (Losskij 2009) se v podstatné míře soustředí na rétorické obhajování geniality Dostojevského-tvůrce a nepřekonatelnou dobrotu Dostojevského-člověka. Dostojevského cestu ke sňatku Losskij popisuje takto: jeho budoucí manželka byla zamilována do mladého učitele. „*Dostojevskij to věděl, a přestože byl sám do Marie Dmitrijevny zamilovaný a chtěl si ji vzít, šlechetně hledal pro učitele povolání, které by mu umožnilo svatbu s Marií uskutečnit. Všechna jeho námaha však byla marná, a tak se Marie nakonec vdala za Dostojevského*“ (ibid., 30). Falešný patos, povstávající z neschopnosti věcně a analyticky vystihnout hlavní témata Dostojevského próz a deníků, je pro ruské filosofické prostředí až příliš typický.

### 4.3. Alexej Fjodorovič Losev

Neobyčejně produktivní filosof a kulturní historik A. F. Losev (1893–1988) je považován spolu s Vladimírem Solovjovem za otce ruské filosofie. Podobně jako N. O. Losskij je vzpomínán ve výčtech ruských fenomenologů; domnívám se však, že stejně jako on ne zcela oprávněně. Počáteční inspirace Husserlovou fenomenologií je však v Losevově díle patrná, stejně jako kritické vyrovnávání se s ní.

Losev stejně jako řada předních ruských filosofů po celý život následoval filosofickou tradici pravoslavného platonismu, etablovaném v ruském prostředí především dílem Solovjovovým, tedy tradici myšlení určité všejednoty, z níž se pokouší systematicky rozvíjet svůj světonáhled. Svět se Losevovi jeví jako hierarchická energická jednota seberozvíjejícího se ducha. Losev se snaží dokázat svůj univerzalizmus na všech úrovních lidského poznání, což se promítá do jeho díla, zahrnujícího desítky titulů věnovaných historii antiky a renesance, teorii symbolu, matematice, pravoslaví a v neposlední řadě původní práce věnované filosofii a estetice.

Pro Loseva je určující filosofickou disciplínou dialektika, a jak ukážeme, na poli teorie se jeho stanoviska protínají s některými stanovisky fenomenologickými. Losev je v ruském prostředí význačný tím, že se pokoušel rozpracovat vlastní filosofii jazyka. V předmluvě ke své základní práci *Filosofie jména* (napsána 1923, vydána 1927) prohlašuje, že v některých bodech se jeho vlastní myšlení nikdy nemůže střetnout s metodou fenomenologie nebo čistého transcendentalismu. Losev byl pochopitelně v době napsání své práce obeznámen pouze s ranými Husserlovými spisy a další vývoj fenomenologického myšlení směrem k uvažování o jazyku a interpretativní povaze lidské existence již neměl možnost reflektovat. O tom vypovídá jeho charakteristika

fenomenologie jako disciplíny, která „*podává popis odděleně daných momentů smyslu, které se prostřednictvím jakýchsi mystických ‚faktů‘ a jakýhosi agnostického ‚přirozeného světa‘ vstupují do vzájemného vztahu, vytváří se a ontologicky působí*“ (Losev 2009, 83). Z této charakteristiky se může zdát, že autor fenomenologii na základě povrchního rozumění podstatě této disciplíny představuje poněkud nevěrohodně, v dalším výkladu však ukážeme, že vlastní cestou došel k pozoruhodným motivům, kterými předjímal vývoj fenomenologie ve 20. století.

Spojení jazyka a podstaty věci je u Loseva záležitostí kritiky Husserlovy fenomenologie. Losev předpokládal, že Husserl omezuje svou filosofii pouze na statické vnímání eidosů a uniká mu procesuální aspekt rozumění. Eidos dle Loseva není ničím statickým a daným, ale podléhá procesu dynamického seberozvoje v závislosti na jeho poznávání. Losev se obrací ke komunikaci a interpretaci, aby byl více práv podstaty skutečnosti – věc je dána skrze interpretaci rozumějícího bytí. Apriorní eidetika má komunikativní charakter. Zde však Losev nemá na mysli to, že se podstatný smysl věci ustaluje v komunikaci mezi lidmi, ale že sama věc skrze svou energii komunikuje s lidským vědomím: „*Veškerá energie podstaty je jazyk, ve kterém hovoří podstata s tím, co ji obklopuje*“ (Losev 2009, 123). Jako by eidos určité věci byl sám komunikativní a jazyk byl pouze výsledkem smyslotvorné energie, kterou vyzařují věci samy. Losev dále vidí i apriorně danou syntax eidetického jazyka, tedy předem daný způsob rozvíjení eidosu, který nalézá své vyjádření v logice, v níž jsou vyjádřeny podstatné struktury pro eidetický, nikoli běžný každodenní jazyk. Eidetický jazyk dle Husserla vyjadřuje právě ty podstatné smyslotvorné struktury, bez nichž by byla smysluplná koherentní řeč nemožná.

Někteří badatelé, jako např. L. A. Gogotišvili (2009, 17 n.) se domnívají, že Losev se tak kritikou Husserlovy fenomenologie staví do pozice novokantovců, pro které diskurzivní myšlení nevychází z určité danosti, ale tuto danost naopak zcela vytváří. Domníváme se, že Losevova filosofická pozice však není měřitelná parametry myšlení Husserlova či novokantovců; Losev zastává specifický názor, že eidos věci je apriorně dán a má svou energii, která působí na vnímající vědomí, ale zároveň je tento eidos pochopitelný pouze v procesu interpretace, která zkoumá různé způsoby jeho platnosti. Proto se dle Loseva musí zkoumání obrátit od objektivních faktů na postupnou fixaci významu toho, co má jako fakt teprve vystoupit. Tento fakt je postupně tvořen imanentním rozvíjením smyslu založeným na smyslotvorné energii věci a interpretujícího charakteru vědomí, které tuto věc nahlíží a usiluje ji porozumět, a teprve proces povstávání smyslu z tohoto střetávání je hoden filosofovy pozornosti. Nicméně už fakt, že Loseva na fenomenologii zaujal především eidos jakožto určitá objektivní fixace významu, napovídá, že Husserlovo myšlení chápal jako svého druhu platónskou filosofii. Alexander Haardt v poměrně obsáhlém výkladu ukazuje, že toto chápání Husserla provázelo celý ruský počáteční zájem o fenomenologii. Ukazuje, že pro Loseva i Špeta byl Husserl přitažlivý právě jakožto platonik, tedy myslitel směřující k nové objektivitě, po níž ruští filosofové toužili (Haardt 1993, 33 n.).

Český fenomenolog Zdeněk Mathauser ukazuje, že Losev je v určitých motivech bytostně spřízněn s Mukařovského a Bachtinovým myšlením: primárně mu jde o to, aby na významové mnohosti ukázat procesy redukce této mnohosti, tedy určitého významového

sjednocení na základě aktivní volby (Mathauser 1982, 123). Za tímto pojetím jazykového znaku tušíme Mukařovského sémantické gesto a Bachtinův ústřední problém centra a periferie, stejně jako proces nabývání významuplnosti smyslu v jeho komunikovatelnosti. A naopak, pro Loseva je symbol „významovou náloží dynamitu“, která se rozbíjí na nekonečný počet významů. Odtud nevyčerpatelnost symbolického umění a mýtů a jejich „stálá aktuálnost“. Ta je zapříčiněna dle Loseva skutečností, že symbol je pouhým předpokladem věci, nikoli věcí samou a je určitým „principem generování významu“ (ibid., 126).

Klíčovým vzorcem uvažování se Losevovi stává dialektika, k níž se ve všech svých dílech hlásí jakožto k vlastnímu metodologickému základu. Losev očekával, že dokáže objasnit smysl ve všech vztazích, do nichž vstupuje, tedy že dialektika dokáže vykazat veškerou strukturní založenost smyslu. K tomu měl přispět především důraz na komunikační stránku slova. Losev tvrdil, že slovo je samotným tvůrcem skutečnosti, která má ovšem především sociální charakter. Komunikativní povaha slova zaručuje, že pravá podstata skutečnosti zůstane v nejširším smyslu slova sociální. Pokud slovo přestaneme nahlížet v jeho komunikační funkci, nahlížíme skutečnost jako iracionální tmou, kterou není možné pochopit a není možné se v ní zorientovat. Losev dialektikou upozorňuje na možné zatmění smyslu zkoumaného předmětu, kterého se věda může dopustit v případě, že ho popisuje pouze prostřednictvím zavedených pojmů. Odstraňuje tak z procesu poznání jeho alogický, iracionální, „стихийный“ charakter, který původně v dotyku vědomí a nazíraného předmětu má. Jak upozorňuje Ščastlivceva, v názoru, že rovněž vědecké pojmy podléhají dialektice, se Losev přibližuje k řešení problému vědeckých pojmů, které předkládá G. G. Špet (bližší k výkladu tohoto vztahu Ščastlivceva 2012, 419 n.).

Základní Losevova práce o estetice *Dialektika umělecké formy* byla napsána ve dvacátých letech, tedy v době, kdy autor formuloval základní teze své filosofie slova. Losev je rozhodnut nahlížet umělecké dílo dialekticky z hlediska jeho smyslu, což předpokládá dvě základní věci: myslet dílo jako jednotu protikladů a zároveň myslet dílo jako nestálou stálost („*подвижной покой*“). Tímto pozoruhodným souslovím chce Losev zřejmě poukázat na opalizující, stále se proměňující podstatu uměleckého díla, která však zároveň umožňuje kontemplativní, soustředěný a čistě intencionální zaměření našeho pohledu na smysl díla. Umělecký výraz chápe Losev jako čistou intenci. Dle jeho definice je umělecký výraz tím, „*co vyjadřuje danou předmětnost vcelku a v absolutní adekvaci, takže ve vyjádření není více nebo méně smyslu než ve vyjádřeném*“ (Losev 1995a, 45).

#### 4.3.1. Filosofie jména

Autor ve své práci *Filosofii jména* načrtl hierarchii postupného sebeuvědomování lidského vědomí, a to od počátečního vzruchu vyvolaného vnějším předmětem přes proces uvědomování skrze sebereflexi, až k čistému myšlení, kde neexistuje rozdíl mezi myslícím a myšleným, protože obsah myšlení je produkován myšlením samým (což se nejlépe ukazuje na příkladu matematických formulí). Losev je přesvědčen, že v lidském myšlení

je možno vnímat předmět jakožto eidos, tedy v historicky, subjektivně a časoprostorově neproměnné kvalitě. Tato kvalita je přitom asubjektivní a je dosažitelná v procesu postupného očišťování vědomí od předsudků a dobových interpretačních schémat (Losev 2009, 133 n.). Tak dospívá Losev k jisté příbuznosti s myšlením rané fenomenologie, a to především v jeho transcendentním pojetí předmětu, které je nezávislé na nazírajícím subjektu, a překonáním subjekto-objektové opozice, neboť na nejvyšším stupni rozumového nazírání již neexistuje distance mezi nazírajícím vědomím a předmětem. Losev tak alespoň v teoretické rovině razí cestu postupnému očišťování produktů duševního života od psychologických a historických závislostí a usiluje o zahlédnutí obecně nutné, ontologické struktury předmětu.

Za nižší formy vztahu vědomí a předmětu považuje Losev *podráždění* (*раздражение*), za něž považuje uchopení předmětu pouze počitky smyslů na základě jeho vnější formy. Vědomí tak chápe předmět čistě zvnějšku, aniž by při tomto chápání poznávalo sebe samé a uvědomovalo si specifika tohoto chápání. Pozitivistické, vitalistické a psychologizující přístupy, které považují vnímání za prostý odraz vnějšího předmětu do vědomí subjektu a samotný proces vnímání si pro sebe nijak neproblematizují, proto odmítá jakožto simplifikující. Za další takový vztah považuje Losev *pocitování* (*ощущение*), které se od vnějšího podráždění smyslů odlišuje tím, že vědomí poznává sebe samé skrze vnímaný předmět. Vědomí zakouší, že vnější předmět nějak souvisí s vnímáním, protože vytváří určitý „vnitřní“ pocit, nicméně není schopno tento pocit nijak racionálně uchopit či explikovat. Tohoto způsobu vnímání jsou proto schopny i jiné živé organismy než člověk. Cit neobsahuje myšlenku. Pokud chceme přestoupit na další úroveň myšlení, musíme vztah vědomí a předmětu chápat tak, že skrze poznávání předmětu docházíme k sebepoznání.

V samotném výkladu své filosofie jména postupuje Losev hierarchicky od nejnižších významotvorných složek až do úrovně skutečného smyslu jména. Fonematickou strukturu slova považuje za čistě náhodný moment a postupně se dostává k čistě noetické (mysl poznávající) struktuře slova. Noému chápe Losev jako význam slova bez všech individuálních variací, které přísluší slovu v komunikaci *hic et nunc*. Předmět obsahuje i svůj *meóm*, temnou hlubinu, tedy to jiné, co stojí *mimo* aktuální význam slova, ale může být v jiném významovém kontextu aktualizováno. Pokud je jsoucí pro Loseva to, co vystupuje díky slovu jako významuplné, meón je tím, z čeho se význam díky slovu vymaňuje, tedy předchůdným iracionálním chaosem, který je však pro samotný význam slova dialekticky nutný, neboť na jeho základě je možné právě o samotný význam usilovat. V tom je podstata Losevovy dialektiky, že určení jsoucího je zároveň určením jeho vztahu k nejsoucímu: „*Určení jsoucího se počíná tím okamžikem, kdy světlo smyslu a tma bezesmyslnosti vstoupí do vzájemného vztahu, přesněji řečeno do vzájemného spoluurčování*“ (Losev 2009, 125).

Slovo, které je vyjádřením sebepoznání, již není prosté podráždění smyslových orgánů či slepý odraz nějakého pocitu, ale součást smyslotvorné řeči, v níž člověk poznává věc na základě sebepoznání. Sebeoznání předpokládá, že člověk sám sebe chápe jako podmíněný, samostatný subjekt, který myslí daný předmět na základě vlastních kritérií. Sebeoznání pro Loseva rovněž znamená, že subjekt si uvědomuje svou přítomnost

v meónu předmětu, uvědomuje si tedy, že předmět může nekonečně variovat a připravovat předmětu nové podmínky pro jeho zjevnost. Sebepoznání, které je předpokladem myšlení, je však nemyslitelné bez předchůdné fáze *pocitování*. Právě pocitování zakládá vědomí toho, že subjekt se určitým způsobem vynachází mezi tím, co poznává („ощущение есть прежде всего нахождение себя“, Losev 2009, 144).

Losev postupuje ještě dále a vytyčuje termín *idea slova*. Noému Losev vidí jako způsob rozumění danému předmětu na základě jeho vydělení z nebytí meónu a odlišení od ostatních předmětů. *Noéma* nám nedává podstatu předmětu celou, ale pouze částečně, kdežto *ideu* považuje již za předmět samý v celé jeho plnosti. Tato plnost musí zahrnovat jako podstatu předmětu, tak meón předmětu v celé jeho šíři. Pokud je meón jinobytí předmětu a toto jinobytí je pro Loseva lidské vědomí, které obsahuje potenciál pro všechny variace daného předmětu, pak tedy myslí ideou předmětu čistý smysl uchopovaný lidským vědomím.

Poslední termín, s nímž Losev ve své teorii jména vystupuje, je *logos*. Losev logos odlišuje od eidosu: logos není myslitelný bez eidosu, vyjadřuje eidos věci, ale je závislý na čase. Jedná se o pojem, který vyčísluje jednotlivé příznaky eidosu, ale není v něm nic z celostnosti eidosu, protože vyjadřuje jednotlivé obsahové momenty věci. Na Losevově výkladu je zajímavé, že logos v jeho systému nabývá schopnosti vyjadřovat „způsob vidění předmětu, jedná se o instrument, jímž je předmět uchopován“ (Losev 2009, 187) a není zachytitelný pouze intuitivně (jako eidos), ale je metodou uchopování a zjevování předmětu. Znovu tedy pozorujeme, že Losev ve výkladu filosofie jména/slova<sup>71</sup> používá témata využívaná moderní hermeneutikou a teorií interpretace. Slovo je v tomto pojetí vyjádřením podstaty pojednávané věci, zároveň je v něm však přítomný nevěčný moment – způsob vidění věci a princip jejího uchopování. Odsud už je jen krok k termínům jako je perspektiva, atmosféra či postoj ke světu, s nimiž se v rámci této práce potýkáme. Pojetí logu dává Losevově filosofii dynamiku, neboť slovo není nahlíženo jako prostý výraz věci, ale jako vyjádření smyslu věci, který je nekonečně proměnlivý, znovuobnovitelný, závislý na širokém kontextu situace, v němž je proneseno apod. Oproti abstraktní a nenahlédnutelné povaze ideje představuje pro Loseva logos *představu* a *názor* o dané věci, její konkrétní *určení* a *úsudek* o ní (Losev 2009, 207). Tyto čtyři hlavní charakteristiky logosu, které dále nijak nerozvádí, jsou pro Loseva zárukou toho, že se nevyjadřujeme inertním, neproměnným jazykem, ale jazykem, který má určitou gramatiku, stylistiku a vyjadřuje rétorický postoj. Jazyk je energií podstaty věci a tato energie je podstatou skutečnosti. Proto může Losev tvrdit, že „slovo o předmětu a o podstatě je sám předmět a sama podstata“, a dále, že „inteligibilní jméno předmětu je sám předmět v aspektu jeho chápání a zjevnosti“ (ibid. 224–225).

Zároveň si je však Losev vědom toho, že podstata předmětu není ve slově zachycena cele, ale fragmentárně. Losev na jednu stranu tvrdí, že „předmětem slova se může stát jen eidos určité podstaty“ (Losev 2009, 238), ale rovněž, že „podstata předmětu, at' už jí rozumíme jakkoli, nemůže být obsažena ve slově celá, protože pokud

---

<sup>71</sup> V Losevově filosofii jsou tyto dva termíny zaměnitelné. To mimo jiné ukazuje na jistou neuspořádanost jeho psaní, z níž pramení jistá neprostopustnost jeho textů.

by tomu tak bylo, přestal by být předmět předmětem – přestal by být odlišitelný od nepředmětna“ (ibid., 114). Toto rozlišení je důležité. Slovo jednak míří k eidosu předmětu, na nějž je intencionálně zacíleno, ale zároveň nepojmenovává celý eidos tohoto předmětu. Toto rozlišení je v jádru společné fenomenologické definici předmětnosti, s níž se setkáváme ve světě textu: ať už básnický jazyk jakkoli z hlediska racionality absurdně pojmenovává předmět, přece jen se dotýká eidosu, neboť eidos je neproměnnou podstatou všech realizací daného předmětu, ale zároveň eidos nikdy nemůže pojmenovávat celý, neboť eidos je jako donekončena se rozevírající vějíř možností realizace a vnímání daného předmětu. Předmět je odlišitelný od nepředmětna právě tím, že slovo jeho eidos pojmenovává pouze partikulárně. Tím se klade důraz na skutečnost, že mimo předmět ještě stojí nepředmětný svět, atmosféra či kontext, v němž předmět teprve nabývá svého specifického významu. „Každé slovo, které je součástí věty, v sobě nese smyslovou energii této věty“ (Losev 2009, 103). V tomto pojetí se Losev ocitá blízko fenomenologické pozici a jeho teorie nám umožní lépe pochopit skutečný význam předmětnosti, s níž se setkáváme v uměleckém díle, stejně jako fakt, že svět textu nemůžeme považovat za nic podřadného každodennímu světu.

Smysl fenomenologie vidí Losev právě v tom, že se nechce poznávat předměty jakožto fakta. Fakt definuje jako „prostý smysl“, který nemusí být „poznáván“, neboť předmět jakožto fakt je pouze formálně-logickou veličinou. Zajímá ho naopak fenomenologie jakožto nauka o slově, které ohledává to, co je skutečné, opravdové a postupně mu dává smysl ještě přede vši teorií a vědou. Proto Losev fenomenologii rozumí jako „*předteoretickému popisu a formulaci všech možných způsobů a stupňů smyslu, které se ve slově nacházejí, na základě jejich adekvátního nahlédnutí, tzn. jejich nahlédnutí v eidosu*“ (Losev 2009, 258). Proto Losev říká, že fenomenologie není žádná teorie, ale specifické nahlédnutí smyslu, nahlédnutí předmětu jakožto smyslu. Losev si rovněž všímá jisté rodové příbuznosti fenomenologie a estetiky, když říká, že předmětem estetiky je logos vyjadřující eidos. Logos Losev nahlíží jako metodu eidetizace. Pokud si je estetika vědoma svého určení, má možnost vyjadřovat se k podstatě věcí. Jak dochází k tomu, že podstata dostává uměleckého vyjádření? Logos tohoto vyjádření ukazuje podstatu jako potenciál všeho alogického, bohatství předmětu, které nemusí být aktuálně přítomné ve výrazu, ale je tušeno v atmosféře světa textu.

Losev těmito zjištěními již ve 20. letech minulého století přispíval k pochopení místa estetiky mezi ostatními disciplínami a zároveň připomínal původní určení této disciplíny: vyjadřovat se k podstatě nahlížených předmětností. Právě v letech, kdy byla tato slova vyřčena, bylo více než zapotřebí zdůrazňovat, že estetika nemůže sloužit pobočným cílům, jako jsou apriorní sociologicko-historické teorie, jejichž jsou umělecká díla pouhým dokladem. Zároveň Losev pomocí fenomenologické argumentace vysvětluje, proč se estetika nemůže zabývat svým předmětem na úrovni prostého faktu. Fakt je již ustáleným smyslem, je předmětem, jehož smysl již předchůdně určuje teoretické vidění určitého druhu, kdežto umělecká forma nám dává zahlédnout předteoretické a předvědecké ustalování smyslu. V tom spatřujeme, že Losev se dokáže inspirativně vyjadřovat nejen k problematice uměnověd, ale na mnoha místech rovněž dosvědčuje



schopnost odstíněně pojednat o přínosu fenomenologické metody uplatněné na interpretaci uměleckých děl.

Jsme na pochybách, zda se nám z tříště Losevova výkladu podařilo vyzdvihnout základní myšlenky tak, aby jeho koncepce byla pro čtenáře srozumitelná. *Filosofie jména* je kniha proslulá, a to především svou nečitelností. Proto jsme podstoupili poměrně zevrubnou rekonstrukci jejího obsahu. Máme několik dokladů čtenářských recepcí *Filosofie jména*, které ukazují, že problémy s neobyčejnou nejasností Losevových myšlenek a problémy s dekódováním složitě formulovaných vět mají prakticky všichni čtenáři této práce. Dle vzpomínek Losevových přátel se Losev vyjadřoval o své knize jakožto o pokusu oživit *имяславие* spisem, který by zároveň mohl být oficiálně vydán v Sovětském svazu, čímž odůvodňoval to, že řada myšlenek nemohla být vyjádřena přímo, ale skrytě nebo opisem. S. B. Džimbinov vzpomíná: „Jednou jsem zašel k Alexeji Fjodoroviči a řekl jsem mu, že nyní čtu dvě filosofie jména – jeho a Bulgakovovu. Dostalo se mi této odpovědi: „Pochop to – Bulgakov psal to, co chtěl, já jsem psal a přitom jsem jenom přemýšlel, jak to udělat, aby cenzura nic nepochopila““ (Džimbinov 2005, 52–53). Ruský historik filosofie V. Zeňkovskij zase zdůrazňuje obecnou nedořečenost a nejasnost Losevových myšlenek, což přičítá snaze filosofa skrýt před bolševickou cenzurou náboženský základ své práce (Zeňkovskij 1991, 142). Problémy s čitelností Losevových myšlenek přiznávají i badatelé specializovaní na dílo A. F. Loseva jako L. A. Gogotišvili a V. I. Postovalova či A. Tacho-Godi (dle kterého je *Filosofie jména* „neobvyklá, těžko pochopitelná a do dnešních dob neprobádaná ve vší své plnosti“, Tacho-Godi 2007, 9). Ostatně, znalci Špetovy filosofie se podobně potýkají s nečitelností jeho základního díla *Estetické fragmenty*, která dle některých tvrzení není ani psána rusky, ale zvláštním autorovým dialektem. Losevův souboj s cenzurou a obstrukcemi, jimž bylo vystavováno jeho bádání v sovětském Rusku se věnuje Caryl Emerson a nachází překvapivé paralely v Losevově a Bachtinově životě i myšlenkovém vývoji (Emerson 2004, 95n.).

Problém s názorností Losevova myšlení je v nemalé míře zapříčiněn skutečností, že Losevova kniha je, jak je již uvedeno shora, výrazně ovlivněna pravoslavným teologickým konceptem *имяславие*. Tento silný mystický proud v pravoslavné církvi byl založen na tezi Pavla Florenského: „Boží jméno je sám Bůh (ale Bůh není jméno)“.<sup>72</sup> Proud podporovalo několik výrazných pravoslavných myslitelů a Losevových přátel, mezi nejznámějšími Pavel Florenský, Vladimir Ern a Sergej Bulgakov. *Имяславие* je založeno na specifickém filosofickém pojetí jména. Slovo není pojímáno jako racionální pojmenování jevů a předmětů, které smyslově vnímáme v realitě, není tedy odrazem reality a lidskou reakcí na ni, ale je energií, v níž se setkáváme se samotnou podstatou jmenovaného předmětu. Pro lidské vnímání tak mizí rozdíl mezi předmětem a slovem, v pojmenování dochází k autentickému vyjádření podstaty předmětu. Boží energie projevující se ve světě tak do reality proudí skrze *pouhé pojmenování Boha*. *Имяславие* bylo již roku 1913 odsouzeno

---

<sup>72</sup> „Имя Бога есть Сам Бог (но Бог не есть имя).“

Nejsvětějším pravoslavným synodem jako hereze, nicméně výrazně ovlivnilo množství vlivných ruských myslitelů, v jejichž myšlení dále přežívalo v sovětské neoficiální filosofii.

Principy *умяславе* zůstávají ve *Filosofii jména* zachovány především ve zdůrazňování absolutní priority smyslu před fakty. To pro porozumění slovu znamená především neorientovat se na slovo jako produkt kultury ani na slovo jako objektivující činitel vztahující se ke smyslově zakoušenému předmětu, ale jako na energii, která vyjadřuje samotnou podstatu dotýkané věci. energii Losev nazýval „*smysluplnou silou, v níž podstata vyjadřuje samu sebe*“.<sup>73</sup> Losev užívá pojmu energie proto, aby zdůraznil, že podstata věci není dána jejím empiricky-faktickým výskytem ani ideově v transcendentálním světě apriorního smyslu, ale že je závislá na poznání, v pochopení a vyjádření věci smysluplnou řečí. Podstata věcí je tak pevně provázána se smyslem jazykového vyjádření. „*Na jménu je nejdůležitější to, že je energií podstaty věci, což znamená, že v sobě nese všechny inteligenční, mytologické a další osobité funkce věci. Proto není jméno zvukem, ale je samotnou věcí, i když je dáno v rozumu. A nikterak nepřestává být reálnou věcí. (...) Jestliže jméno něco jistě označuje, tak to znamená, že díky jménu poznáváme samotnou věc*“ (Losev 2009, 191).

#### 4.3.2. Umělecký postoj

Zájem o otázky jazyka a estetiky provázel Losevovu filosofii od počátků. V rané studii *Struktura uměleckého postoje ke světu* (*Строение художественного мироощущения*, psáno 1915–1916, poprvé publikováno v časopise *Начала* roku 1993) vidíme počátky Losevova myšlení o jazyce a umění, jehož leitmotivy se stanou později základem jeho filosofických spisů ze dvacátých let. Losev zde dialekticky řeší problém poznání a dochází k přesvědčení, že poznání je nutné myslet synteticky, jakožto věc a poznání věci nazírajícím subjektem<sup>74</sup> nerozlučně, neoddělitelně. Toto zjištění se mu stává východiskem pro odmítnutí rozdílu poznávání světa u přírodních a humanitních věd. Oba typy věd jsou závislé na nerozlučnosti a neoddělitelnosti předmětu a nazírajícího subjektu. Věda trvá na své objektivitě, a proto se zaklíná senzualismem. Věří, že duše je tvořena věcmi, které do ní vcházejí v prostých počítčích. Těmito postuláty si sama zabraňuje porozumět procesu rozumění, v němž věc a subjekt vystupují nerozdělitelně, věc nemůže být jinak než skrze své jinobyty, vědomí subjektu.

Je pozoruhodné, že po tomto výkladu přivádí Losev na scénu termín *zkušenost*. Tvrdí, že strukturu zkušenosti je možné poznat pouze na základě ontologického spojení vědomí a předmětu. Zkušenost není vykazatelná ani v poznávacích procesech vědomí samotného, a pochopitelně ani na straně vnějšího, předmětného světa. Losev zdůrazňuje, že ontologické sblížení, vztah („*соприкосновенность*“) bytí a vědomí je jako jediné základem zkušenosti se světem. Tento vztah je tím, co rozvíjí pojmy individuálního

<sup>73</sup> „Смысловая сила самовыражающейся сущности.“

<sup>74</sup> Tam, kde pro lepší srozumitelnost používáme slovo subjekt, Losev často používá zvláštní termín „jinobyty“, *инобытие*. Jinobytím rozumí to, co je jiné než věc, je vůči věci vnějškové.

vědomí na jedné straně a předmětu na straně druhé. Toto pozdější štěpení vzniká na základě prvotní shody bytí a poznání.<sup>75</sup> Tato prvotní zkušenost se odehrává ještě před Logosem a odehrává se dle slov Loseva jakožto čistá kvalita a čistá nálada. V tomto předvědeckém, předteoretickém světě, který na Logos teprve čeká, se odehrává postupné pojmenovávání materiálních předmětů, které však svým pojmenováním pro nás ztrácejí charakter hlubinné skutečnosti („*глубинной существенности*“). Losev toto zbavení prvotní zázračnosti vztahu člověka a světa označuje za bytostnou tragičnost lidského bytí ve světě. Zároveň však dodává, že pro umění je tento prvotní vztah klíčový a že umělecká forma se tento vztah snaží doslova převtělit („*преобразить*“) do své formy. Struktura uměleckého díla povstává právě ze zachycení tohoto prvotního bytí, které příchod logu může teprve tušit. Logu, který ve své překroucené, nepůvodní („*искаженная*“) formě bude k bytí promlouvat jen jako strnulá matérie (Losev 1995b, 301).<sup>76</sup> Losev zde má pro interpretaci uměleckého díla podstatné sdělení: logos, jakožto ustálená jazyková struktura, má podíl na petrifikaci a zneživotnění prvního kontaktu lidského vědomí a světa, a tak *de facto* podíl na zneviditelnění světa. Proto se rozbitím pevné struktury logu snaží objevit svět, který se pod ním skrývá.

Losev tvrdí, že každý umělecký projev je cestou zpět k této prvotní zkušenosti se světem. Umění dělí na dvě základní složky: ty, které trvají na čisté umělecké zkušenosti zbavené nutnosti strukturovat formy (tzv. muzikální – sem řadí tzv. čistou hudbu), a ty, které spoléhají na výstavbu struktur na základě čisté zkušenosti (tzv. obrazové – sem řadí všechna ostatní umění, tedy u umění slovesné). Muzikální umění je věrné prvotní zkušenosti se světem, jelikož je stejně jako ona nepřetržitým tokem bez stanovených předmětů. Je zde pouze proces, čas, není zde možná fixace logem, který ustanovuje daný smysl předmětů.

Alexander Haardt vyslovuje názor, že Losevova dialektická fenomenologie našla specifické uplatnění právě v jeho fenomenologickém výkladu hudby. Losev ukazuje, že smyslová struktura hudby je prvopočáteční strukturou rodící se z chaosu do universální svobody a Jednoty. Pro hudbu je proto typická atmosféra jakožto modus a první průvodní projev zrodu čisté mysli. Losev pojímá hudbu jako vztah: vztah mezi prvopočáteční beztvarostí a formou muzikálního díla. Proto může hudbu pojímat jako ideální předmět a její formu jako čistou časovost bytí. Haardt tak ukazuje, že Losevovo pojetí čisté hudby stojí na rané Husserlově fenomenologii, především s jejím obratem k věcem samým a eidosu (Haardt 1993, 197 n.).

---

<sup>75</sup> „В основе всякого представления и понятия лежит точка абсолютного, онтологического соприкосновения ‚бытия‘ и ‚сознания‘. Эта точка, с одной стороны, развивается в то, что потом носит название индивидуального ‚сознания‘, а с другой стороны – в то, что потом носит название ‚предмета‘, в частности внешнего мира. Повторяем, факт познания был бы немислим, если бы вообще не существовало где-нибудь точки абсолютного совпадения бытия и сознания“ (Losev 1995b, 299).

<sup>76</sup> „На основе этого первичного бытия, которое мы выше характеризовали феноменологически – как чистый, деструктурный опыт, онтологически – как последнюю качественную основу сущего, или объективный смысл, и религиозно – как преображающееся бытие – на основе этого бытия искусство далее воздвигает структуры и образования, черпая последние из того предвидения Логоса будущих времен, искаженного в настоящем плане бытия до степени неподвижной и инертной материи“ (Losev 1995b, 301).

Klasifikace uměleckých druhů a žánrů považuje Losev pouze za tradiční a konvenční. Co je však na styku s uměleckým dílem primární, je jeho osobní aktuálnost („личная актуальность“). Takto nahlížené dílo můžeme považovat za poznání. Proces poznání je vázán za vykázaní aktuálnosti smyslu: „*Umění je poznání, určené dle stupně osobní aktuálnosti; umění je tvůrčí poznání*“ (Losev 1995b, 308). Losev vyzývá k tomu, abychom dílo prostě neoznačovali tradičními termíny jako epos nebo lyrika, ale všimli si toho, jak je aktuální: jak aktuálnost eposu pro nás vystupuje jako „klidná a vyrovnaná“ a v dramatu jako „výbušná a akceschopná“. Losev si rovněž všímá, že pokud klasifikujeme díla dle předmětů, které zobrazují (tedy v literární historii tolik populární klasifikace na základě hlavních motivů textu), nemusíme tak činit způsobem, že pojmáme předmět zobrazený uměním jako reálný předmět našeho časoprostoru, ale můžeme k zobrazenému předmětu přistoupit jako k méně formálně určenému, a přece v kvalitě vystupujícímu předmětu tak, jak ho zobrazuje dílo. Losev tak implicitně vybízí k tomu, co hlásá fenomenologická literární věda: přejít od klasifikace pomocí vnějších pojmů a zasazování textu do jemu vnějších vztahů, a obrátit se přímo do textu, kde se v procesu postupně ustaluje jeho smysl, pocíťovaný námi ve své aktuálnosti. Proto může Losev tvrdit: „*Mohli bychom zde pokračovat dále cestou fixace základních estetických kategorií, neboť náš předmět je nekonečný, ale my, jak si pozorný čtenář zajisté povšiml, jdeme cestou ne apriorního ustanovování základních kategorií (což je úkol, který principiálně považujeme za sofistiku a vnitřní protimluv), ale cestou prostého zachycování těch faktů vnitřní zkušenosti, které se nám ukazují jako zjevné*“ (Losev 1995b, 310).

V této rané Losevově studii spatřujeme pozoruhodně moderní, živé filosofické myšlení, které předjímá rozvoj hermeneutiky a fenomenologie ve 20. století. Důraz na dialektické (ve významu aktualizující) podstaty uměleckých fenoménů je dodnes v hermeneutice velmi moderním tématem a jeho plný rozvoj nastal až ve druhé polovině 20. století, kdy se již Losev fenomenologii věnoval nemohl. Dialektické důrazy Losevovy fenomenologie vedou Alexandra Haardta k tomu, aby Losevovu koncepci pojmenovával přímo jako „dialektická fenomenologie“ (viz třetí kapitulu Haardtovy monografie, Haardt 1993). Losevovy základní myšlenky z této rané studie, z nichž se později rozvine autorova filosofie jména, mají zřetelně společný kořen s fenomenologickým myšlením. Můžeme se domnívat, že Losevova filosofie byla ovlivněna ranými Husserlovými spisy, které překládal G. G. Špet do ruštiny jako do prvního evropského jazyka po jejich vydání v německém originálu. Neexistují však doklady o tom, kdy se Losev s fenomenologií seznámil. Lze však předpokládat, že znal Špetovu monografii o fenomenologii z roku 1914. Avšak tvrdit, že právě fenomenologie stála u zrodu filosofického myšlení A. F. Loseva, můžeme pouze s určitou mírou nejistoty.

### 4.3.3. Styl

Rozsáhlým představením diskuze různých vědců o pojmu styl je charakteristická Losevova filologická práce *Teorie uměleckého stylu* (psána v sedmdesátých letech, poprvé vydána roku 1994). Kniha je rozdělena do tří hlavních částí: v prvním oddíle autor v 26

bodech vypočítává všechno, co stylem není: forma, obsah, idea, obraz, jazykové zafixování výchozího pocitu, shluk společensko-politických vztahů apod., ve druhém oddíle autor představuje vlastní pokus o charakteristiku pojmu „umělecký styl“, v díle třetím představuje koncepcce stylu jednotlivých teoretiků od antiky po E. Cassirera.

Losevova vlastní koncepcce pojmu styl je založena na představě celistvosti. Právě celistvost formy, obsahu, ideje a citového obrazu (*чувственный образ*) je dialektickou jednotou, v níž jsou zahrnuty všechny tyto protiklady. Losev takovou jednotu nazývá ideově-obrazovou (Losev 1994, 215). Tuto celistvost dle Losevova mínění zakládá model, který umělec ztělesňuje ve stylu svého uměleckého díla. Pojmem modelu se chce Losev vyhnout tomu, že bude styl zakládat pouze na rysech racionálně a pojmově uchopitelné struktury uměleckého díla. Modelem nemíní čistě kompoziční schéma, jak k tomu vybízí běžný význam tohoto pojmu, ale prvotní princip stylu určitého díla. Podstata uměleckého stylu je dle Loseva vždy „nadstrukturní“, to znamená, že není vysouditelná z pouhého jazykového a motivického materiálu díla, ale je dána „formujícím principem“ (*формообразующий принцип*). Tento nadstrukturní model uměleckého stylu rovněž zakládá estetické působení uměleckého díla, v žádném případě to není jeho struktura, která sama o sobě žádný estetický příznak nenese.

Losev nakonec charakterizuje čtyři hlavní součásti uměleckého stylu: předstrukturní, strukturní (a zároveň pojímané z hlediska přechodu za hranice pouhé strukturnosti), esteticky-uměleckou a ideologickou. Jednota těchto čtyř součástí zaručuje stylu jeho bohatost, plnost, expresivitu a další kvality, jimiž bývá umělecký styl v teoretických statích obdařován. Losev nakonec dochází k této definici uměleckého stylu: „*Je principem konstruování veškerého potenciálu uměleckého díla na základě všech nadstrukturních a předstrukturních předurčení a jeho prvotních modelů, které jsou však imanentně pocítované samotnými uměleckými strukturami daného díla*“ (Losev 1994, 226).

Pokud se máme Losevův neuspořádaný výklad snažit shrnout, řekneme, že autor se pokouší ukázat, že styl je zvláštní jednotu různých složek uměleckého díla, která není zachytitelná pojmově a dává čtenáři určitý komplexní vjem. Styl je dle Losevova výkladu určitý vnitřní, duchovní princip (Losev se tak hlásí k pojmu, který razí ruský filolog A. V. Čičerin – *душевный строй*), který vzniká u tvůrce uměleckého díla. Tvůrce následně usiluje o to, aby se jeho specifický náhled na určitou věc (Losev pro takovou skutečnost užívá množství pojmů jako „myšlení“, „chápaní“, „tvůrcovo vnímání světa“ apod.) v jeho díle odrazil a byl čitelný pro vnímatele.

Losev se jistě dostává do blízkosti fenomenologického myšlení a mohl by zde namísto svého pojmu „prvotní model“ uplatnit jeden z termínů, s nimiž se setkáváme v naší práci: postoj, perspektiva, atmosféra ad. Není divu, že vyjadřuje obdiv k jednomu z vědců Ženevské lingvistické školy, Henri Morierovi, který ve své knize *Psychologie stylu* (1959) mluví o stylu jako o způsobu bytí. Nicméně o Losevově spřízněnosti s fenomenologickými postuláty můžeme soudit pouze přibližně, a to z důvodu Losevovy nedůsledné formulace klíčových pojmů jeho teorie, jako jsou předstrukturní a nadstrukturní složky stylu, nedostatečně vysvětlený vztah umělecky-estetické a ideologické roviny a absence konkrétní interpretace, v níž by svá stanoviska obhájil.

At' už se jedná o snahu ukázat, že styl není záležitostí jazykové struktury, ale závisí na způsobu rozumění recipienta, či usouvstažněnit pojem umělecký styl s postojem ke světu, k němuž je recipient autorem díla vybízen, či chápat styl jako určitý model rozumějícího bytí, můžeme jistě tvrdit, že v Losevově myšlení o stylu se objevují názvuky moderní hermeneutiky 20. století. Pro hlubší pochopení nastolených témat však Losevova práce nijak nepřispívá. Jako v jiných svých textech se autor prioritně věnuje srovnávání konceptů jednotlivých vědců a historickým exkurzům do zkoumané problematiky. Tento přístup často přehlušuje jeho vlastní hlas a ubírá mu možnost soustředit se na představení vlastní koncepce.

#### 4.3.4. Metoda

V této kapitole průběžně pozorujeme, že Losev se teoreticky přibližuje metodě interpretace, kterou zastáváme v této práci: nenahlízet text či jeho části jako fakt, který následně popisujeme za pomoci jiných faktů z objektivizovaného světa tohoto textu, ale vrátit se na rovinu postupného ustalování smyslu, který dal tomuto domnělému faktu vzniknout. Pro Loseva je logos tykadlem, které provopočátečně ohledává pulsující a pohybující se eidosa a nasvěcuje to, co může být v tomto proudu vytčeno jako statická komponenta a co může být podmětem eidetické věty a jeho syntaktickým předmětem (Gogotišvili 2009, 16). Eidos tak pro Loseva neznamena pouze daný, statický předmět, ale to, čemu je rozuměno. Pokud eidosa definovanému ryze fenomenologicky rozumíme jako ideální invariantní podstatě věci, můžeme Losevovo chápání pojmu označit za významný významový posun.

Věc, již se vědomí chápe, není výsledkem metodické analýzy objektivních faktů života nebo kultury, ale je výkonem postupné fixace imanentně rozvíjeného smyslu věci. Tato fixace smyslu probíhá postupným vcházením věci do eidetického jazyka. Interpretací eidetického jazyka je potom jazyk každodennosti, který odpovídá na komunikační impulsy jazyka eidetického. Pokud se každodenní jazyk dostává na svou hranici, například v poezii, nabývá schopnosti dát zakusit zkušenost, která je ještě předjazyková a která dává vzniknout apriornímu eidetickému jazyku. Toto rozlišení eidetického a každodenního jazyka se Losev drží v průběhu celé své práce a nic nenapovídá tomu, že by ve svém myšlení sblížoval jazyk a eidetiku, jak tomu bylo v posthusserlovské, hermeneuticky orientované filosofii.

Losevovy rané teoretické práce jsou pro nás v řadě míst poměrně zajímavé. Losevova pozice je v některých částech těžko přístupná a založená na mystickém pojetí energie slova, v níž se můžeme setkat se samotnou podstatou věci. V dalších aspektech však Losevova filosofie předbíhá svou dobu, a to především důrazem na smysl založený na komunikaci a interpretaci jazyka. Tyto motivy plně rozvine až posthusserlovská fenomenologie a hermeneutika o několik desítek let později po vydání *Filosofie jména*. Domnívám se, že pokud Losev odmítá uměnovědy jako komentář hotových faktů kultury, a nabádá ke sledování imanentně rozvíjeného smyslu, který teprve bude fixován jazykem, vytváří si tak teoreticky zajímavou pozici pro pozdější interpretace uměleckých děl.

Losev je nicméně znám nikoli jako filosof jazyka, ale jako historik jednotlivých uměleckých epoch. Pokud budeme dále pozorovat nesoulad mezi Losevovými teoretickými postuláty a konkrétním zacházením s uměleckými díly, musíme brát v potaz specifčnost sovětského filosofického prostředí, v němž se Losev po celý život nacházel. Stejně jako tomu bylo u Žinkina, Achmanova a dalších byl i Losev tlakem akademického provozu víceméně pozvolně přinucen k opuštění dalšího prohlubování své filosofické koncepce. Začal se proto zabývat tématy ideologicky méně vyhraněnými, aby se vyhnul problémům se sovětskými úřady. Igor Čubarov pozoruje, že nemožnost zabývat se „čistou“ filosofií donutila tyto autory přejít do jiných oblastí humanitních věd, což však nebylo zapříčiněno pouze tlakem komunistického režimu, ale rovněž faktickým pádem metafyzických postulátů, z nichž ruská filosofie dlouhá předchozí desetiletí žila. Tento vnitřní obrat filosofického myšlení vedl přirozeně autory k zájmu o problémy estetické, antropologické či sociologické (Čubarov 2000, 10–11).

Losev je podobně jako Jakov I. Golosovker autorem, který nezůstával jen u teoretických traktátů, ale snažil se rovněž o prověření své metody konkrétními estetickými problémy či uměleckými díly. Podívejme se nyní na několik příkladů praktického využití teoretických postulátů jeho raných knih.

Pokud sledujeme výklad Losevových knih zabývajících se estetikou, dějinami kultury či jinými oblastmi souvisejícími s interpretací uměleckých děl, zjistíme, že způsob jeho výkladu je historicko-popisný, bez snahy zpřístupnit čtenáři vlastní způsob rozumění pojednávaným dílům či estetickým pojmům. Tím můžeme být po nadějném vymezení cíle uměnovědného bádání překvapeni. Losevova metoda při vlastní práci nad uměleckými díly nemůže být považována za hermeneutickou, ani fenomenologickou. Například v knize *Estetika renesance (Эстетика возрождения, poprvé vydána 1978)* odmítá Losev tradiční výklad, opírající se o zvýrazňování rozdílu mezi křesťanským středověkem a renesancí. Ukazuje, že mezi oběma historickými epochami byl zcela hladký přechod – prvky estetiky renesance byly přítomny v evropské kultuře již od 12. století. Všimněme si, že tato zjištění mají sice cenu pro historika kultury, ale interpretaci, jak jí rozumí fenomenologická literární věda, bychom u Loseva hledali marně. Pokud se Losev zabývá díly uměleckých velikánů renesance, omezuje se na rozsáhlé citáty z děl kunsthistoriků, které buďto staví proti sobě, či je vyvrací obecnými tvrzeními. Tento způsob výkladu založený na citování *in extenso* bez náležitého výkladu, je jedním z hlavních rysů Losevova psaní.

V knize *Dějiny estetických kategorií (1968)* je znovu patrné, že v případě kategorií vkusu, harmonie, krásy a dalších estetických kategorií se Losev nespolehá na vlastní výklad, ale spíše na chronologické mapování dějin dané kategorie s využitím citací z děl jednotlivých myslitelů a velmi obecným shrnutím uzavírajícím celou kapitolu. Toto shrnutí samozřejmě nemůže být považováno za autorův osobní vhled do dané problematiky, ale spíše za školské završení rozpracovávaného hesla. Taková práce je jistě přínosná z hlediska dějin umění, ne však z pohledu čtenáře, který doufá, že Losev naplní své teoretické premisy ze svých předchozích děl a obohatí pohled na tyto provždy platné a problematicky definovatelné kategorie svým vlastním pohledem, očištěným od

předsudečných postojů a tradičních přístupů. Tento pohled, pokud by Losevovy výše představené teoretické premisy byly využity pro zachycení podstatných ontologických struktur daného termínu, by jistě obohatil diskuzi o estetických kategoriích více než výčet různých definicí pojmu vkus (viz Losev 1984, 221n.). Respektujeme odlišné zaměření takové práce, avšak zároveň připomínáme, že konkrétní využití Losevových teoretických stanovisek o povaze slova, v němž se objevují, jak jsme ukázali, fenomenologické názvuky, hledáme v jeho interpretační praxi nadále marně. Losev, ačkoliv tento přístup sám výše kritizuje, zachází s pojmy jako s objekty, které se proměňují v čase a prostoru a spokojí se s prostým mapováním těchto změn.

Tyto základní teze musíme z Losevova díla postupně abstrahovat, neboť jsou zahrnuty v obsáhlých výkladech tautologicky vysvětlujících teze o protikladnosti a nedělitelnosti jednoho uměleckého díla, co do svého smyslu závislého na *jiném* (rozumějícím subjektu), přičemž v průběhu celého výkladu postupuje klasickou dialektickou metodou znázornění teze a antiteze, ústící do syntézy. Losev se snaží vysoudit místo umělecké formy mezi smyslem a smyslovou kvalitou, přičemž jeho výklad ustrne na výkladu této ne zcela jasně argumentované polohy. Problémem Losevova výkladu je primárně to, že zůstává konzistentně metafyzický, nikdy nepřistupuje k interpretaci konkrétního díla a jeho výklad se tak vyčerpává vzájemným propojováním několika desítek vágně definovaných pojmů. Dále se zabývá klasifikací umělecké formy do základních tříd: mýtus,<sup>77</sup> forma slovesná, muzikální, malířská, teatrální apod. Specifická metoda, která by se opírala o Losevovy teoretické postuláty, se tak v průběhu celé knihy vůbec nedostane ke slovu. Hlavní problém Losevových knih je jistá nepropojenost teoretických postulátů s praxí, která by umožňovala nově nahlédnout analyzovaný předmět, a jeho výklad tak ustrne ve dvou základních podobách: buďto čistě teoretický výklad, který naneštěstí staví na metafyzických pojmech, nebo výklad uměleckých děl jakožto historických faktů.

Losevově myšlení o mýtu, stejně jako jeho promyšlení základů pravoslavní se zde věnovat nebudeme, neboť v nich autor nepracuje explicitně s fenomenologií. Odkážeme alespoň na speciální číslo časopisu *Studies in East European Thought*, které se ve svých příspěvcích věnuje tématu, které jsme zde byli nuceni opominout (Bird 2004b).

Pozorujeme, že Losev od dvacátých let rezignoval na své myšlení a stále více se uchyloval k popisným metodám, které s jeho původním zaměřením nijak nekonvenují. Losev si ovšem tímto obratem zajistil možnost publikovat a svou výjimečnou produktivitou se stal jedním z nejznámějších ruských filosofů.

#### 4.4. Michail Bachtin

V dílech Michaila Bachtina (1895–1975) cítíme latentně přítomné téma čtenářova subjektu jakožto pravého a jediného partnera estetického objektu. Toto pojetí vychází ze

---

<sup>77</sup> Losevovy analýzy mýtu podrobně sleduje Robert Bird (viz např. Bird 2004a, 143n.)



širší koncepce Bachtinovy filosofie jazyka a intersubjektivitu. Podívejme se, kde je možné nalézt společná východiska fenomenologie a tzv. Bachtinova kroužku.

Tento kroužek, jehož byl Bachtin ústřední postavou, vznikl r. 1920 ve Vitebsku. Jádro kroužku tvořili spolu s Bachtinem lingvisté Pavel N. Medveděv (1891–1938) a Valentin N. Vološinov (1895–1936), jejichž jména Bachtin později využíval pro publikování svých textů.<sup>78</sup> Členové kroužku se scházeli do roku 1924, než byli perzekvováni bolševickým režimem za praktikování buržoazních nauk. Myšlení tohoto kroužku mohl Bachtin rozvíjet i nadále, i když kontinuita bádání byla na dlouhé roky přerušena. Bachtin ztratil nejen nejlepší tvůrčí léta svého života ve vyhnanství, ale i možnost konfrontovat své myšlení s intelektuálními soupeřnými.

Vykladači Bachtinova díla poukazují na to, že kroužek pečlivě studoval první ruské vydání *Logische Untersuchungen* již v desátých letech 20. století, a Bachtin sám byl dobře obeznámen s filosofií Husserlových blízkých spolupracovníků Johannese Dauberta a Adolfa Reinacha.<sup>79</sup> Oba tyto myslitelé kritizovali již od počátku Husserlovu filosofii za její přístup k jazyku, který akcentoval jeho objektivující funkce. Kladli si otázky, zda Husserlova fenomenologie jazyka neopomíjí jeho komunikační složku. Můžeme nahlížet jazyk jako objektivizující, popisný a zobrazivý, mluvíme-li o výrazech varování, citoslovcích, otázkách, příkazech či deklamacích? Tyto otázky si, jak dále uvidíme, kladl na Husserlem i Bachtin.

Bachtin se od počátku vymezoval proti formalismu i marxismu, neboť oproti výzkumu znakové stránky textu upřednostňoval výzkum dialogičnosti a mnohohlasí daného textu. Pod těmito termíny již implicitně cítíme, že Bachtina zajímal vztah textu a čtenáře a čtenářova zkušenost s ním. Bachtin jako jeden z prvních literárních vědců odmítl hledat v textu jednotný, uzavřený smysl, který čeká na své objevení, ale poukazoval na protikladnost různých hlasů, které se v románech vyskytují. Bachtin nahlíží text jako nekonečný dialog, který je zproštěn metafyzicky dané pravdy, a je tak odsouzen k tomu, že jeho smysl bude různě vykládán různými čtenáři v různých historických epochách. Učinil tak podstatný krok k tomu, aby literární věda začala brát čtenářovu aktivitu jako nedílnou součást literárního textu samotného.

Z toho důvodu Bachtinův přínos literární vědě soustředěně rozvíjela především kostnická recepční škola. Například Renatte Lachmannová využívá Bachtinovu dialogickou koncepci k vlastnímu výkladu textu jako dialogu, jehož smysl je určován v závislosti na sociální situaci a kulturních dispozicích prostoru, v němž je čten. Text je tak v procesu neukončitelné semiózy a mění se v textové kontinuum, které nebude završeno, dokud bude existovat jeho čtenář (viz např. Lachmannová 2001).

---

<sup>78</sup> Například známé knihy jako *Freudismus* či *Marxismus a filosofie jazyka* dosud vycházejí pod jménem Vološinova, i když textologická analýza napovídá, že Bachtinova role při jejich vzniku byla více než iniciační. Z tohoto důvodu v této studii citujeme pouze pod jménem M. Bachtina, i když jména autorů jednotlivých spisů se liší. Otázka skutečného autorství textů je zodpověditelná do té míry jako otázka, zda měl Bachtin při vzájemných diskuzích ovlivňovat Vološinova, nebo naopak. Je nepochybné, že základy rukopisů budoucích knih vznikaly spoluprací těchto myslitelů. Výzkumem autorství jednotlivých textů se zabývá řada filologů. Nejlepší argumentační bázi a shrnutí předchozích diskuzí nacházíme u Alpatova (2005, 94 n.) Velmi důkladnou textologickou analýzu za použití kvantifikačních metod provádí Peškov (2000) a dochází k jednoznačnému závěru: určení autorství daných textů je možné a autorství patří jednomu a témuž člověku.

<sup>79</sup> Viz především studii Oliva (2012); dále monografie Bernard–Donalds (1994) a Brandist (2002).

Zaměření na dialogičnost Bachtina přirozeně vedlo k úvahám o žánru mimo žánry *par excellence*, o románu. Ve své nejznámější studii na toto téma, „Epos a román“ (1941), si Bachtin všímá toho, že román byl až do 19. století považován za podřadný, protože je bytostně disharmonický a ne-klasický tím, že paroduje ostatní žánry a jejich falešnou konvenčnost. Román je mnohohlasím, radikální proměnou literárního obrazu, sférou maximálního kontaktu s neuzavřenou přítomností. Oproti tomu eposej a epos jsou časově superlativní, vztahují se k nedotknutelné minulosti – román nic takového nezná, jeho hlavním cílem je bránit nesvobodě v zobrazování předmětu. Proto je každý předmět v něm nezavršený a otevřený. Román je dílem přítomnosti, stejně jako ona je bezbřehý a chybí mu završenost. Proto je román žánr všednodenní a neideologický. Román vlastně není žánr, ale tvárnost sama. Bachtin implicitně vidí, že román reaguje na dobu, která nedovoluje, aby život člověka byl uchopen tradičními kategoriemi. Román je odvážnou formou vycházející z tradiční preskriptivní poetiky a dívá se do chaotického světa. Román vzniká na rozvalinách eposu, ve chvíli, kdy hrdina začíná hledat sám sebe. Jeho místo ve světě je otřeseno a on hledá významuplnost světa, jedná se tedy již o významuplnost subjektivní, založenou na lidské perspektivě a vnímání.<sup>80</sup>

Zdeněk Mathauser si zajímavě všímá toho, že v monologickém románu je těžiště v autorské realizaci, v dialogickém románě vytává na povrch předpokladovost, zvrstvená rovnocennými hlasy autora a postav. Z Bachtinova myšlení tedy Mathauser posléze dedukuje dvě základní řady pojmů: 1) architektóniku - hodnotící postoj - dialogičnost - zvyšování počtu významů; 2) kompozici - monologičnost - jednosměrnost - redukování významové mnohosti. Bachtin tak o románu (podobně jako Mathauser o symbolu) přemýšlí na základě významové zmnoženosti prostřednictvím jeho dialogičnosti (viz blíže v Mathauser 1982, 118).

Všechno to, co Bachtin říká o románu, svědčí o tom, že jako badatel nebude popisovat text jako stabilní historický předmět, na němž jsou popisovány jeho vnější rysy. Bachtin zaujme mnohem problematičtější stanovisko a bude se dívat na jazyk literatury jako na *parole*, komunikát a perspektivu. Pro Bachtina je klíčový intencionální moment, tedy zaměřenost textu směrem ke světu a ke čtenáři, které je motivováno snahou přemýšlet o literatuře jinak než jako o souboru lingvistických znaků jednotlivých žánrových jazyků. Zkoumat promluvu bez jejího intencionálního zaměření je pro Bachtina totéž jako zkoumat psychický prožitek odděleně od „reálného faktu“, který tento prožitek způsobil. Bachtin si tak všímá schopnosti textu rozhybat ustálené způsoby vnímání předmětu. Zde má kořen zaměření jeho pohledu přímo do textu, ke vztahu jazyka a světa, kde se pro literaturu odehrává vše podstatné: „*Promluva se noří do nepřehledně bohatého a rozporně mnohotvárného předmětu, do jeho ‚panenské‘ a dosud ‚mlčící‘ přirozenosti; proto za hranicemi svého kontextu promluva nic nepředpokládá (ovšem kromě podkladů samého jazyka)*“ (Bachtin 1980, 57).

---

<sup>80</sup> Právě tyto důvody vedou některé myslitele k odmítnutí románu jakožto mimouměleckého rétorického žánru, který je pouze „soudobou formou morální propagandy“. S tímto stanoviskem jsme se seznámili v díle G. G. Špeta *Estetické fragmenty*.

Bachtin a jeho spolupracovníci tedy odmítají snahu pozitivismu a novokantismu budovat systém, dle jehož kategorií bude všechno další porovnáváno a tříděno. Tak se dle našeho názoru dostávají k možnosti interpretace. Jak připomíná A. M. Oliva, hlavním programem Bachtinova kroužku bylo „*dát faktické zkušenosti jednotlivých osobností a všemu historickému dění smysl, který by zahrnoval různorodost a proměnlivost*“ (Oliva 2012, 16).<sup>81</sup> Základem tohoto přístupu je důraz na komunikační funkci jazyka a jeho upotřebení v jednotlivých aktech konání. Proto interpretace zkoumá intencionální zaměření básnického slova ke světu, což budování apriorních kategorií vylučuje. Hlavním literárněvědným problémem se tak nestává popis daného materiálu, ale rozumění.

Bachtinova kritika formalismu je červenou nití jeho myšlení. Ve studii „Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě“ (Bachtin 1980) přímo hodnotí formalistickou poetiku, která se zabývá pouze popisem tvaru lingvistického materiálu, jako nevyhovující, a to z důvodu jejího nevyhraněného poměru k obecné systematicko–filosofické estetice. „*Tohoto hříchu se uměnověda ve všech svých odvětvích dopouští už od svého zrodu – zaujímá negativní postoj k obecné estetice, zásadně se brání podřídit se jejímu vedení*“ (Bachtin 1980, 390). Bachtin dále bystře odhaluje hlavní cíl poetiky: chce být vědou takřka nezávisle na poznání, proto vedoucí postavení zaujímají lingvistické nástroje popisu vnější formy jazyka, užívané jako výsostný nástroj popisu literárního díla.

Rovněž studie „Formální metoda v literární vědě“ se vymezuje proti formalistickému scientismu založenému na předsudku, že pohled interpreta může mířit přímo k holým faktům materiálu: „*V humanitních vědách není nijak snadné přistoupit ke konkrétnímu materiálu a přistoupit k němu skutečně. Patetické výzvy o ‚holých faktech‘ a ‚konkrétním materiálu‘ naprosto nic neznamenají a nic nedokazují*“ (Bachtin 1980, 103–104). Bachtin zdůrazňuje, že při hledání materiálu je klíčová metoda, která nemůže být odvislá od vlastního subjektivního citu pro ‚předmět‘. Bachtinovský kroužek v tomto odmítnutí hledání jakéhosi „samozřejmého“ materiálu, kterým se formalistům stávají nejmenší zvukové jednotky, zastává stejné stanovisko jako vzpomenuť Kenigsberg.

Bachtinovy připomínky k poetice jsou stejné s těmi, které vznáší fenomenologická literární věda. Formalistická poetika ústí do čistě materiálové estetiky, z níž je vytěsněn subjekt čtenáře jako něco vědecky nežádoucího. Bachtin namítá, že „*jazykové vědomí toho, kdo hovoří, poslouchá a chápe, nemá tedy v životě řeči vůbec co do činění s abstraktním systémem normativně totožných forem jazyka, ale s jazykem-řečí ve smyslu souhrnu možných kontextů použití dané jazykové formy*“ (Bachtin 1986, 260; zvýraznil P. Š.). Chápeme jen to slovo, které se nás dotýká jakožto rozumějících a jednajících bytostí – to je rázný posun interpretace od formalistického popisu materiálu. Jak Bachtin dokáže rozšířit výzkum literární vědy za jazykový materiál textu? Činí tak rozbořením pojmu *intence*. Bachtin tvrdí, že „*jazyk se probírá z dialektového a jazykového chaosu své doby*“. Je to totiž básník, kdo jazyk zbavuje běžných intencionálních vazeb (tradičních vazeb slov na reálné předměty), a jazyk svého básnického díla naplňuje vlastní intencí. Básnický jazyk je vlastně básníkův nástroj

---

<sup>81</sup> „*Его цель – придать фактическому опыту отдельных личностей и всему ходу истории смысл, включающий множественность и изменчивость*“ (ibid.).

zbavený svých utilitárně-praktických úkolů. Při přerušení intencionality jazyka z jeho čistého zaměření na předmět dojde k tomu, že obracíme pozornost na jazyk sám. To přesně platí pro moderní básnictví, které se snaží zrušit intencionalitu vůbec, aby se stalo ohebným nástrojem v rukou umělce. Bachtin proto říká, že básnický jazyk je absolutně vyhlazený, prostý cizích intencí, jazyk ovládaný básníkem se stává výsostným nástrojem pro jeho záměr. Podstatný tedy není tvar jazyka, ale jeho zaměřenost ke světu, způsob, kterým proměňuje vidění světa. Bachtin neužívá fenomenologického termínu *perspektiva*, se kterým jsme se seznámili u Přemysla Blažíčka, svým výkladem se však tomuto postoji velmi blíží.

Aby bylo možné dílo dále analyzovat v jeho intencionalitě, rozlišuje Bachtin text na složky *kompoziční*, kam řadí otázky žánru, metrických schémat a dalších jazykových forem, a složky *architektonické*, v rámci kterých mluví o humoru, individualitě, dramatičnosti, tragičnosti, komičnu a dalších. Složky kompoziční hodnotí jako soubor čistě popisných nástrojů, složky architektonické však již vidí jako součásti estetického objektu. Formalistické materiálové estetice vytyká, že si nevšímá tohoto dělení a stále se tváří, že popisem kompozičních složek je vyčerpána interpretace textu jako taková. „*Jednou provždy je také třeba si zafixovat, že žádnou skutečnost o sobě, žádnou neutrální skutečnost do protikladu k umění klást nelze: vždyť už jen tím, že o skutečnosti mluvíme a stavíme ji vůči něčemu do protikladu, skutečnost nějak charakterizujeme a hodnotíme; je nutno si ujasnit vlastní stanovisko a pochopit skutečný směr, který sleduje naše hodnocení*“ (Bachtin 1980, 406). Pokud si uvědomíme to, co jsme zmínili již výše, totiž že estetický objekt je v Bachtinově myšlení neoddělitelný od postoje ke skutečnosti, který text zaujímá (Bachtin ještě nemluví přímo o čtenáři), vidíme zde, že architektonické složky, tyto vyšší útvary pojmenovávající určitý způsob pobývání vnímajícího vědomí ve světě, mají potenciál zachytit atmosféru, která vnímající subjekt obklopuje.

Proto může Bachtin v průběhu interpretace klást důraz nejen na poznání objektu, ale rovněž na sebezpoznání vnímajícího subjektu, přičemž oba procesy jsou od sebe neoddělitelné: „*Человеческая мысль никогда не отражает только бытие объекта, который она стремится познать, но вместе с ним отражает и бытие познающего субъекта, его конкретное общественное бытие. Мысль — это двойное зеркало, и обе стороны его могут быть и должны быть ясными и незатуманенными*“ (Bachtin 2000, 113).<sup>82</sup> Bachtin tedy odmítá čisté vědomí člověka, které je nepřístupné vnější zkušenosti, a tvrdí, že existence vědomí se může ukazovat pouze na materiálu znakového ztělesnění. Vědomí reálně existuje jen ve spjatosti s věcmi. Uznává, že může existovat slovo vnitřní, plně tvořené individuem, ale zároveň se nikdy nemůže vymanit ze znakovosti, která má nutně intersubjektivní charakter. Proto Bachtina zajímá jazyk jako konstitutivní moment lidského styku odrážející lidskou zkušenost se světem, a nikoli jako ustálený systém formálních pravidel, jak to vidíme v popisech formalistů. A. Hansen-Löve kvůli této podobě kritiky formalismu vnímá

---

<sup>82</sup> „*Lidské myšlení nikdy neodráží jen bytí objektu, který se snaží poznat, ale spolu s ním i bytí poznávajícího subjektu, jeho konkrétní společenské bytí. Myšlenka je oboustranné zrcadlo a obě strany mohou a musí být jasné a nezaměřené*“ (ibid.).

Bachtinovo myšlení v blízkosti myšlení Engelgardtova. Oba myslitelé vidí poetiku pouze jako pomocnou disciplínu k interpretaci smyslu a formalistický důraz na poetiku právě pouze jako materiálovou estetiku obnažující pouhou fyzickou strukturu materiálu. Formalismus tak nemá šanci skutečně akcentovat pro estetiku nezbytné otázky jako „význam formy pro smysl textu či obsahu“, „interpretace smyslu“ nemají šanci dle Engelgardtova a Bachtinova názoru dostat se do obzoru formalistického uvažování (Hansen-Löve 2001, 175).

Pokud však skutečně chápeme Bachtinův záměr, nemůžeme jeho kritiku chápat pouze jako jednostranně zaměřenou na formalismus.<sup>83</sup> Zároveň vnímáme jeho kritiku freudismu, individualismu a psychologismu, jehož tradice byla v Sovětském svazu od 19. století stále silná, a také metafyzických spekulací symbolismu. Celou dnešní filosofii dle jeho názoru pronásleduje dědictví duchovně a Diltheyovy filosofie, které usilují „*vyjmout každý smysl, každý význam z materiálního světa a lokalizovat ho do mimočasového a mimoprostorového ducha*“ (Bachtin 1986, 205). Bachtin oproti tomu kladl důraz na znakovost nejen estetického objektu, ale rovněž skutečnosti, a dokonce lidského vědomí, což je motiv, který byl téměř o století později akcentován v dekonstrukci. Lidské jednání tak není jen pouhou reakcí na fyziologické fakty či pouhým projevem subjektivních úvah, ale vychází ze světa jakožto intersubjektivního prostoru, sdíleného s druhými lidmi. Skutečnost proto nemá povahu ani metafyzickou, ani přírodní, ale znakovou, tedy sociální. Proto není možné myslet skutečnost nezávisle na jazykových znacích. Znaková podstata určuje ontologicky to, o čem je řeč. „*Ведь нет переживания вне знакового воплощения. С самого начала, следовательно, не может быть и речи о принципиальном качественном отличии внутреннего и внешнего. Но более того, организующий и формирующий центр находится не внутри (т.е. не в материале внутренних знаков), а во-вне. Не переживание организует выражение, а наоборот, выражение организует переживание, впервые дает ему форму и определенность направления*“ (Bachtin 2000, 420).<sup>84</sup>

Stejně tak vědomí je možné zkoumat až na základě jeho uskutečňování se ve znacích. Vědomí je znaky determinováno v samotné své podstatě: „*Сознание слагается и осуществляется в знаковом материале, созданном в процессе социального общения организованного коллектива. Индивидуальное сознание питается знаками, вырастает из них, отражает в себе их логику и их закономерность*“ (Bachtin 200, 357).<sup>85</sup> Mimo objektivace ve znacích je uvažování o vědomí jen holou spekulací a čirou fikcí, která otevírá pole „*злым [плохим] идеологическим конструкциям*“ (ibid., 425). Je pozoruhodné sledovat, jak učitel na základních školách, žijící dvacet let v naprosté izolaci svého vyhnanství v kazašské Kostanaji a později na odlehle železniční

---

<sup>83</sup> Takto zjednodušeně dle mého názoru mluví o „bachtinovicích“ Petr Steiner (Steiner 2011, 257), který navíc považuje učení Bachtinova kroužku za kritiku formalismu z marxistických pozic.

<sup>84</sup> „*Вždyт' не мѳже бѳть ѳбес рѳч о принципиальном качественном раздѳлу внутрѳнего а внѳjšíго. А навѳц, организующѳй а формирующѳй принцип се не нѳхазѳи нѳгде увнѳтрѳ (теды не в материалу внутрѳнних знаков), але внѳ. Зазѳтек не организует ѳвыраз, але ѳвыраз организует зазѳтек, ѳвыраз jako прѳвнѳ дѳва форму а урѳчѳтост замѳрѳнѳнѳ*“ (ibid.).

<sup>85</sup> „*Вѳдомѳ се утѳврѳи а uskutečňuje ve znakovѳм материалу, ѳтѳворѳнѳм в процесу социального стѳку организованѳго колектѳву. Индивидуальнѳ вѳдомѳ се живѳ знакы, ѳврѳстѳа з нѳх, одрѳзѳи в собѳе ѳеѳих логику а законѳтост*“ (ibid.).

stanici Savjolovo na jihu Ruska, dokázal problematizovat soudobé vědecké diskurzy formalismu, freudismu a marxismu a pokládat literární vědě otázky, které budou akcentovány v následujících sto letech jejího vývoje. Pokud Bachtin charakterizuje vědeckou práci jako cestu k reálnému předmětu svého zkoumání, máme před sebou ryzí fenomenologický postoj usilující o očištění předmětu od nánosů definicí a o jeho nazření v původní platnosti lidského bytí ve světě: „*Na začátku bádání musíme formulovat ne definici, ale metodologické direktivy: především musíme nahmatat reálný předmět – objekt zkoumání, vyčlenit ho z okolní skutečnosti a předběžně načrtnout jeho hranice. Na začátku zkoumání pátrá ani ne tak mysl, vytvářející formule a definice, jako spíš oči a ruce, zkoušející nahmatat reálnou přítomnost předmětu*“ (Bachtin 1980, 227).

Bachtin tak vybízí k interpretaci, která se zaměřuje na změnu intencionálního zaměření jazyka, ke které v literárním textu dochází. Tím je podmíněn i Bachtinův vytrvalý zájem o postoj textu ke skutečnosti. „*Hlavní rys, kterým se esteticky výrazně odlišuje od poznání i od jednání, je jeho receptivní, pozitivně přijímatelný charakter: skutečnost přednalezená estetickým aktem, poznána a zhodnocena jednáním vstupuje do díla a stává se jeho nezbytným konstitutivním momentem*“ (ibid., 408). Odsud je jen krok k tomu, aby interpretace začala prověřovat čtenářovu zkušenost s novým, které v textu spatřujeme, a následně přetvářet naše kategorie, kterými svět uchopujeme. Ačkoli Bachtin sám tento krok ještě nečiní, je jeho přístup oproti formalistům obohacený o podněty, které potom bude rozvíjet moderní hermeneutika. Skutečnost nového poznání, kterou před námi rozvíjí text a etika jednání, jež je v románu čtenáři předkládáno, označuje Bachtin jako vlastní obsah literárního textu.

Toto připomenutí etiky je v Bachtinově koncepci nenápadné, zůstane dále nerozvíjené, avšak je mimořádně důležité. Bachtin etický rozměr vidí jako spojnicí mezi světem textu. Ta umožňuje čtenáři participovat na obsahu textu nezprostředkovaně, *spoluprožíváním* a *vcit'ováním se*. Pokud Bachtin říká, že primát v obsahu díla hraje etika, říká tím rovněž, že literární text nemá pro čtenáře platnost čistě poznávací, ale že čtenář obsahy textu vnímá úzce spjatý se svým možným jednáním ve světě. Tyto obsahy, řekli bychom nyní poté, co jsme výše vyložili text jako možnost bytí v Heideggerově podání, rozvrhují základní možnosti lidského bytí. Proto má literární text moc se čtenáře bezprostředně dotýkat.

Bachtin se tak vyhrazuje proti poetice, protože ta chce být vědou konající nezávisle na procesu rozumění. Proto v poetice zaujímá vedoucí postavení lingvistika, kterou pojmenovává „*materiálová estetika*“. Zároveň s tím se Bachtin vymezoval proti tomu, že v literatuře existuje specifický funkční styl, kterým by bylo literární dílo definovatelné. Naopak, literární text je jednotou různých žánrů a stylů jazyka a nelze pro něj vyčlenit ani specifický styl, ani řečovou funkci. Proto jsou možnosti literárního jazyka neomezené. I v těchto postojích se Bachtin zřetelně odlišoval od formalismu a strukturalismu, jehož stoupenci, pamětlivi tradičních systémů rozlišování funkčních, expresivních a estetických stylů a řečových funkcí, dodnes vymezují pro literaturu zvláštní kategorii.

Bachtin odmítal stylistiku založenou na lingvistice, protože taková stylistika může pouze popisovat různé typy promluv (řečové styly, sociální žargony, poetika zkoumající tropy a figury básnického jazyka) v jejich vnějších rysech, které nahlíží jako „fakty jazyka“ (Bachtin 1996, 293). Pro analýzu literárního díla prosazoval stylistiku literárněvědnou (*литературоведческая стилистика*), kterou označoval za hraniční disciplínu, protože „vyhlíží z oblasti literatury k otázkám estetiky, perspektivy [мировоззрение], politiky... Tyto otázky mají klíčový a principiální význam a ve značné míře mají filosofický charakter. Jsou složité a nanejvíš diskutabilní, ale zbavit se jich nelze“ (ibid., 294). Bachtin stylistiku nahlíží jako pomezí disciplínu, protože se nachází „na pohraniční oblasti přechodu prostředků jazyka v řečovou komunikaci, kde dochází ke střetu mezi lingvistikou a druhými disciplínami, sférami kultury a života“ (ibid., 297).

Bachtin vybízí jak lingvistu, aby se neuzavíral do řešení formálně-jazykových problémů, tak literárního vědce, aby neodbíhal od lingvistiky k řešení sociálních a ideologických problémů literatury. Tímto důrazem na jazyk v jeho komunikační funkci, na jazyk jako energii obracející se ke světu a ve vztahu ke světu nacházející své vlastní určení se Bachtin výrazně přibližuje pozici fenomenologické literární vědy. Ve svých pozdních textech ze 70. let Bachtin uvažuje o vzniku lidského vědomí, které vzniká v recepci konání druhých lidí, tedy v tom, co je tomuto vědomí „cizí“, stejně jako je cizí fyzické tělo člověka formující v mateřském lůně matky. Stejně tak se vyvíjí vědomí člověka ve vědomí druhého. Sám sebe mohu poznat pouze skrze vědomí druhých, a jakožto bytost existující pro druhé (viz blíže Bachtin 1986b, 132–158).

Tímto důrazem na dynamiku sociálního kontextu tak Bachtin stojí v tradici fenomenologie, zvláště v proudu kritického vymezení se proti Husserlovu transcendentalismu. Alexander Haardt si všímá klíčového pojmu některých Bachtinových filosofických spisů z dvacátých let, a to pojmu *ночмынок* (*die Handlung*). Tento pojem považuje za centrální v Bachtinově filosofii, kterým se Bachtinovi otevírá cesta ke zkoumání vztahu interpersonálně rozuměného světa a individua. Haardt si všímá, že *ночмынок* má v Bachtinově myšlení ontologickou úlohu, neboť z něho má teprve povstávat to, co můžeme nazývat bytím. Haardt se domnívá, že adekvátním překladem termínu *ночмынок* byl *Akt-Tätigkeit* či *Tat-Handlung*, aby v něm byla zdůrazněna lidská aktivní úloha (viz blíže Haardt 2000).

Dle našeho názoru, i vzhledem k naprosté izolaci Bachtina od filosofického vývoje na Západě, se do blízkosti myšlení moderní hermeneutiky a fenomenologie Paula Ricoeura, Jana Patočky, Merleau-Pontyho a Renauda Barbarase dostával Bachtin vlastní cestou. Haardt oproti tomu soudí, že pojmy spojené s aktivitou jedince, jeho jednáním ve světě, jsou jistě převzaty z lexikonu filosofických děl Edmunda Husserla a Maxe Schelera (Haardt 2000, 219). Stejně tak Haardt srovnává koncept *druhého* u Bachtina a Schelera a dochází k poznání, že jejich afinita je neoddiskutovatelná. Bachtin tak, stejně jako Semjon Frank, jímž se Alexander Haardt rovněž zabývá, dle Haardtova názoru musel být s Schelerovými pracemi rozhodně obeznámen (viz blíže tento výklad v Haardt 2006). Sociální důraz Bachtinovy filosofie, pro desátá a dvacátá léta 20. století v ruské, ale i západní filosofii rozhodně tolik překvapivý, proto zřejmě pochází ze znalosti prací slavného německého fenomenologa, který často interpretoval právě sociální fenomény.

Bachtin, kterého Haardt nazývá jako mistra změn perspektivy, dle Haardtova názoru nemohl projít kolem otázky po druhém bez povšimnutí: „*Dies ist die phänomenologische Weise, die Frage nach dem Anderen zu stellen; Michail Bachtin, ein Meister des Perspektivenwechsels, scheint für sie geradezu prädestiniert zu sein*“ (Haardt 2006, 598).

Vezmeme-li v potaz Haardtovy závěry, můžeme připustit, že Bachtin byl s fenomenologií obeznámen a nepřiznaně s jejími pojmy pracoval ve svých vlastních koncepcích. Tuto otázku pravděpodobně nebude možné z důvodu absence relevantních poznatků o dlouhé etapě Bachtinova života odpovědně rozhodnout a bude úkolem interpretace jednotlivých odborníků, jak bude zodpovězena.

#### 4.5. Boris Michailovič Engelgardt

Boris Michailovič Engelgardt (1887–1942) byl ruský filolog, který pocházel ze slavné rodiny učenců. Jeho děd Alexandr Nikolajevič Engelgardt byl v Rusku jedním z prvních průkopníků racionálního zemědělství za použití moderních technologických prostředků a hnojiv, jeho otec Michail Alexandrovič byl historik a sociolog, který mimo jiné publikoval v ruštině biografii Alexandra von Humboldta. Boris Michailovič je dalším z myslitelů, jehož nefalšovaný intelektuálně-aristokratický původ a osobní povaha se tvrdě střetly s vývojem sovětských dějin a jeho jméno bylo i přes nesporné kvality jeho prací na po celé 20. století vytěsněno z paradigmatu ruské filosofie.

Vystudoval v desátých a dvacátých letech filosofii, historii a filologii na univerzitách v Německu a v Petrohradu. Až do třicátých let, kdy se rozeběhla poslední a zcela systematická vlna likvidace ruské inteligence, vyučoval na univerzitách v Rusku. Ve třicátých letech byl vězněn, mimo jiné se podílel na výstavbě Bělomorského kanálu. Poté byl odeslán do vyhnanství, ale dlouhá léta tajně přebýval v Leningradě. Engelgardtova manželka, Natalia Jevgeněvna Garšinova, neteř známého povídkáře Vsevoloda Garšina, krátce po jeho uvěznění spáchala sebevraždu. Zemřel za druhé světové během blokády Leningradu na naprosté vyčerpání organismu.

Engelgardt byl zaměstnán v Institutu historie umění, který byl ve 20. letech spojen s rozvojem formální školy. Engelgardt se však jako celá řada dalších zde pojednávaných teoretiků stavěl k formalismu skepticky. Jeho teoretická stanoviska nejsou nijak překvapivá: formální metoda podává jen morfologickou systematiku za užití historicko-srovnávací metody, nepracuje s problémem obraznosti v umění. Neumožňuje tak interpretaci, protože její postoj neumožňuje zachycení procesu poznávání díla. Engelgardt namítá, že slovo je objektivace vědomí a problémem se tedy literární vědě musí stát proces estetického formování, které probíhá ve zkušenosti (Engelgardt 2005, 15–45).

A. Hansen-Löve si ve své monografii věnované ruskému formalismu všimá, že Engelgardt se zapojil do širokého literárněvědného proudu, který kritizoval formalistické postuláty první fáze jeho vývoje. Pojem ozvláštnění totiž, jak kritici formalismu upozorňují, může pouze technicky zkoumat daný materiál a vypočítávat formální efekty,



jež k ozvláštňení vedou (Hansen-Löve 2001, 171 n.). Zároveň však Hansen-Löve připomíná, že Engelgardt kladl z ruských fenomenologů největší důraz na to, že estetika má zásadní vliv na ontologii a tyto dvě otázky nelze v případě interpretace textu odlučovat. Odtud Engelgardtovy pro literární vědu jistě provokující teze, že styl není jen technika, ale výraz intuice celostného bytí. Jak ještě ukážeme, tyto teze dělají z Engelgardta myslitele, který je nejbližší dalšímu vývoji fenomenologie a hermeneutiky na Západě ze všech zde jmenovaných ruských filosofů a filologů.

Engelgardt vypracoval ve svých teoretických pracích svébytnou koncepci chápání jazyka a literatury, která se odlišovala jak od učení formální školy, která se nejvíce etablovala právě v jeho činných letech, tak od tvorby bachtinského vědeckého kroužku. Engelgardtovo vědecké zaměření zůstává ve stínu těchto slavnějších koncepcí, i když pro nás bude zajímavé svým vědomým fenomenologickým zaměřením. Z Engelgardtových prací je zřejmé, že dobře znal knihy G. G. Špeta a v mnohém jimi byl inspirován. Vladimír Svatoň se domnívá, že ačkoli Engelgardtova a Bachtinova koncepce jsou vzájemně časově paralelní (oba vědci formulují své klíčové myšlenky v první polovině 20. let), Bachtin zřejmě rozvíjí, koriguje a zároveň radikalizuje závěry z Engelgardtových statí, které měl možnost číst (Svatoň 1980, 453). Můžeme tedy vyslovit myšlenku, že Bachtin svou prací zpřístupnil a posléze i na Západě zpopularizoval teze širokého okruhu dnes povýtce zapomenutých myslitelů.

Engelgardtova prvá ucelená práce je věnována nestoru ruské literární historie Alexandru N. Veselovskému. Engelgardt zde představuje dvě hlavní větve humanitních věd: jedna myslí plod duchovní kultury v závislosti na tvůrčích procesech vědomí, druhá na procesy vědomí neklade zřetel a popisuje umělecké dílo nezávisle na tomto procesu. Druhou metodu pojmenovává jako projekční a za postup její práce považuje popis určitého kulturního jevu – tak jsou tvořeny velkolepé dějinné koncepce určité ideje, motivu, například kohoutku u pušky, jejichž základem je to, že popisovaný předmět je odtržen od tvůrčího aktu vědomí a objektivuje se až vně vědomí, jako část objektivní reality. *„Je možné budovat systémy literárněhistorického vědění, v nichž je básnické dílo chápáno jako cosi tvůrčímu vědomí transcendentního, takže se badatelé jeví jako něco samostatného, v němž nad veškerým vědáním panují specifické zákony a normy. A vskutku, takové systému jsou budovány,“* píše kriticky Engelgardt (Engelgardt 1924, 44–45). Engelgardt dále odhaluje, že projekční metoda považuje jazyk za stabilizovanou soustavu signálů určenou k prezentaci výsledku myšlení a zcela se tak staví proti přirozenosti jazyka za účelem jeho lepšího popisu vnější formy a dílčích jazykových vjemů. Pro adekvátní zkoumání literárního díla musíme uvažovat o jazyce ve vztahu s tvůrčím vědomí, to znamená rovněž v jeho komunikačním pojetí. Engelgardt k tomu píše: *„...není tu řeč o popisu uměleckého díla v jeho konkrétní fakticitě, nýbrž o tom, jak estetika slovesného umění konstituuje objekt svého zkoumání“* (Engelgardt 1927, 68).

Umělecké dílo je v projekční metodě považováno za výsledek jakýchsi neosobních uměleckých postupů, které ozvláštňují jazykovou formu a tím dosahují uměleckosti. Engelgardt brojí proti této vnějškovosti a správně tušíme, že tak nastupuje proti formální metodě literárněvědného bádání. Projekční metoda vybízí k jistým globálním popisům literárního vývoje a historie na úkor analýzy jednotlivých textů. Engelgardt v souvislosti

s fenomenologickým postojem směřuje ke zkoumání textu jakožto estetického objektu, tedy vlastního „smyslu“ textu jakožto specifického rozumění, který literární věda může analyzovat.

Domnívám se, že Engelgardt nedává důraz na samotný vztah textu s vědomím jeho tvůrce, jak by se z jeho psaní mohlo zdát. Engelgardt se pomocí těchto termínů spíše varuje vnějškového popisování jazyka textu a chce upozornit na to, že předmětem práce literárního vědce je text jako estetický objekt, tedy vlastní smysl a fakticita díla, která není vysouditelná pouze z vlastní jazykové kompozici či doby vzniku, ale ustaluje se v průběhu čtení a musí být tvůrčím způsobem komunikována s vlastní zkušeností interpreta.

V dějinách estetiky Engelgardt nenachází metodu, která by se zabývala přítomnou zkušeností. Estetika chce dle jeho názoru stále objasňovat jedno Umění, spekulovat o jeho podstatě a popisovat ideu Krásna. Tak se z ní stává disciplína operující s abstraktními termíny, historickými fakty a skutečný „*bezprostřední materiál*“ estetiky se vůbec nedostane na scénu. „*Vědec se už nesetkává s fakty reálné zkušenosti, ale naopak s celým systémem různorodých termínů, které tuto zkušenosti zastupují, řadou abstraktních určení, schémat a konstrukcí*“. Estetika tak vlastně začíná své bádání kdesi uprostřed, začíná své tázání bez kontaktu s „*konkrétním materiálem a operuje s jakýmsi problematickými fakty obecného charakteru*“ (ibid., 15). Engelgardt vyzývá k tomu, aby estetika nepracovala jen s již ustanovenými termíny a přiklonila se k „*nepřetržité analýze těchto termínů v samotném procesu jejich ustanovování, k přezkoušení jejich imanentního významu*“ (ibid., 17).<sup>86</sup> Estetika se tak má stát vědou o zvláštních významech obsahu rozumění, ne o objektivních faktech vnějšího světa. Může se tak osvobodit od tradičních schémat a může se stát vědou ve svých výkonech více individualizovanou a přinášet živé myšlení o uměleckých dílech.

Nejinspirativnější z Engelgardtovy navrhované metody je pro nás způsob práce s literárněvědnými termíny. V programové stati „*Введение в теорию словесности*“ (text z 20. let 20. století se zachoval v písemné pozůstalosti a byl publikován až roku 2005, viz Engelgardt 2005, 24–45). V úvodních kapitolách této studie rozebírá situaci, v níž každá z literárněvědných disciplín akcentuje jiné prvky ve struktuře díla a rezignuje na celistvý výklad díla jakožto celku. To není z Engelgardtovy strany žádná negativní výtka literární vědě jako celku, ale předzvěst jeho důrazu na vymanění se z nutnosti postavit se při interpretaci textu na stranu jedné z disciplín, které využívají tradiční binární opozice forma-obsah, objektivita-psychologismus, fakta-dojmy, přičemž se přiklánějí na jednu stranu této opozice. Engelgardt chce zůstat na poli vědy, ale chce se „*vyhnout naivně-realisticke hypostázi subjektivních obsahů vědomí a vyjít z mezí psychologie*“ (ibid., 24). Zároveň však nechce přehlížet fakt, že čtenářská zkušenost s textem je vědou přehlížena a nachází se v ní několik podstatných témat, která byla vytěsněna na okraj vědeckého zájmu. Těmito tématy jsou pro Engelgardta vnímání, chápání smyslu, emoce a věcného vykázání charakteru věcí (naším jazykem bychom řekli předmětností), které jsou rozumějícím subjektem vnímány.

---

<sup>86</sup> Engelgardt zde svá stanoviska přiznaně opírá o východiska německého estetika Richarda Hamanna (1879–1961).

Engelgardt napříč svými studii stále pracuje se dvěma základními teleologickými určeními jazyka. Tato určení jsou 1) komunikativní, odrážející skutečnost, že jazyk je tvořen se záměrem objektivizovat významy za účelem jejich dalšího sdílení; 2) utváření vědomí (*становление сознания*), tedy úroveň rozvíjení a diferenciací aperceptivní činnosti ducha a zájem o vnitřní problémy poznávání. V tomto kontextu musíme chápat Engelgardtův zájem o čtenářskou zkušenost. Literární text není zaměřen primárně na objektivizaci významů a komunikaci, ale na vlastní otázky poznávání světa. Čtenářova zkušenost tak není utvářena jazykem textu jakožto komunikačním instrumentem mezi čtenářem a autorem, ale recepcí jazyka utvářejícího vědomí. Pokud bychom dle Engelgardta pracovali pouze s komunikačním přístupem, stal by se z interpretace výkon individuálního rozumění, nikoli poznání významové struktury textu. Na komunikačním telosu jazyka Engelgardtovi nejvíce vadí skutečnost, že úspěšná komunikace je pokud možno v nejvyšší míře zaměřena na distribuci objektivních jazykových významů, které pokud možno cele zastupují význam slov. Estetický význam, který interpreta primárně zajímá, však nese celistvý smysl díla, k němuž pojmy lingvistiky proniknout nemohou. Engelgardt přiznává lingvistice velké vědecké úspěchy a dodává, že věda na poli zkoumání smyslu slova z hlediska utváření vědomí je stále na počátku.

Tři disciplíny, které přistupují k textu se vzájemně nekompatibilními metodami, považuje Engelgardt za důsledek naivně realistické metodologie, která své základní termíny zakládá na „*analýze obsahu bezprostředního vnímání, na systému poznání bez dostatečné metodologické kritiky tradiční čtenářské zkušenosti*“ (Engelgardt 2005, 28). Aby se však vyhnul psychologismu, navrhuje Engelgardt přestoupit od domnělého bezprostředního vnímání obsahů díla a jeho formálních fines k reflektované analýze věcné struktury textu (*вещно определенный ряд*). To znamená zabývat se povahou jevu a opírat se o každý moment významu, který se na jevení podílí. Z této analýzy docházíme k základním kategoriím vnímání, které však nejsou nikterak metafyzické, ale vychází z povahy jevů, jimiž se vnímání zabývá.

Engelgardt zde mimo hlavní výklad připomíná, že taková analýza čtenářské zkušenosti může být využita ke zkoumání „historického života“ textu. To znamená, že pozornost by byla zaměřena k proměně čtenářské zkušenosti s určitým textem v různých epochách neboli k „*formám prožívání textu střídajícími se generacemi čtenářů*“ (Engelgardt 2005, 29). Z tohoto dílčího motivu studie psané v desátých letech 20. století vidíme, jak moderně byly schopni ruští filologové ovlivnění fenomenologií uvažovat. Dějiny literární vědy by byly jistě jiné, pokud by tito myslitelé měli příležitost rozvíjet své teorie bez násilného přerušování kontinuity. Felix Vodička mluví teprve o desítky let později o historicky se proměňující recepci básnických textů a v sedmdesátých letech 20. století se prosadí kostnická škola recepční estetiky, s tehdy zcela novým důrazem na čtenářskou zkušenost. Engelgardtova estetika však ukazuje, že tyto motivy byly v literární vědě přítomny o celé dekády dříve.

Analýza jevů, s nimiž se setkáváme v literárním díle, postupuje dále pomocí ukotvování významu ve věcné struktuře textu a tak dochází k omezování nekonečného významového pole, které v sobě slova textu implicitně nesou. Z toho povstává určitý úhel pohledu, který některé významy nechává vystoupit a některé nechává k dispozici, jiné

zcela zasuty. Engelgardt upozorňuje, že taková metoda nemá co dělat se subjektivním vypisováním dojmů z četby, ale je významovou heuristikou, která postupně ustanovuje předmět svého zájmu, aniž by ho chtěla nahlížet prostředky apriorní metody uplatňované na text. Analýzou věcné struktury textu a úhlu pohledu (perspektivy), kterou nám text nabízí, se postupně dobíráme k samotnému předmětu.

Engelgardt správně předpokládá, že čtenář se bude ptát po principu výběru věcných aspektů jevu a nástrojích popisu těchto jevů. A předem upozorňuje, a to dle našeho názoru zcela v souladu s fenomenologickými intencemi, že žádnou metodu ani připravené nástroje k popisu textu nemáme. Jedinou metodou je soustředit se na bezprostřední zkušenost s textem, tzn. vykonávat stále zpětný pohyb k textu. Objektem interpretace musí být text jakožto místo jevení slova a text ve své specifické věcnosti. Víc apriorně k podmínkám a nástrojům interpretace neumíme nic říct: „*Больше мы ничего не знаем*“ (ibid., 32). Proto je nemístné při interpretaci textu apriorně uplatňovat nástroje lingvistiky, neboť lingvistika nemůže pracovat s „*celostní strukturou slova*“, dochází v ní k vytěsnění skutečnosti, že díky slovu se něco jeví. Lingvistika se nutně zabývá statickým, předepsaným (*заданным*) slovem, které je významově ukončené. Slovo věcné struktury je však nástrojem lidského rozumu, který se chce vyjádřit, a tím přestává být statickou veličinou a začíná být zvláštní objektivací obsahu vědomí. Centrálním tématem interpretace textu se stává sebeobjektivace smyslu za pomoci analýzy věcných struktur, které mají funkci významových ekvivalentů tohoto smyslu.

Engelgardt vyzývá k tomu, aby interpret zacíлил svou pozornost na esteticko-významovou strukturu díla. Zachycovat významy díla tedy především znamená dělat fenomenologickou kritiku pojmů. Tato metoda vyzývá „*především k nepřetržité analýze všech pojmů v samotném procesu jejich tvorby, na ověření jejich imanentního významu anebo naopak na jejich cizorodosti bezprostřednímu poznání, znamená to řešit problém, nevede-li ustanovení pojmu k jeho dosazení na místo aktuálního obsahu poznávajícího aktu určitého objektu*“ (Engelgardt 2005, 20). Znamená to, že vědecké pojmy by měly být užívány tak, aby nebyly vůči dílu apriorní a nebyly pouhou generalizací významu díla za účelem jeho zevšeobecnění. Jen tak může být interpretace schopna postihnout dynamickou podstatu smyslu díla, která vlastně nikdy nepřestává tvořit, že pojmy, pomocí nichž je toto dílo interpretováno, nebudou na dílo aplikovány zvnějšku, ale bude jejich význam vysvětlován spolu se smyslem díla. Fenomenologie pojmů je pro nás jedním z fundamentů fenomenologické interpretace a v závěrečné interpretační kapitole bychom chtěli poukázat na rozdíl ve způsobu, jak vědeckých termínů využívá literární historie a jak fenomenologická literární věda.

Vědecké pojmy lingvistiky a literární historie jsou tvořeny teleologicky, dle určitého záměru, kterému slouží (obvykle se jedná o kategorizaci, distinkci či pojmenování obecných vztahů mezi entitami). Engelgardt si však klade otázku: jaký telos má umělecký text? Zde nenalezneme žádný z těchto prostých, pojmenovatelných telosů. Jak tedy na interpretaci textu uplatňovat vědecké pojmy s jednoduchým telosem? (ibid., 51–52). Toto rozdělení je v moderní filologii tradiční. Má dva hlavní kořeny: jeden u F. de Saussura, který rozlišoval *langue* a *parole*, tedy vrstvu obecných jazykových pravidel a významů

a vrstvu momentální aktuální realizace. V případě fenomenologické tradice toto dělení pochází zřejmě z obecně známého dělení znaků, které předvádí Husserl v prvním díle svých *Logických zkoumání*. Zde dělí znaky na ty, které si zachovávají svou významovou integritu bez ohledu na aktuální kontext (lingvistické znaky nesoucí identický význam bez ohledu na své okolí), a poukazy, které významově integrální nejsou a manifestují určité stavy. Tento základní rozdíl se objevuje v literární vědě v několikero podobách, z nichž jednu nalzáme, poměrně originálně využito, v Engelgardtově myšlení.

B. M. Engelgardt se stejně jako další ruští myslitelé inspirovaní fenomenologií (především G. G. Špet a Vladimir Bibichin) zabýval filosofií Alexandra Potebni. Engelgardt věnoval Potebňovi dvě rozsáhlé studie, v nichž Potebňovo učení označuje za inspiraci svého vlastního myšlení. Koncept Potebňovy vnitřní formy je červenou nití ruské fenomenologie. Přitažlivost tohoto konceptu tkví v tom, jak ukazuje i Engelgardtův výklad, že vnitřní forma slova je představou, která vyvstane, když rozumějící subjekt slovo slyší. Vnitřní forma slova tak není „objektivním významem“, ale spíše zpřístupňuje proces rozumění slovu, který je vždy vázán na komunikační užití slova a na významovém kontextu, v němž je slova použito. Vnitřní forma slova tak ukazuje na význam slova, ovšem slova, kterému je rozuměno, a které by bylo možno laicky nazvat „subjektivní“. Naše mysl je zaměřena na to utvořit ze slova termín s jednoznačným významem. Tento teleologický proces však nepracuje s vnitřní formou slova a dělá ze slova statický termín, který odděluje slovo od jeho prapůvodního bytí, které zakládá vědomí rozumějícího subjektu. Pokud je schopno slovo vyvolat živou představu, je odkázáno na spojení vnější (fonetické) a vnitřní formy slova. Živé slovo proto není statickým termínem, ale slovem-obrazem. Právě se slovem jakožto obrazem pracuje slovesné umění, tzn. nepopisuje vnější svět, ale vyvolává živé představy o věcech (Potebňa 1990, 140, pro kvalitní výklad konceptu vnitřní formy slova viz Muratov 2005, 376).

Na základě konceptu vnitřní formy slova Engelgardt hovoří o nutnosti všimát si emocí a pocitů, které v literárním vědci text vzbuzuje. Právě tato oblast nechává promlouvat vlastní rozumění textu a dokazuje, že vnitřní forma slova je ve slovech užívaných textem živá. Engelgardt rovněž vyčítá Potebňovi, že ve svém tažení proti psychologismu a umrtvující analýze jazykových jevů akcentoval výklad významů poetického jazyka a problém rozumění pocitům nechal zcela stranou (Engelgardt 2005, 352). Namítá, že pokud chceme jako interpreti hovořit o umělecké sugestivnosti díla, jsme odkázáni největší měrou právě na emocionální obsahy uměleckého sdělení. *„Nemluvíme však o tom, že poezie odráží především vnitřní svět člověka, jeho city a snahy apod., ale o tom, že ve slově jakožto zvukovém gestu, jednotě zvuku a smyslu jsou imanentně přítomny emoce a jsou jedním z hlavních momentů determinujících estetický dojem z uměleckého díla“* (ibid., 353).

Engelgardt z pojmu vnitřní formy vyvozuje symboličnost a mnohoznačnost slova v literárním textu, přičemž podstata mnohoznačnosti spočívá právě v živé vnitřní formě slova, která umožňuje nahlížet slovo jako „chápané“, z různých pohledů uchopované a v procesu rozumění se ustalující. Proto úkolem literární kritiky stanovuje *„osvojení poetického díla kulturnímu vědomí dané historické epochy nebo momentu“*. Tímto způsobem je kritika vždy aktualizací díla pro čtenáře a zpřítomňuje mu nutně proces

rozumění, není popisem žádné ze strukturních rovin díla (výklad těchto postojů je nejlépe čitelný z Engelgardtovy studie Puškin a Čaadajev, viz Engelgardt 2005, 268–299). Tyto zdánlivě samozřejmé teze v kontextu literární vědy samozřejmě nejsou. Upozorňují na to, že psaní o umění má potenciál zvýšit estetickou účinnost procesu rozumění textu, protože bytí literárního textu je vždy provázáno s výkonem rozumění svého čtenáře.

Pokud bychom se měli pokusit shrnout, proč je Potebňův koncept vnitřní formy slova pro ruské myslitele tak přitažlivý, je to zřejmě způsobeno důrazem na tu část slova, kterou věda vytěsňuje jakožto nevědeckou, pocitovou, subjektivní, nevykazatelnou, nepopsatelnou a nekvantifikovatelnou, ale která je v průběhu poetického čtení v základu našeho zážitku. Vnitřní forma slova rovněž napovídá o postupně stále se zvětšující rozluce jazyka literární vědy a uměleckého textu: stojí zde slova textu, maximalizující odhalenost vnitřní formy, a slova vědy, maximalizující svou pojmovost a terminologickou přesnost. Tato rozluce je vnímána jako problém. Problém nejen pro západní fenomenology, kteří se chtějí interpretací literárních textů odpovědně zabývat, ale rovněž pro myslitele inspirované fenomenologickou metodou, kteří v Potebňově konceptu nalézají využitelný nástroj k vysvětlení svých stanovisek, který je navíc v ruském myšlení zcela původní.

Engelgardta můžeme zařadit mezi autory, kteří reflektovali v sovětském Rusku fenomenologické myšlení a aktivně ho využívali pro vlastní teorii literární vědy a interpretace. Jako i další jiné teorie postavené na těchto základech v Rusku však nebyla kvůli pohnutým životním osudům svého autora kontinuálně rozvíjena. Znalec autorova díla A. B. Muratov sice shledává v jeho teorii nejvíce motivů z novokantovství, takové tvrzení však namnoze opírá o výrok, že Engelgardt studoval v Německu u Heinricha Rickerta (Muratov 2005, 365n.). Muratov rovněž Engelgardtovu metodu charakterizuje poněkud konfúzně jako fenomenologicko-novokantovskou (ibid., 403). Při studiu Engelgardtových prací však poznáváme, že autor sám se opakovaně ve svých studiích odvolává na fenomenologii. Nikterak se nepokouší o metafyzický popis věčných hodnot v lidském vědomí, dle nichž je formována individuální skutečnost, čímž by se řadil k novokantovství. Naopak vybízí k ústupu od metafyziky a jejích apriorních pojmů k živému, nedogmatickému myšlení, které interpretaci chápe jako analýzu procesů poznávajícího vědomí v kontaktu s nazíraným uměleckým dílem.

Engelgardt nikterak nechce soupeřit s literární historií. Metodu chápe jako ustalování předmětu zkoumání dané vědy. Argumentací směřující k zaujetí jiného postoje k interpretaci textu chce nasvítit to, co bylo na předmětu literární vědy vytěsнено a je nadále opomíjeno. Tímto neofenzivním přístupem se rozhodně stává pro naši práci inspirací. Z našeho výkladu je patrné, že Engelgardtovo citlivé myšlení o interpretaci uměleckého díla v důležitých motivech souzní se záměry fenomenologické interpretace. Engelgardt soustředěně pojednává o možnostech interpretace, literární vědou dosud opomíjených. Spolu s Bachtinem a Golosovkerem má dar konsistentně vyložit problém a musíme rovněž dodat, že co se týče zde pojednávaných ruských filosofů, je to dar pohříchu řídký.

#### 4.6. Jakov Emanuelovič Golosovker

Jakov Emanuilovič Golosovker (1890–1967) byl ruský filosof a překladatel. O jeho životě a díle je toho známo poměrně málo, což je zapříčiněno skutečností, že celý tvůrčí život prožil v Sovětském svazu, stranou intelektuální scény. Musíme se proto rovněž i zde krátce zastavit u života tohoto zapomenutého myslitele. Není jistě bez zajímavosti, že i Golosovkerovo mládí je spojeno s univerzitou v Kyjevě, kde vystudoval klasickou filologii, filosofii a historii. Celý svůj život se následně věnoval přednášení antické literatury, překládání antických autorů, německých básníků a díla Friedricha Nietzscheho do ruštiny. Roku 1936, v době nastupujících stalinských čistek, byl zatčen a tři roky strávil za polárním kruhem v pracovním táboře ve Vorkutě a následující tři roky ve vyhnanství. Po zbytek života se věnoval své původní profesi. Několik filosofických textů, které za svého života stvořil, mohly začít vycházet teprve na sklonku 80. let 20. století. Jeho osobitá filosofie tvůrčího vědomí a imaginativního absolutna je těžko zařaditelná. Ze všech těchto důvodů Jakova Golosovkera opomíjí i naprostá většina encyklopedií, dějin i slovníků ruské filosofie. Teprve v posledních letech začínají být jeho texty, otištěné většinou v časopisech či knižně v malých nákladech na přelomu osmdesátých a devadesátých let, znovu vydávány (viz knižní výběry *Имагинативный абсолют*, 2012; a především obsáhlý výběr z jeho nejdůležitějších filosofických textů *Избранное: Логика мифа*, 2010).

Jelikož se jedná o příslušníka generace narozené v 90. letech 19. století, můžeme bez ironie říci, že měl v životě štěstí: byl vyrván ze života na pouhých šest let, nebyl donucen k emigraci, podařilo se mu zůstat stranou velkých politických převratů, soustředěně se věnovat své práci a dožít se úctyhodného věku. Pohnutější osudy však mají jeho rukopisy, které dvakrát strávil oheň: poprvé všechny Golosovkerovy písemnosti spálil jeho přítel ve chvíli, kdy byl filosof zatčen, podruhé padly za oběť požáru domu, v němž autor bydlel, roku 1943 v Moskvě. „*Můj život zůstal bezdůvodný. Mé odříkání a sebeobětování ve jménu sebeztělesnění mé tvůrčí vůle skončilo tragédií a sarkasmem... To byla pro mě, vrátivšího se právě z nucených prací, tragédie. To byly druhé galeje – krutější než kterékoli jiné,*“ píše tehdy již padesátiletý autor v autobiografickém textu *Mýtus mého života* (1940).

Zničeny tak byly nejen Golosovkerovy studie o antické kultuře a autorova zásadní filosofická práce *Imaginativní absolutno*, tedy spisy, které se mu po válce podařilo rekonstruovat, ale také román *Nezničitelný zápis* (*Запись неустрабимая*, napsán ve 30. letech), který byl nakonec autorem rovněž rekonstruován a vydán až roku 1991 pod příznačným názvem *Spálený román* (*Сожженный роман*). Zničena byla také filosofická trilogie *Velikij Romantik*, v níž se pokoušel příběhy Titána-Satana a Ježíše Krista spojit v syntéze představující ducha jako stimul kultury, tedy nejvyšší lidský instinkt, který člověka obrací k věčnosti, absolutnu a nesmrtelnosti. Definitivně ztracena zůstala autorova rozsáhlá monografie o Friedrichu Nietzsche a překlad jeho díla *Tak pravil Zarathustra*. Ve výsledku byl za Golosovkerova života vydán jen zlomek jeho celoživotní práce a širší i odborné veřejnosti zůstal prakticky neznámý. V padesátých letech pracoval na knize *Dostojevskij a Kant* (1963), kterou zapůsobil na generaci mladých filologů 60. let nejen ve své vlasti, ale rovněž na rusisty celého socialistického bloku, a věnoval se své

největší vášni: překládání řecké poezie. Z pera tohoto ruského učenice, který se svým současníkům jevil jako anachronická, z toku času vytržená bytost, filosofa, který byl celý život vlastnímu dílu oddán tak urputně a cele, jak to snad můžeme spatřit jen u vzdělanců ruského národa, vyšlo pozoruhodné dílo, které podstatně obohacuje diskuzi o možnostech interpretace literárního textu.

Golosovkera nemůžeme označit za filosofujícího esejistu – na to je jeho psaní příliš usebrané k jednomu tématu –, ale ani za systematického filosofa, poněvadž se zabývá *obrazotvorností* a jejím ontologickým charakterem, tedy tématem, které se systematickému výkladu vzpírá a může být vysvětleno jen na konkrétních výkonech obrazotvornosti. Golosovkerova filosofie tvůrčího vědomí stojí na postulátech, jež jsou využitelné pro způsob interpretace uměleckých děl, který navrhuje v této práci. Golosovker se sám problémy umělecké tvorby a interpretace textu důsledně zabýval a inspirující na nich shledáváme především jeho soustředěnou snahu zahlédnout samodannost vybraných fenoménů, které se v určitém textu či mýtu objevují, a z nich vycházet při analýze smyslu textu.

Materiálem určeným k analýze a ověření vlastních filosofických tezí se Golosovkerovi stává především antický mýtus. Mýtus mu nebyl předurčen jen jeho profesí, ale celoživotním zájmem o obrazotvornost jako nejvyšší lidský instinkt, v němž je založen smysluplný celek, tedy svět jako takový. Z toho důvodu může autor ve svých textech na první pohled překvapivě spojovat imaginaci s vědeckým myšlením, neboť obojí má zdroj v obrazotvornosti jakožto výsostné síle, kterou lidská mysl modeluje svět. Svět tak pro Golosovkera nepředstavuje hotový systém, zakovaný do pevně určených kauzálních vztahů, na které by lidská mysl byla při poznávání světa odkázána, ale právě *živou skutečností* lidského myšlení, lidského vztahu ke světu. Právě náš *vztah ke světu* je podstatně určen funkcí obrazotvornosti, která variuje možnosti lidského pobytu, tedy možnosti toho, jak je možno se světem *zacházet* a jakou perspektivu k němu zaujmout. Obrazotvornost má tedy funkci ontologickou, je právě podstatným zdrojem světatorvorby.

V našem pojednání o Golosovkerově myšlení se budeme opírat o jeho text nazvaný *Imaginativní absolutno*, který můžeme označit za jádro Golosovkerova myšlení. Tento text byl poprvé napsán ve třicátých letech a znovu rekonstruován autorem v letech padesátých. Golosovker ho sám označoval za nejvyšší fázi svého „mýtu života“. Golosovker je jedním z ruských myslitelů, kteří promýšlejí pojem absolutno. Jak jsme ukázali výše, v ruském myšlení, a zvláště v tradici mysticko-religiózní, je absolutno chápáno jako jednota lidského myšlení a světa, založená na metafyzických postulátech. Golosovker se však svým chápáním absolutna od této tradice podstatně odlišuje: nerozumí jí statickou duchovní entitu, ale proces imaginativní tvorby, která je z pohledu člověka stává věčností. Věčností proto, že myslet svět pro Golosovkera znamená rozumět lidské imaginaci. Pro Golosovkera je lidská svoboda právem na imaginaci, na variování světa. S imaginací je přímo svázána touha člověka po kulturních činech, které vzdorují všeobecnému zanikání, jímž je lidská existence obklopena. Imaginace – Absolutno – Svoboda, to je triáda termínů, které v Golosovkerově filosofii nemůžeme myslet odděleně.



Golosovker tedy ve své programové studii považuje kulturu a tvorbu lidského ducha vůbec za proces, kterým člověk soupeří s neustálým zanikáním a proměnlivostí přírody, za proces, kterým se snaží navzdory bytostné rozpornosti a nestálosti světa budovat svět stálý a představitelný a – pochopitelný. Dle Golosovkera má lidské bytí čistě imaginativní podstatu: to, co chápeme pod pojmy *svět* či *život*, vychází z práce obrazotvornosti. „*Бытие есть понятие имагинативное и при этом этизированное: оно насквозь пропитано абсолютностью и постоянством, характеризующими имагинативный побуд или высший инстинкт человека – инстинкт культуры*“ (Golosovker 2010, 12).<sup>87</sup>

Velkým tématem je pro autora oddělenost přírodních věd od kultury, náboženství a filosofie. Vědy neustále vyvíjejí dokonalejší nástroje pro mechanické ovládnutí světa přírody, ke smyslu života (světu člověka) však nemají co říci – nemají tedy co říci ke světu jako takovému. Stejný problém trápil i západoevropské fenomenology, s nimiž je Golosovker v mnoha bodech svého myšlení spřízněn. Neznáme žádná svědectví o tom, že Golosovker studoval Husserlovu *Krizi evropských věd*, ale jelikož byl podstatnou část třicátých let vězněn nebo ve vyhnanství, nedá se předpokládat, že tomu tak bylo. Domníváme se proto, že Golosovker k tomuto myšlení dospěl sám na základě reflexe řecké filosofie. Golosovker psal v osamocení, izolován od vývoje evropské filosofie a filologie, přesto jeho pozoruhodný zájem o obrazotvornost jakožto společný kořen umění a vědy stojí v překvapivé blízkosti Gastona Bachelarda, Georgese Bataille, Maurice Blanchota a dalších francouzských myslitelů, jejichž texty zřejmě sám neznal.

V Golosovkerově promyšlení kořenů morálky a racionality a v požadavku, aby umělecké dílo bylo posuzováno jako výraz životní energie a vyjádření lidské touhy vyznat se ve světě neslučitelných protikladů, spatřujeme inspiraci filosofií Friedricha Nietzscheho. Právě myšlení protikladů, které Nietzsche zakládá, Golosovker bohatě využívá ve svých interpretacích mýtických příběhů starověkého Řecka. Kulturu vidí jako protiklad přírodě, jako snahu zobrazit svět pochopitelný, nikoli však harmonický, konejšív a uzavřený. Naopak si všímá především nezcelitelných protikladů, které do sebe na půdě mýtu narážejí a nutí diváka reflektovat vlastní stanoviska a ptát se po platnosti jeho hodnotících kritérií. Proto Golosovker nevyužívá interpretaci k tomu, aby protiklady vyřešil, ale aby je ukázal na půdě jejich původní zjevnosti. Když interpretuje trest, kterému se dostalo Prométheovi od Dia, ptá se: kdo je tedy vinen? Prométheus, či Zeus, který ho potrestal? Oba jednali dle nutnosti a vinen tedy zřejmě není žádný z nich. V tom je zjevný protimluv. Ale „*protimluv není třeba odstranit, ale je nutné ho uznat a najít k němu analogický výraz, dát mu smysl*“ (ibid., 296). Proto se Golosovker přiklání k Schellingově interpretaci, že tragédie *Prométheus* je tragédií intelektu, který je štěpen protikladem poznání a aktivní vůle. Prométheův osud tedy není sám o sobě tragický, to spíše poznání nese v sobě tragiku, jelikož ono samo je založeno na ontologickém rozporu. Objev tohoto dvojího počátku titánského a dionýského principu napovídá, že lidská

---

<sup>87</sup> „*Existence je pojem imaginativní a zároveň etizovaný: je cele nasycen absolutnem a stálostí, které charakterizují imaginativní pohnutku, neboli vyšší instinkt člověka – instinkt kulturní*“ (ibid.).

existence je soustředěna současně na osamostatnění (individuaci) a na sjednocení (obecnost), a je vystavena harmonii a chaosu. Úkolem interpreta rozhodně není rozhodnout se pro jeden z těchto protikladů nebo protikladnost jednotlivých pólů změkčovat, úkolem je nechat tuto protikladnost naopak vyvstat před divákem a nechat ji působit.

Autor hledá sféru, v níž technické a imaginativní myšlení ještě nebylo vnímáno odděleně, a nalézá ji v antickém mýtu. Interpretace antického mýtu se mu stává příležitostí k tomu, aby demonstroval, že přírodní i duchovní vědy mají stejný kořen – obrazotvornost. Právě jednota později radikálně rozdělených přístupů ke světu – vědeckého a uměleckého (duchovního, náboženského) – je pro Golosovkera tím, co nejlépe symbolizuje řeckou mýtickou kulturu. Postupný rozpad této jednoty protikladů popisuje v eseji „Lyrika – tragédie – muzeum a tržiště“, kde se mu ústředním tématem stává rozpad helénské jednoty „čísla“ a „orgiasmu“, tedy schopnosti harmonizovat formou určitý intuitivní, orgiastický, podvědomý počátek zájmu o svět. Tento rozpad zapříčinil, že vědecké zkoumání světa bylo odděleno od inspirace, obrazotvornosti a náboženství jako od svého zdroje a vznikly dvě zdánlivě oddělené oblasti lidského poznávání světa, které se v průběhu dějin vzájemně stále méně uznávají.

Symbolem tohoto procesu se pro Golosovkera stává Alexandr Makedonský a hlavní město jeho říše: Alexandrie. „*Alexandrie – to je rozpad bývalé harmonie na „orgiasmus“ a „číslo“, na náboženství a vědu, na povrchový lesk a učinnost.*“ Alexandrie je místo vyprchávaní života ve prospěch pevných pravidel vědy a morálky, město překotného vědeckého rozvoje a duchovní prázdnoty. „*Alexandrie – to je heroické téma antického intelektuála, inteligenta-stoika, neustále převažujícího svou mučivou ctižádost v kotli morálky, který stojí na pomalém, bledém ohni sebeomezení. Je stále slyšet, jak úporně tvrdí to své: „Šťěstí je možné! Stojí za to žít! Konej uvnitř sebe samého! Bud' první – v morálce!“ Sám je nešťastný a pasivní, život je pro něj nudou*“ (Golosovker 2010, 287).

Golosovker si všimá toho, že protikladnost je obsažena i ve smyslu jediného termínu. Ilustruje to na příkladu slova „láska“ v Goethově *Faustovi*. Láska zde vystupuje jakožto láska duchovní a sexuální. Golosovker v tomto protikladu nachází rozdíl mezi „stálostí kultury“ a „proměnlivostí přírody“. „*Mefistofelés jakožto ideolog sexu a Faust se svou, ve svém faustovském vědomí a prožívání entuziastickou a stále a stále se vzněcující, Mefistofelovi nepochopitelnou „věčnou láskou“, jsou, nehledě na okamžitost (krátkost) této lásky, jen vzorce takového kontrastu lásky a sexu, symboly stálosti a proměnnosti. Láska ve smyslu ideální věčné lásky je darem kultury. Sex je animálnost, vrozený instinkt, daný od přírody*“ (ibid., 28).

Na těchto dílčích motivech Golosovkerových interpretací můžeme pozorovat, jaký postoj k literárnímu či obecně uměleckému dílu autor zaujímá. Interpret dle Golosovkera nemůže při interpretaci slovesného výtvoru ustrnout na popisu vnějších rysů dobového literárního kánonu, a proto autorův zájem o mýtus dalece přesahuje filologicko-historické metody výzkumu. „*Zkoumáme imaginativní život obrazu, a ne jeho život historický, necháváme stranou vnější impulsy, které ho stimulovaly, a zkoumáme ho pouze jako výraz logiky obrazotvornosti v jeho tvůrčím posunu a poznání světa v obrazech mýtu. Pouze v této vrstvě se před námi nyní v celku otevírá obraz „zření“*“ (ibid., 145).

Golosovker si byl vědom toho, že klasická filologie ze všech humanitních disciplín vyvinula nejpropracovanější arsenál nástrojů k popisu svého předmětu. Zároveň však věděl, že podstatu mýtu není možné zachytit sítí logicko-systematizačních operací. Tvrdil, že pořádek, který ve věcech tyto postupy dělají, je dobrý pro apatykáře, nikoli pro uměnovědce, neboť ten musí být nadán schopností sledovat svět v celé jeho „nekonečně dynamické hlubině“ a zkoumat jeho vnitřní protikladnost a složitost. Proto se snaží odhlížet od materiální povahy skutečnosti mýtem předváděných a zaměřuje se na postižení *smyslu*, který jednotlivé formy mýtu tvaruje. „*Můj úkol je tento: objevit logické zákony, podle kterých jsou vystavěny obrazy nebo zázračné akty tohoto mýtu, aniž bych přitom opouštěl svět obrazotvornosti*“ (ibid., 108). Smysl obrazu je cele ukotven v práci obrazotvornosti, která ohledává možnosti, v nichž může svět pro člověka vyvstávat.

Interpret se tak nezaměřuje na vnější skutečnost, kterou mýtus zobrazuje, ale snaží se sestoupit k výzkumu intencionálního zaměření, které kvantitativní a formální složky matérie modeluje: „*Ve skutečnosti zde bojují dva významy, nikoli dva hrdinové: bojuje význam ‚hrdina Héraklés‘ s významem ‚gigant‘, a otázka vzájemné velikosti jejich těl není řešena*“ (ibid., 136). A je nutné připomenout, že pro Golosovkera takové „dva smysly“ nejsou ničím definovatelným čistě historicky, ale jsou tím, co se týká životní problematiky Heléna stejně jako dnešního člověka. Proto se Golosovker ve svých zkoumáních nemůže orientovat na historicko-filologické rozbory antické slovesnosti, ale ptá se po platnosti mýtu pro dnešního člověka. Rovněž jako překladatel bojoval Golosovker proti doslovnosti překladu, proti názoru, že překlad slouží nikoli archeologicko-akademickým zájmům, ale zastával názor, že text musí především čtenáře strhovat svým „živým slovem“. Chceme přece číst knihy veršů, a ne se trápit nad muzejními relikviemi, říkal o překladech děl helénských básníků.

Golosovker se pokouší najít východiska, která mu umožňují popisovat svět mýtu, aniž by přitom opouštěl svět obrazotvornosti. Začíná tedy vypracovávat specifickou *logiku mýtu*, kterou charakterizuje jako negaci logiky formální. Mýtus staví svůj svět na premisách, které formální logika považuje za chybné. Zájem o samotnou logiku mýtu mu umožňuje mluvit přímo ke struktuře specifického světa mýtu bez zatěžujících historických a filologických výkladů, které se často ke skutečné interpretaci mýtického příběhu nedostanou (tedy neodhalují způsob, jak mýtus mluví k nám jakožto lidským bytostem). „*Ačkoli není v helénském mýtu nic metafyzického – vše je materiální, reálné – nicméně materiál jídla (plodů) se v rohu [hojnosti] objevuje z ničeho. To je situace logiky zdravého rozumu, která je označována jako ex nihilo nihil fit – ‚z ničeho vychází nic‘. V logice zázračném je tento princip zaměněn za ex nihilo omnia fit – ‚z ničeho vzniká vše‘: je nutné pouze vyslovit přání*“ (ibid., 122). Golosovker se dle našeho názoru zabývá výzkumem hlubinných mýtických struktur, z nichž předpoklady pro formulování určitého smyslu teprve vznikají. Odlišuje proto kauzální logiku od *výkladu smyslu*: „*To, že je roh hojnosti symbolem věčné plodnosti (země) – to už je výklad, ale ne logika, to je výklad smyslu tohoto obrazu*“ (ibid.).

To, co se z pohledu formální logiky jeví jako chyba, jako *petitio principii* (chyba v základním předpokladu) se pro mýtus stává kamenem úhelným, z něhož vyrůstá smysl, který je pro člověka tak uhrančivý. „*Ve světě zázračného se právě toto petitio principii,*

*tento apriorní závěr, stává zakládajícím axiomem, který dále určuje všechnu další zákonitost logiky zázračného neboli nadpřirozeného a z hlediska logiky formální, před tváří zdravého rozumu se projevuje právě jako in falso veritas, ‚v klamu je pravda‘ (nebo klamavá pravda)“ (ibid., 126).*

Specifická logika mýtu tedy dle autorova mínění zachází s předmětem jinak, vrhá na něj jinou perspektivu a tak z něj vytěžuje nový význam. Objekt, s kterým umělecké dílo zachází, není předmět, jehož význam je předem dán (dílo tedy není obrazem předem dané „reality“), ale předmět, který je nevyčerpatelnou zásobárnou významů čekajících na svou aktualizaci silou pohledu, jenž na něj dopadá: *„A pokud je obsah, tedy tajemství skutečného objektu, nekonečný a mikrokosmický, pak je ‚imaginativní objekt‘ nasycen smyslem jako roh hojnosti krmí“* (ibid., 105).

Autor chce zkoumat specifickou povahu mýtického světa především z hlediska jeho „nesmyslnosti“, jak se takový svět „zdravému rozumu“ jeví. Všimá si, že v mýtu *„je uskutečněno všechno neuskutečnitelné, dosaženo všechno nedosažitelné, splněno vše nesplnitelné, neboť světem zázračného vládne absolutní síla a svoboda tvůrčího přání jako první a poslední příčina libovolného následku, jako prvotní zdroj, z něhož vycházejí všechny příčiny všech událostí a zázraků“* (ibid., 113–114). Tento postoj mu umožňuje nahlížet svět mýtu nikoli jako méněcenný produkt bezuzdné fantazie, ale jako prostor, který prověřuje a napíná možnosti toho, jak se nám svět jeví. Podobný přístup k „nesmyslnému“ světu můžeme pozorovat v myšlení psychiatrů inspirovaných fenomenologií, Ludwiga Binswagera a Medarda Bosse, kteří se snažili rozumět světu svých pacientů nikoli jako světu deficientnímu, ale světu co do smyslu svébytnému.

Ona absolutní síla tvůrčího přání je pro Golosovkera silou, kterou jsou variovány určité obrazy až do vyčerpání jejich smyslu, ukazují se tedy způsoby, jak dokáže lidská mysl se světem pracovat, kvality toho, co vše je pro ni možné. *„Bylo by také hloupostí hledat v mýtu následnost a jednotu, které náleží světu zdravého rozumu. Mýtus se řídí pouze logikou ‚kombinování‘ do plného vyčerpání možných kombinací, do uzavření logické křivky smyslu do kruhu“* (ibid., 135). Takové premisy potom dovádí Golosovker do názoru, že „nelogická“ logika světa mýtu nakonec ztuhne v dialektické logice světa mikroobjektů, ve světě vědy. Tento jakoby logický paradox dostává vědecký význam v novém mytologickém světě takzvaných „intelektualizovaných“ objektů, které vznikly jako výsledek nových vědeckých konstrukcí. Úkolem pro interpreta však není spokojit se s opakováním a variováním těchto intelektualizovaných objektů, ale zahlédnout znovu, jak Golosovker říká, „mytologický svět“, v němž získaly svou původní platnost. Mluví samozřejmě o prvotní zkušenosti se světem, na jejímž základě se pokoušíme myslet fenomenologickou kritikou pojmů.

Proto také může imaginativnost mýtu na první pohled překvapivě spojit s imaginací vědy, která dle autorova názoru variuje zjevovací možnosti světa stejně, jako to dělá mýtus. *„Pokud na obrazotvornost pohlédneme teoreticky, uvidíme, že předvíдалa dříve a hlouběji to, co teprve později dokázala věda, neboť imaginativní, tedy ‚mytologický‘ objekt obrazotvornosti není jen ‚výmysl‘, ale je to také poznané tajemství objektivního světa a je něčím v něm anticipovaným“* (ibid., 105). Mytologický a vědecký objekt k sobě mají blíže, než se může zdát, neboť jsou oba stejně ne—reálné: jsou plodem lidské

imaginaci, která je *objevila* tím, že je vetkala do sítě vztahů, v nichž člověku dávají smysl. „Nové vědy“, jak Golosovker moderní vědy nazývá, zapomínají na obrazotvornost, která jim dala vzniknout, a zabývají se pouze intelektualizovanými obsahy.

Pozorujeme, že Jakov Golosovker se ocitá blízko postoji, který zastáváme v této práci. Všimá si krize objektivních věd a zabývá se dopadem této krize na interpretaci světa textu. Jeho myšlení je ojedinělým příspěvkem k analýze světa textu, na němž je nejceněnější to, že se nejedná o příspěvek pouze teoretický. Golosovkerovo myšlení se rozhodně staví proti tomu, aby byla věda a technika považována za „skutečnější“ než umění či náboženství a ukazuje na společný duchovní kořen obou oblastí – na imaginaci. Tak interpretace uměleckých děl získává v poznání člověka a světa nemenší úlohu než technický výzkum. Interpretace uměleckého díla přitom může dosáhnout tohoto rovnoprávného postavení jen tehdy, pokud zaujímá vůči světu umění otevřený postoj, který si nezakrývá vědeckým popisem oblastí, které jsou smyslu textu vnější.

#### 4.7. Vladimir V. Bibichin

Vladimir Bibichin je v Rusku proslulý popularizátor fenomenologických, existenciálních a hermeneutických myšlenek. V dobách Sovětského svazu se věnoval překládání (přeložil Heideggerův spis *Bytí a čas* a řadu prací německé fenomenologie a hermeneutiky, především texty Gadamerovy), byl osobním sekretářem a nejbližším žákem nestora ruské filosofie Alexeje F. Loseva. Po roce 1991 se stal profesorem filosofie na Státní moskevské univerzitě MGU a zde se postupně stal hlavním propagátorem Heideggerova existencialismu a Gadamerovy hermeneutiky v Rusku. Bibichin ve svých spisech, které jsou obvykle rekonstrukcí jeho přednášek, o jejichž vydání pečovali jeho studenti, rozpracoval historický výklad některých základních hermeneutických termínů. Například v knize *Внутренняя форма слова* (Bibichin 2008) na příkladu filosofie Potebňovy, Špetovy nebo Pavla Florenského seznamuje čtenáře s klíčovým hermeneutickým konceptem „vnitřního slova“, který byl rovněž životním tématem H.-G. Gadamera. Bibichin vychází z předpokladu, že seriózní výzkum jazyka vychází za hranice lingvistické, logické i estetické analýzy a proniká k ontologii, ke „skutečným“ věcem. Dle jeho slov jedinou skutečnou váhu dáváme jazyku tehdy, když mu přikládáme stejnou ontologickou váhu jako věci.<sup>88</sup>

Vnitřní forma slova je *genitivus generis*, nikoli *genitivus possessivus*. Bibichin tím chce říci, že genitiv tohoto slovního spojení neznamena, že by se jednalo o tu vnitřní část slova, která stojí proti vnější části slova. Slovo je vnitřní formou. Slovo se nedělí na vnitřní formu a jiné formy, slovo je vnitřní formou. Proto slovo nemá žádnou formu a obsah, něco povrchového a podpovrchového, povrchového a hlubinného, vnějšího a vnitřního, ale je celé *ἐνέρεια*, tvořící síla, a nikoli *ἔργον*, tedy něco stvořeného, dokonaného.

---

<sup>88</sup> „Слово не спасти, если оно не то же, что вещь“ (Bibichin 2008, 128).

Bibichin se snažil o myšlení živého slova, které není svázáno tradičními binárními opozicemi obsah-forma, podstata-jev apod. Nazýval je železobetonovými skružemi myšlení (Bibichin 2008, 363). Teprve odmítnutí těchto forem otevírá lidské vědomí celku světa. Jazyk není pro Bibichina formou určitého psychického obsahu a slovo není prostředkem popisování věcí jako spíše „*odpověď na to, že je člověk uchvácen věcmi*“. Jazyk je „ohlasem“ (отклик) člověka na to jediné, v čem je člověk schopen sám sobě rozumět – na svět. Zde je jediné schopen sám sebe postihnout jako lidskou bytost.<sup>89</sup> Jazyk je zcela počátečním vyjádřením účasti člověka na světě, tudíž nemůže být považován za utilitární nástroj nálepkování věcí. Proto je význam slov přímo vázán na význam a chápání světa, a na základě jazyka teprve rozumíme světu. Vnitřní formu slova uvádí Bibichin velmi pěkným příměrem: jako nevyčerpatelnou významovou hlubinu, v níž se zračí sám svět. Každé slovo je nevyčerpatelnou studnicí – čím více z něho čerpáme, tím více je voda průzračná: „*Слова сами внутрененные формы; каждое слово как колодец, из которого чем больше черпаешь, тем чище вода; нельзя исчерпать слово до конца, оно внутренняя форма в своей сути; всегда наша вина, когда слова мелкие, не их самих...*“ (ibid., 403). Proto chápe Bibichin slovo jako logos a zároveň jako eidos. Z jeho postojů můžeme vyčíst, že slovo je bytostně otevřené eidetické variaci a v tom spočívá nekonečnost jeho vnitřní formy. To je klíčový hermeneutický předpoklad, zakládající možnost myslet básnický jazyk nikoli jako formu jazyka, ale jako svět básnického díla.

Vnitřní formu slova určuje zaměření, intence, kterou dané slovo má. Smysl je „zaměřenost“ a nic jiného. Bez zaměřenosti není smyslu, slovo nemá význam, pokud mluvčí i adresát nejsou obeznámeni se situací světa, k němuž se slovo vztahuje. Pokud je pravda, že každé slovo je vždy takto zaměřeno, je vždy nutné obrátit svou pozornost ke světu, k němuž se vztahuje: „*Говоря о направлении, направленности, мы должны были бы задуматься о том, что смысл в своей сути и есть направленность*“ (Bibichin 2009, 418). Tato stanoviska vedou Bibichina ke kritice současné lingvistiky, která je podle něj jen povrchoým ohledáváním materiálu jazyka, kterému chybí to nejpodstatnější: zájem o vztah slova ke světu. Proto musí interpret vysvětlit smysl „souvislé řeči“ (связная речь), a nikoli jen jedné její struktury odděleně od ostatních, jak to činí formalismus a strukturalismus. V souvislé řeči se objevuje počáteční provázanost jazyka a situace světa, která nelze vyčíst z analýzy významu jednotlivých slov a gramatických pravidel daného jazyka. Snahu lingvistiky rozložit jazyk na jednotlivé elementy, které jsou dále separátně zkoumány, tedy Bibichin považuje vzhledem k podstatě jazyka za nepřijatelnou.

Lingvistika se dle Bibichina nezabývá jazykem, ale mrtvým, zpředmětněným textem, který je již ztuhlou věcí, a ne živým jazykem. Tento problém vysvětluje na klasickém případě: když řeknu „Moskevská státní univerzita“, neřekl jsem tím vůbec nic. Adresát mé

---

<sup>89</sup> „Язык, языки – ответ на захватывающий вызов вещей. Раньше, чем имя стало можно применить в узкой области – в опредмечивающем знании, для обозначения чего бы то ни было, воспользоваться именами как этикетками – язык уже был откликом человечества на то, в чем человек угадывает себя, на мир“ (Bibichin 2008, 131).

promluvy musí nejprve pochopit, zda jsem to pronesl z nějakého důvodu ironicky, či zda jsem chtěl zdůraznit její status. Abych mohl mluvit o jazyce, musím o něm mluvit v souvislosti s tím, že jím mluvčí ukazuje to, co se adresátovi ukazuje jako právě toto (ibid., 229).

Posmrtně vydaná kniha *Gramatika poezie* (Bibichin 2009) je souborem Bibichinových textů, v nichž se autor pokouší mluvit o literatuře způsobem hermeneutickým, přičemž se odkazuje k filosofii M. Heideggera. Znamená to pro něj postupovat nikoli způsobem „profánním“ (tzn. kritickým) či „sociokulturním“, ale být nablízku živému slovu poezie. V první části své práce se zabývá védskými hymny, na nichž se snaží popsat počátky poetického vztahu člověka k okolnímu světu. Ve druhé části se obrací k poezii Olgy A. Sedakovové. Tento výběr materiálu zdůvodňuje tím, že Sedakova nepatřila nikdy k žádné básnické škole, nepíše o žádné z historických epoch a její verše jsou tedy těžko zařaditelné pomocí vnějších kategorií.

Z našeho pohledu je podstatné, že Bibichinova výchozí pozice ani v těchto interpretačních textech není příliš teoreticky vymezena a k básnickému textu přistupuje namnoze básnický: volnou meditací ohledává smysl veršů, aniž by se snažil analyzovat jejich strukturu. Obvyklým postupem Bibichinova výkladu je přirovnat poezii obecně k určitému jevu (například ke květu šípkového keře) a na základě jeho popisu rozvíjení úvahy o podstatě poezie. I ona, jako šípkový keř, drásá svými trny člověka v srdci a zároveň před ním rozvíjí krásný květ. Básník je kouzelník, šípkový keř je krásný. Krása tohoto keře však může zraňovat svými trny atd. (ibid., 270 n.). Tyto úvahy plynoucí na mnoha stranách jsou prokládány citacemi z veršů různých básníků, citacemi filosofů napříč všemi epochami. Jedná se o autorovy vlastní básnické, hutně metaforické úvahy nad podstatou jazyka, a nikoli o interpretaci veršů. Tím nechceme autorovy texty o poezii hodnotit. Bibichin k interpretaci zaujímá mnohem volnější postoj, než aby bylo možné označit jeho psaní za interpretaci.

V Bibichinově myšlení nenacházíme nic, co by výrazně posouvalo ruské fenomenologicko-hermeneutické myšlení. Autora uvádíme v této práci spíše z pro úplnost, neboť pro ruské filosofické prostředí je jméno Bibichina stále úzce provázáno s hermeneutikou a fenomenologií. Bibichin navíc působil jako jeden z veřejných intelektuálů devadesátých let, což mu zajistilo značnou popularitu. V Bibichinových spisech nacházíme málo filosoficky konstruktivního psaní. Bibichinův výklad prakticky postrádá bázi argumentu a spoléhá se v přílišné míře na citování druhých myslitelů. V těchto rysech ho můžeme označit za dobrého žáka A. F. Loseva. Význam Bibichinových textů je v jeho citlivých výkladech Heideggerovy a Gadamerovy filosofie jazyka, jak je můžeme pozorovat například v knize *Jazyk filosofie* (Bibichin 2002) či v historických analýzách jednotlivých hermeneutických termínů. Tyto práce však neusilují o originální podání těchto témat a jsou psány pro pedagogické účely.

#### 4.8. Závěr

Ze všeho, co bylo uvedeno v této kapitole, je patrné, že generalizovat ruskou fenomenologii je velmi obtížné. Základní vědecký záměr naší práce nemohl být pojednán pouze se zřetelem k ruské fenomenologii, jak by název práce mohl napovídat, ale analyzovat specifika ruského fenomenologického myšlení jsme nakonec mohli až po obecném úvodu. Jejím základním rysem je dle našeho názoru směřování k sociálnímu ukotvení významu a smyslu a následně příklon k hermeneutickým otázkám dialogičnosti významu a k dialektice. V hlavních motivech filosofie ústředních postav ruského myšlení inspirovaných fenomenologickou metodou můžeme spatřit směřování k sociálnímu vymezení významu, ať už se to týká Losevovy dialektiky, Špetovy hermeneutiky či Bachtinovy dialogičnosti v románu.

Obecně můžeme říci, že ruští fenomenologové jsou nedůvěřiví k tradičním způsobům zkoumání literárních textů. Nepřiklání se ani k literárněhistorickým metodám bádání, ale ani k formalistickým analýzám. Pokoušejí se místo toho myslet smysl textu a ptají se po podmínkách jeho interpretace v rámci literárního textu. Pro ruskou fenomenologii je velmi přitažlivý a do jisté míry i zakládající Potěbnův koncept vnitřní formy slova. Můžeme říci, že každý ruský filolog, zabývající se filosofií jazyka a smyslem řeči, tento koncept v různé míře reflektoval. Vnitřní forma slova je pro fenomenology přitažlivá tím, že se jedná o pocitovou, subjektivní a moderními vědami vytěšňovanou složku významu slova, která však vrací do literární vědy pojmy jako zkušenost nebo atmosféra. Absence těchto pojmů byla v Rusku reflektována stejně bolestně jako ve filosofii západní. Vnitřní forma slova akcentuje skutečnost, že význam slova není statický, ale prapůvodně vzniká v prvotním kontaktu rozumějícího subjektu a bytí. Vnitřní forma slova upozorňuje, že pod krustou objektivních významů slov probíhá proces rozumění, v němž se objektivní význam slova teprve postupně ustaluje.

Naše analýza ruské fenomenologie rovněž narazila na jeden výsostný fenomenologický problém, který v této práci označujeme jako fenomenologická kritika pojmů. Ukazuje se, že ruští myslitelé nezávisle na západní filosofii promýšleli důsledky toho, že slovo stejně jako vědecký termín je sedimentovaným a ustáleným výrazem významového dění, z něhož „slovníkový význam“ slova povstává. Minimálně u třech myslitelů narážíme na zajímavé koncepty reflektující skutečnost, že při interpretaci jsme v podstatné míře závislí na znovuzahlédnutí původní zkušenosti, která dává vědeckým termínům jejich skutečný smysl. Že je postupné ustalování smyslu slova pro ruskou fenomenologii významným tématem dosvědčuje Losevův „*подвижной покой*“, Golosovkerova „*мечущаясь необходимость*“ a Špetův koncept „*колебание смысла*“.

Ruští filologové, o nichž zde pojednáváme, sdílí nedůvěru k tomu, že by se interpretace textu měla odehrávat v intencích předem stanovených nástrojů. Proto kriticky prověřují možnost analýzy textu pomocí nástrojů lingvistiky a kloní se k názoru, že tyto nástroje nemohou zachytit celostní významovou strukturu slova. Lingvistika dle názoru mnohých ruských filologů (nejsoustavněji se tomuto problému věnovali autoři z okruhu Ars Magna, dále B. Engelgardt a M. Bachtin) pracuje se slovem jako se statickou významovou jednotkou, což pro interpretaci textu není vhodný postoj k jazyku. Ruští fenomenologové jsou skeptičtí k tomu, že by nástroje lingvistiky mohly hovořit o smyslu



slova v jeho pravé podstatě, neboť nejsou schopny analyzovat proces rozumění na poli vnímajícího subjektu.

Dalším výrazným motivem ruské fenomenologie, který se nachází v myšlení všech myslitelů tohoto proudu, je zaměření na komunikační funkci jazyka. V této funkci, zdůrazňované v Jakobsonových statích, vidí možnost zkoumat jazyk nikoli jako systém, ale jako energii, která je neodmyslitelná od vnímajícího vědomí a světa, k němuž je intencionálně zaměřen. Jazyk a text nachází dle mínění ruských myslitelů své vlastní naplnění teprve v komunikovatelnosti sdílené věci, která není jen objektivním předmětem vnějšího světa, ale ani subjektivní představou nacházející se ve své plnosti ve vědomí, ale je něčím sdílitelným a sdělitelným. Tento důraz dává ruské fenomenologii sociální rys a přiklání ji výrazně k hermeneutickému proudu a asubjektivní fenomenologii Husserlových nástupců a kritiků. Toto zdůraznění „sociálnosti“ smyslu je patrné již v první ruské psané práci o fenomenologii z pera G. G. Špeta.

Všichni myslitelé pojednávání v této kapitole jsou sociálně orientovaní a odklánějí se od Husserlova transcendentalismu. Zajímavý názor na sociální orientovanost ruské fenomenologie, kterou pozorujeme nejen u Špeta, ale u celého okruhu spřízněných autorů, předkládá Igor Čubarov: dvacátá a třicátá léta byla v sovětském Rusku natolik nasycena marxistickým myšlením, že promyšlení skutečnosti jako ryze sociální, nesubjektivní nešlo uniknout (Čubarov 2012, 9). Špetovu „socializaci“ fenomenologie tedy nemusíme považovat pouze za přirozené domýšlení základních fenomenologických postulátů směrem k hermeneutice, ale musíme vzít v úvahu i dobové myšlenkové prostředí, které Špeta a další fenomenology formovalo. Tento specificky výrazný rys ruské fenomenologie přičítáme rovněž tomu, že ruští filosofové, kteří získali vzdělání na Západě, se radikálně odkláněli od ruské filosofické tradice, založené na náboženském transcendentalismu, mysticismu, metafyzice a dalších apriorních či racionálně nenahlédnutelných konstrukcích. Tento příchod západního kritického myšlení do ruského prostředí rozhybal statické spekulativní metafyzické systémy ruské filosofie.

Ruští fenomenologové tak nikdy nepracují s poznáním na úrovni subjektu, naopak ukazují, že poznání věcí je vázáno na sociální status významu věci. To je přivádí k zájmu o vztah původce a adresáta promluvy, snahy dorozumět se, komunikovat, sdílet určitou sémantickou bázi, na níž je svět zjevný, a další témata. V tomto komunikativně–sociálním rysu ruské fenomenologie můžeme spatřit paralelu s vývojem západní fenomenologie, která se ubírala od Husserlova transcendentálního subjektu směrem k existenciálnímu bytí ve světě, jazyku, komunikaci, společenství, Já a Ty a tělesnosti. Jsme toho názoru, že ruské myšlení mělo značný potenciál vydat vlastní originální plody své práce právě z dotyku s fenomenologií. Z našeho pojednání je dobře patrné, že filosofický vývoj v sovětském Rusku by byl i pro západní historii fenomenologické filosofie významným proudem, pokud by nebyl na několik generací zcela zpřetřhán. Motivy určující vývoj fenomenologie na Západě jsou v úzkém časovém rozmezí, kdy se ruská fenomenologie mohla rozvíjet, natolik výrazné, že významný znalec ruské fenomenologie Alexander Haardt vyjadřuje v 80. letech velké překvapení, že Špet ani Losev nebyli západní filosofií prakticky vůbec reflektováni. Jak však sám uvádí, Špetovy a Losevovy

fenomenologické texty mohly být v sovětském Rusku seriózně zkoumány až v 80. letech 20. století, do té doby, prakticky na 50 let, upadly do zapomění (Haardt 1993, 20 n.).

Za výjimečný příspěvek k analýze světa textu můžeme považovat Golosovkerovy interpretace antického mýtu. Golosovkerovo myšlení, ač autor sám se k fenomenologii nikde explicitně nehlásí, rozhodně odmítá, aby byla věda a technika považována za „skutečnější“ než umění či náboženství. Golosovker ukazuje na společný duchovní kořen obou oblastí – imaginaci. Engelgardt zase vybízí k ústupu od pojmů metafyziky a vybízí k nedogmatickému myšlení, přičemž chápe interpretaci jako analýzu procesů poznávajícího vědomí v kontaktu s literárním textem. Tuto výzvu k odvaze vzdát se zavedených interpretačních postupů a respektovat ontologické zákonitosti světa textu, který interpretujeme, je patrný nejen v Golosovkerových interpretacích mýtu, ale rovněž u G. G. Špeta a jeho žáka Nikolaje Volkova. Z jejich názorů je patrné, že bezprostřední názornost toho, co se nám jeví, je jediným interpretačním úběžníkem při kontaktu s uměleckým dílem. Zřejmě nejdůrazněji v tomto zaměření postupuje G. G. Špet, když hlásá nutnost nevybočovat za hranice toho, co se nám jeví. V tom ruská fenomenologie konvenuje s naším vlastním zacílením interpretace na situovanost světa textu.

V celé kapitole jsme navíc sledovali, že originální přístup ruské fenomenologie nemohl být kvůli nepříznivým historickým okolnostem hlouběji rozpracován. Spolu s metodou ruských myslitelů inspirovaných fenomenologií jsme zpřítomnili i mimořádně nepříznivé podmínky pro jejich bádání, kterým je jejich sovětská vlast záměrně vystavila. Režim připravil těžký osud všem ruským myslitelům, o kterých v této práci mluvíme. Hlavní propagátor fenomenologie a hermeneutiky v Rusku G. G. Špet byl zastřelen ve vyhnanství v Tomsku, stejně jako blízký Bachtinův spolupracovník P. N. Medveděv. Další myslitel z Bachtinova kroužku, V. N. Vološinov, zemřel v důsledku stalinských represí, sám Bachtin strávil desítky svých nejproduktivnějších let ve vyhnanství. Šťastnější buďto přežili pracovní lágry (A. Losev, J. Golosovker, V. Šalamov), byli odesláni do vyhnanství (M. Bachtin, J. Trubeckij), donuceni k emigraci (N. Losskij, N. A. Berd'ajev, S. Frank, Lev Šestov), vytlačeni na okraj intelektuálního světa (například architekt A. Čires od čtyřicátých let učil matematiku na základní škole v Buzuluku), nebo se začali zabývat jinou disciplínou, která jim umožnila působit nadále v socialistickém akademickém světě (N. I. Žinkin se tak zabýval psychologií, A. Achmanov historií antické filosofie, N. N. Volkov malbou 19. století a A. F. Losev dějinami umění).

## 5. Fenomenologická interpretace

V průběhu sledování fenomenologické metody u jednotlivých myslitelů jsme opakovaně nacházeli jejich odmítání apriorních nástrojů a metodologie, která by určovala ráz interpretace. Nejproblematictější otázkou zůstává, jak definovat samotná kritéria fenomenologické interpretace a zároveň nalézt diskurz, kterým bude tato interpretace představena čtenáři, uvyklému na klasické literárněvědné a literárněhistorické přístupy.

Práci na konkrétních kritériích fenomenologické interpretace rovněž ztěžuje fakt, že literární vědci inspirovaní fenomenologií obvykle končí svou práci předběžným vymezením nového uchopení předmětu zkoumání a samotné pokusy o analýzu a interpretaci v jejich textech zůstávají jen torzem. Kvůli výše zmíněným metodologickým nesnázím nepřekvapí, že u myslitelů, kteří k interpretaci literárních textů přistupovali (P. Blažiček, J. Patočka, Aleš Novák, J. Golosovker, E. Steiger, M. Blanchot, G. Bachelard ad.), nenacházíme ucelenou koncepci, jež by byla využitelná jako metoda interpretace s obecnější platností. Jediným kritériem interpretace textu tak pro nás zůstává analýza vlastního procesu rozumění a jejího zprostředkování čtenáři. Jediným kritériem je zůstávat věrný světu textu. Svět vykladačů a autorů se totiž nerozpadá na nespočet vzájemně nekomunikujících světů – předmětem interpretace je to, co textu i čtenáři „leží na srdci“, co je oba, řečeno s Patočkou, „drží za hrdlo“. A tím je perspektiva zakládající smysluplný svět, tedy jednu z možností, jak být. „*Nejsubjektivnější význam se stává ,neobjektivnějším‘, protože pouze ten, kdo je pohnut otázkou vlastní existence, je schopen vyslechnout nárok textu*“ (Bultman 1952, 217, cit. dle Oeming 2001, 34).

Rozumění je v nejobecnější rovině provázáno se způsobem pobývání ve světě. Při rozumění textu je čtenář osloven možností, kterou text rozvrhuje jakožto možnost smysluplného světa. Proto můžeme tvrdit, že „*rozumět znamená tolik, co uplatnit určitý smysl na naši situaci, na naše otázky*“ (Grondin 1997, 147). Rozumět textu znamená rozumět mu na základě zvědomění vlastní situace. Zda je vhodnější tuto situaci zakládat zvědoměním našich předsudků, existenciálních kategorií, výkonů rozumějícího vědomí či historicky zde nemůžeme rozhodnout, chceme však upozornit na to, že proces zvědomění, zpětný sebereflexivní tah hermeneutického kruhu, je nezbytnou součástí interpretačního výkonu.

Pokud chceme text brát vážně, musíme mu dát prostor k tomu, aby se vůbec mohl jevit. Jednou z cest je učinit pomocí fenomenologické redukce vlastní předsudky a apriorní poznávací výkony vědomí vědomými a snažit se spatřit postupné ustalování významu textu ve vědomí. Tehdy můžeme vnímat nové teze, které nám text o světě dává, vlastní zjevnost světa. „*Teze – to je ukázání se, které mne přesvědčilo tak dalece, že o té věci říkám: jest*“ (Patočka 2007, 25). Nové teze získáváme posunem perspektivy od tezí, které jsou v centru našeho pozorování světa. Právě tak můžeme charakterizovat proces čtení uměleckého textu – naše perspektiva se dostává do pohybu a získáváme nové teze o světě. Nikoli nové informace či poznatky, ale nové způsoby jevení věcí. „*Totéž se mi ukazuje různým způsobem. A tohle ,různým způsobem totéž‘ – to je ta hrozně důležitá věc*“ (ibid., 28).

V interpretaci v podstatě zaujímáme zvláštní postoj, který si zakládá na své věcnosti, přesto ho nelze apriorně vymezit a pojmově uchopit. To je jeho základní aporie. Tomuto postoji můžeme rozumět tak, že „někdo tápavě podřizuje věcné souvislosti možnostem své zkušenosti a zároveň dokáže svou zkušenost dávat do služeb souvislosti věcných. Pokud se mu jeho podnik zdaří, dostanou osobně nalézané významové vazby svou vlastní soudržnost, objeví se v nich svébytný smysl“ (Kouba 2014, 16).

Specifika fenomenologické interpretace se nyní pokusíme objasnit ve dvou rovinách. Nejprve se vrátíme k výkladu základních pojmů z úvodu této práce, ve druhé části této kapitoly provedeme analýzu metody literární historie a ukážeme, jak fenomenologický přístup může interpretaci textu obohatit.

## 5.1. Základní pojmy

Vycházíme-li ze tří základních typů univerza dle Karla Poppera, ukazuje se v základních pojmech předmětnost a situovanost charakter uměleckého světa. Popper dělí univerzum na „svět fyzikálních objektů a stavů, svět vědomí a mentálních stavů a svět objektivních obsahů myslí, zvláště vědeckého a poetického myšlení a uměleckých děl“ (Popper 1972, 106).<sup>90</sup> Tyto ontologické roviny dobře vypovídají o svébytném charakteru uměleckého světa. Umělecké dílo neukazuje ani objektivní zákonitosti přírody a lidského těla, ale ani mentální, psychologické stavy svého tvůrce, a jeho význam není závislý na psychologických pohnutkách svého čtenáře. Představuje objektivizovatelné, materializované obsahy myšlení, které mají popsateľnou strukturu, ale zároveň nepředstavují věci stejně smyslově přístupné několika subjektům, věci, na něž by bylo možné ostenzivně ukázat. Takový charakter má i situovanost a předmětnost určitého textu.

Oba pojmy jsou utvořeny z přídavných jmen předmětný a situovaný sufixem „-ost“. Tento sufix označuje „vlastnosti v nejširším smyslu slova“ (Šmilauer 1971, 62). Jeho užití je v našem případě motivováno snahou odlišit pojmy od běžně užívaných pojmů předmět a situace, vyhradit je pro interpretaci textu, a zároveň nezapomenout na jejich blízkou příbuznost s významem pojmů předmět a situace. Naše základní pojmy označují vlastnosti, nikoli předměty jakožto objektivní jsoucna, což odpovídá realitě uměleckého textu: předmětnost je *cosi*, co má „vlastnost předmětu“, ale nejedná se o předmět samotný; význam situovanost je kongruentní tomuto výkladu.

V hermeneutice a fenomenologické literární vědě užívaný pojem *perspektiva* chápeme jako příliš subjektivní a nahrazujeme ho pojmem situovanost. Užívání dvou pojmů *situace* a *perspektiva* pro svět textu, s nímž se setkáme například v díle Přemysla Blažička, nás bezděky stále odkazuje k subjekt-objektové opozici. Jako by tedy vědomí mělo určitou perspektivu a vně tohoto vědomí byla ještě určitá situace, k níž se toto vědomí vztahuje jako ke svému intencionálnímu korelátu. Směřujeme k překonání této

---

<sup>90</sup> „...the world of objective contents of thought, especially the scientific and poetic thoughts and of works of art“ (tamtéž).

opozice a rozpracováním pojmu situovanost chceme zdůraznit, že zkoumat vědomí bez jeho intencionality zaměřené ke světu je nepatřičné. Odvěká otázka, zda subjektivita konstituuje smysl objektů anebo jsou akty vědomí zaplňované objekty vnější reality, je fenomenologií položena na zcela jiný základ. Respektive přiznává, že uspokojivou odpověď nelze nalézt, a pokud bychom ji dostali, vedlo by nás to jen k apriorní, nekritické koncepci reality, kterou znemožňuje zahlédnout proces rozumění a v konečném důsledku i interpretaci. Podržíme si toto zjištění pro námitky, že fenomenologii chceme využít jakožto vyhocený subjektivismus nastupující proti objektivním vědeckým metodám.

### 5.1.1. Předmětnost

Předmětnosti jsou jednotlivé skutečnosti zobrazené dílem, které vystupují v určité situovanosti. Pojem **předmětnost** míníme věc, objekt, jednotlivost, entitu, předmět či jsoucno, ovšem i stav a kvalitu, která je v konkrétním textu tematizována. Tento termín upřednostňujeme před jinými, zde se nabízejícími (např. věc světa textu, intencionální předmět) nejen z důvodu potřeby jednoslovného pojmu pro danou skutečnost. Pojem předmětnost dobře vyjadřuje, že se jedná o věc, s níž se můžeme setkat v naší každodennosti nebo kulturních dílech, ale která zároveň ve světě textu nabývá nových významotvorných souvislostí. Předmětnost nejpodstatněji určuje to, že svého významu nabývá až jakožto entita objevující se ve světě textu. Význam předmětnosti tedy není možné myslet nezávisle na světě, v němž se vyskytuje.

Předmětností se tak stává každá entita, vyskytující se v textu, neboť, i když se nám z hlediska celkového smyslu textu může zdát podružná, zcela nepochybně čerpá svůj význam z toho, že se vyskytuje v určité atmosféře konkrétního světa textu. Každá předmětnost, která ve světě textu vystupuje, je situovaností fokalizovaná tak, že některé její vlastnosti jsou nahlíženy přímo, jiné jsou ponechány v modu potenciality. Tento fakt musí být v konkrétním aktu interpretace pojmenován a vysvětlen, neboť tato skutečnost má vliv na celé významové ovzduší textu. Ovlivňuje vnitřní významový horizont věci: odhaluje jak nové složky významu v noematu (text tedy ukazuje, čím všim může věc být, aniž by ztratila možnost být stále touž věcí), tak vnější horizont, v němž předmětnost vystupuje ve vztahu k ostatním věcem, které se ve světě textu vyskytují.

Z hlediska celkového smyslu textu jsou například lahve piva, vyskytující se v Hemingwayově povídce, jistě entitami podružnými, přesto je však můžeme označit za předmětnosti. Jejich vlastnosti jsou, stejně jako vlastnosti významově "závažnějších" entit, jako například bílých kopců či nádraží, podstatně určeny situovaností světa. Věc se jeví v určité situovanosti, která zdůrazňuje jednu nebo více z jejích vlastností. Z tohoto hlediska se rovněž lahve jeví jako entity nabývající svých ontologických kvalit právě tím, že se vyskytují v dané situovanosti. Ani tyto dvě lahve piva nejsou nějakým předmětem jakožto „předpřipravenou“ věcí s daným smyslem, ale jsme teprve odkázáni na pozorování procesu postupného ustalování jejího významu, tedy chceme pozorovat průběh samotné objektivace. Atmosféra povídky by nikdy nebyla tak horká, kdyby

nekontrastovala s přítomností právě těchto vychlazených lahví, po nichž postavy touží a které chválí. Stejně tak vychlazenost těchto lahví není žádnou obecnou kategorií, ale čerpá svůj jedinečný význam právě z atmosféry osamělého nádraží topícího se ve slunečním žáru. Zároveň se lahve stávají objektem dialogu dvou postav v momentě, kdy v rozhovoru odbočují z hlavního tématu, které je v dialogu pojednáváno. Z toho důvodu nesou pro celkový smysl textu menší význam, avšak jejich charakter předmětnosti je zcela zachován. Lahve piva se tak v konkrétní povídce stávají předmětností, nesoucí v sobě žár osamělého nádraží a váhu tématu pojednávaného v rozhovoru. Jsou předmětností podílející se na postupné výstavbě atmosféry textu a zároveň z této atmosféry čerpají svůj vlastní specifický význam. Tyto lahve proto nemohou být hrubě převzaty jako prostý motiv či pojmenování předmětu z naší každodennosti, protože se jedná o entitu pouze této situovanosti.

Čtenář je v průběhu čtení odkázán na „prázdná mínění“, která teprve čekají (s dalším rozvojem smyslu textu) na své vyplnění. Když čteme první větu z Dostojevského *Zločinu a trestu* („*Začátkem července, v době velkých veder, vyšel v podvečer ze svého pokojíku, který měl pronajatý v S-ské ulici, mladý muž a pomalu, skoro nerozhodně se loudal ke K-novu mostu.*“), netušíme nic o tomto mladém muži ani o vizuálním vzhledu prostředí, ve kterém se pohybuje. Avšak tyto signitivní představy, dosud prázdné intence, vlastně jen čisté znaky řazené syntaxí do gramaticky kongruentních vět, čekají na své vyplnění, o to více však plny očekávání tvůrčí energie světa textu. Literární text je odkázán na užívání jazykových výrazů, tedy rovněž na schematizaci a postupnou objektivaci předmětností. Postupná objektivace předmětností ve světě textu je živým významovým děním, které se fenomenologická interpretace snaží sledovat. Na tyto nové významotvorné souvislosti, které předmětnost nabývá v konkrétní situovanosti, představené světem textu, se soustředí fenomenologická interpretace textu. Analýza významotvorných souvislostí, které by bez světa textu nebyly viditelné, ukazuje, v čem je daný text pro čtenáře aktuální a zároveň je strukturou zkušenosti se světem.

Předmětností míníme ryze intencionální předmět. Povaha takového předmětu je neodmyslitelně vázána na akt vědomí, který tento předmět míní. „*Ryze intencionální předmět je ve svém celkovém bytí a rázu odkázán na bytí a ráz příslušného aktu vědomí*“ (Ingarden 1989, 129). Předmětnost je čistým míněním (intencionalitou). Interpret se tak může soustředit na intencionální akty zakládající předmětnost více, než mu to umožňuje bezprostřední styk s předměty v jeho každodenním životě. To je podstatný obrat ve zjevnosti světa. V našem běžném kontaktu se světem, v běžné komunikaci neobracíme pozornost na struktury intencionality, ale soustředíme se na předmět sám, na předmět vystupující v dané chvíli ve své *příručnosti*, ve prospěch našich životních zájmů. Literatura nám dává možnost zabývat se předmětem prostřednictvím jiné operace: zkoumat, jak je na základě své souvislosti s celkem, z něhož vystupuje, proměňována jeho vlastní podstata. To znamená nezkoumat předmět jakožto „předpřipravenou“ věc s daným smyslem, ale teprve pozorovat proces ustalování jejího významu, tedy pozorovat průběh samotné objektivace. U ryze intencionálních předmětů znázorněných literárním dílem je realizována nová objektivace. Proto také nemohou být předmětnosti literárního textu

poměrovány logikou reality našeho světa. Přesto musí interpret brát logiku obrazotvornosti textu vážně, jak nás upozorňuje zvláště J. A. Golosovker.

To, že se nám svět jeví („nastiňuje se“), nás v naší každodennosti často nezajímá – na to jsme příliš pohlceni věcmi a svými utilitárními zájmy. Umělecký text však přenáší naši pozornost na jevení samotné. Upozorňuje nás, že to, co v naší každodennosti pojmenováváme jako určitý předmět, je výsledek identifikační syntézy proudu nástinů, které míří k danému předmětu. Předmět tak máme šanci zahlédnout jako cosi tvárného, proměnlivého, jako křehký objekt, jehož význam může být zcela proměněn. To je fakt, na který upozorňuje právě umění, když bourá zavedené, zvykové syntézy a ukazuje je jako proměnlivé a nestálé operace. Mizí protiklad subjektivního a objektivního, neboť neexistuje rozdíl mezi věcí a zdáním – daný předmět se ustaluje přímo v pohybu nastiňování, „*v němž se věc sama a moment jevení nikdy neocitají jedna vně druhé*“ (Barbaras 2005, 27).

Předměty vnímáme v různých způsobech danosti, přesto víme o jednotě předmětu. To z interpretace činí akt, který se zabývá nejen předměty zobrazenými v textu, ale rovněž předměty našeho každodenního světa. Fenomenologická interpretace se tak nezabývá předmětem jako součástí od každodennosti odtrženého fikčního světa, ale specifickým poznáním předmětnosti. To je ústřední fenomenologický problém. Husserl v *Idejích* tvrdí, že vnímaná věc se *nastiňuje* v proudu prožitků. Vědomí je vždy vědomím prostorové věci, která „*není ničím jiným než intencionální jednotou, která může být principiálně dána jen jako jednota takových způsobů zjevování*“ (Husserl 2004, 88–89). Pokud je pravda, že se nám určitý předmět „pouze“ nastiňuje, znamená to, že se věc nejeví ve svém celku, nejeví se nám jako taková, ale určitým způsobem se nám odhaluje a zároveň zatemňuje. Tento nástin ovšem není reprezentací nějakého zdání předmětu. Reprezentuje předmět samotný, ale nikoli v jeho celistvosti. „*Nástin není věc, ale není to ani zdání, neboť nastiňuje věc samu*“ (Barbaras 2005, 26).

Toto teoretické vymezení pojmu předmětnost je pro nás důležité také z toho důvodu, abychom byli schopni nahlížet interpretaci jako *anticipaci smyslu*. Anticipace smyslu je nutná k tomu, aby se věc mohla vůbec jevit. Rovněž se na ní ukazuje, že fenomenologická interpretace není závislá na *příčině* smyslu textu. Hledat příčinu smyslu textu se snaží literární historie, když hledá, jaké vnější skutečnosti měly vliv na význam textu a jejich historickou souvislost. Ženevská škola se zase z opačného konce pokouší hledat motivaci smyslu u autora jakožto psychofyzické bytosti. Fenomenologická interpretace je však *motivována* hledáním smyslu věci ve světě. Tato motivace však není pouhou snahou nalézt smysl za každou cenu, ale uměním nechat se *vést* tím, co se interpretovi jeví. Nechat se vést ke smyslu, to je postoj, kterým se v našich očích fenomenologická interpretace nejvýrazněji liší od jiných literárněvědných disciplín. Místo návratu k příčinám smyslu se fenomenologický pohled snaží vést smysl k postupnému projasňování jevících se věcí, snaží se nechat se vést ke světu textu a vnímat zkušenost skrze tento text nabývanou. „*Rozumíme a usilujeme o pravdu, protože jsme při tom vedeni očekáváním smyslu* (Grondin 1997, 142; k tématu *vedení smyslem* ve fenomenologické hermeneutice viz Mathauser 2006b).

Jak jsme již shora pozorovali, literární věda obvykle užívá stanovených vědeckých termínů apriorně. To znamená, že pojem romantismus používá jako nástroj popisu a třídění určitého množství literárních textů. Povaha předmětnosti však upozorňuje na to, že musíme reflektovat rozumějící výkon vědomí. Romantismus se pak nemůže stát prostou popisnou kategorií, pojmenováním specifické zjevnosti předmětností ve světě textu. Předmětem zkoumání se pak stává tato specifická zjevnost. To znamená, že fenomenologická interpretace se ptá, co je na zjevnosti daných předmětností specifického, že smysl textu nakonec pojmenujeme jako romantismus. Fenomenologická koncepce pojmu předmětnost zdůrazňuje, že při interpretaci textu je nutno to, co považujeme za *reálné*, spatřit jako závislé na konstitutivních aktech našeho vědomí. Každá změna způsobu realizace tohoto aktu vyvolává u intencionálního předmětu zásadní proměnu.

Výkladu povahy předmětnosti se interpretace věnuje hlavně z toho důvodu, aby se s tím, co se v textu jeví, nezacházelo jako s věcí, která existuje v reálném světě. Nelze se spolehnout prostě na to, co bylo již dříve řečeno, nelze znovu pojmenovávat, aniž bychom respektovali specifické sémantické dění, v němž věc dostává svůj specifický význam právě na základě toho, že se jeví v konkrétním světě textu. Pokud literární věda zachází s předmětností jako s věcí, znamená to, že ji prostě pojmenovává, zavírá tak oči před fenoménem, který jí text staví před oči. Nevidí to nové, ale opakuje již předchůdně stanovené *doxa*, v němž se věc jeví. Potom dochází ke zvláštnímu paradoxu: „*Místo toho, aby se vyšetřovaly způsoby jevení věcí, jak se jsoucna jeví, vyšetřují se ta jevící se jsoucna*“ (Patočka 2003, 79).

Důraz je tedy ve fenomenologické interpretaci kladen na osvětlení konstituce předmětností pojednávaných textem – to si přirozeně vynucuje upozadit empirické zkušenosti, které jsme s těmito předmětnostmi v životě učinili a které před nás staví tradice výkladu. Upozadit neznámá v tomto kontextu odstranit, ale *zvědomit*, a tím si připravit možnost pro nazírání nového. Snad jsme čtenáři dokázali vyložit, že tato redukce a *de facto* rezignace na status reality není pokusem o nějakou mystickou operaci či záměrným ochuzením předmětu o některou z jeho významových složek. Jedná se o nutný akt ontologické zdrženlivosti, který je nutný k tomu, aby bylo možné obrátit pozornost k výzkumu struktury předmětu tak, jak ji rozvrhuje dílo. Předmětnosti, se kterými dílo zachází, nemůžeme popisovat jako předměty reálného světa, v který věří literární historie. Musíme je nahlížet jako fenomény – to znamená zaměřit se na to, jak v rámci textu vstupují do nových, nečekaných kontextů.

Vyložili jsme nyní dvě hlavní důležité charakteristiky předmětnosti: nejprve jsme pojednali předmětnost jako entitu, v níž dochází k aktualizaci významu určité věci, poté jsme předmětnost vyložili jako entitu, jejíž význam je možné určit až na základě vztahu se situovaností, v níž se vyskytuje. V literárních textech, kterým přisuzujeme estetickou hodnotu, vystupují v situovanosti vlastnosti daného předmětu, které byly dosud neviditelné, skryté pod nánosem konvenčního významového ovzduší. Je nutné upozornit, že toto určení významu předmětu ze situovanosti nemá pouze vliv na nazírání předmětu, ale na vlastní ontologickou skladbu předmětu: „*sféra existence předmětu sahá tak daleko*



*jako komplex předmětných situací, které se ‚vztahují‘ výlučně k němu“ (Sartre 2006, 164).*

Reálný dosah pro interpretaci zakládá až analýza způsobu jevení se konkrétní předmětnosti, a to v závislosti na nepředmětném světě, z něhož povstává. Tento vztah dává předmětnosti jedinečný význam. Oproti praktickému postoji, který akcentuje pohled zaměřený na užitnou hodnotu předmětu a vytrhává tak předmět z celku, v němž se jeví, charakterizuje předmětnost textu znejistění její objektivitu. Jednotlivé předměty od sebe nejsou izolovány předem daným smyslem, který jim připravuje praktický pohled, ale naopak jsou představeny jako součást teprve se rodícího celku, v němž se zpochybňuje samozřejmost struktury smyslu dané věci.

### 5.1.2. Situovanost

Ukázali jsme, že předmětnost, která se v textu jeví, ukazuje svou závislost na něčem, co není ona sama. „*Věc, jež se ukazuje, předpokládá určité spatium, dvůr, ve kterém se ukazuje něco, co není ona sama, ale co ji ukazuje, co ji takříkajíc nechá nám se objevit*“ (Patočka 2003, 71). Fenomenologickou interpretaci zajímají základní kritéria analýzy prostoru: jeho *hranice*, jaké *předmětnosti* se v něm ukazují, do jakých jsou dávány *vztahů*, *centrum a periferie* dané situovanosti apod. Prostor textu se však nevyčerpává jen jako soubor předmětností a jejich vztahů. Text, jakožto uspořádaný jazykový projev, nám v každém případě odhaluje celek světa.

Svět, v němž žijeme, se nesestává jen ze vztahů věcí vyskytujících se v ohraničeném prostoru. Nepřehlédnutelný je rovněž určitý způsob pohledu na věci, který je dán životním výkonem člověka. Prostor není jen ustálené prostředí vedle sebe se vyskytujících věcí, ale je určen perspektivou, úhlem živoucího pohledu, který z fyzikálního prostoru dělá to, čemu říkáme situovanost.

Pojem situovanost je založen na fenomenologickém pojetí prostoru. Situovanosti nazýváme základní pozadí, na němž se jeví všechny předmětnosti světa textu. Prostor zjevuje bytí, a to tím způsobem, že zařazuje zjevované do „světa“, tedy celkového rozvrhu a souvislostí. S prostorem samotným se tedy nikdy nemůžeme setkat, ale každé dílo prostor specifickým způsobem utváří. Situovanost tedy primárně zkoumá, jak subjekt vstupuje do vztahu k ostatnímu světu a jak se v něm de facto usidluje. Snažíme se zahlédnout prostor nikoli daný jako vnějšek našich perceptivních aktů, ale jako svého druhu životní zakotvenost. Takto definovaná situovanost nemůže ze sebe vylučovat subjekt a ani jeho základní naladění, které je podkladem veškeré jeho poznávací činnosti. O situovanosti tudíž uvažujeme nikoli jako o uspořádaném prostoru (*spatium ordinatum*), nýbrž o něčem stále utvářeném, budovaném, teprve pořádaném (*spatium ordinans*) (Patočka 1991, 37). Prostor není možné považovat za uspořádání věcí, ale za specifické „sžítí“ předmětností, které se vyskytují v poli jedné situovanosti. Prostor je v podstatné míře definován právě svou negativitou vůči věcem, které se v něm vyskytují: „*Samostatnost prostoru je původně právě v tomto záporném rázu: prostor je to, co není žádná věc, a ačkoli není ničím samostatným, není také ani vlastností či stránkou věcí. Je*

tím, čím jsou věci zarámovány a do čeho se ukrývají, jakmile nejsou zde ve své názornosti a v originále, do čeho vplývají jako do pozadí; jen v tom smyslu lze říci, že věci jsou v prostoru; obklopeny prostorem, stále jemu vydány na milost; na druhé straně explikovatelnost věcí znamená též, že lze říci, že prostor je „ve věcech“ (ibid., 11).

Ve studii „Rieglovo pojetí antického umění“ (1972) Patočka označuje prostor za fundamentální způsob, jak spolu věci, lidé a jiná jsoucna „sousedí, přicházejí do kontaktu, sblíží se, jsou pohromadě“ (Patočka 2004, 271). Prostor tedy specifickým způsobem sblíží a rovněž sjednocuje. Na prostoru je patrné, že člověk vnímá svět v celku a že svět je vždy záležitosti rozumění, pojetí a podání. Pro potřeby interpretace můžeme doplnit, že právě v případě uměleckého díla má toto „podání“ zcela určitý a nezaměnitelný charakter. V uměleckém díle se tak odhaluje svět právě jako to, čím bytostně je, tedy jako „porozumění tomu, co existuje“.

Zabývali jsme se tím, jaké důsledky pro interpretaci má skutečnost, že předmětnost je nerozlučně spjatá s pojmem situovanost, s nepředmětným, ne-zjevným významovým horizontem, který tvoří její významové pozadí.

Shora jsme sledovali, že dějiny hermeneutiky jsou pevně svázány s definováním pojmů jako perspektiva, hledisko či situace. Jejich obecným cílem je naznačit, že to, čemu v textu rozumíme, nelze vyjádřit prostředky jazykového objektivismu, tedy dokonalým definováním gramatiky jazyka, v němž se sdělení nachází. Pojem situace je „příznakem úsilí rozumět lidské existenci z ní samé, snahy rozumět ‚životu ze života samého‘, bytí lidského jedině z jeho vztahování se k tomuto bytí“. Neméně je zdůrazňováno to, že „člověk je nedílně spjat se svou situací, poukazuje i na zásadní fakt, že nikdy není izolovaným subjektem, který by si teprve musel hledat cestu ke světu“ (Čapek 2007, 181). Augustinovo pojetí *verbum interior*, kterému se mnohem později dostalo rozpracování u H.-G. Gadamera v jeho pojetí *vnitřního slova*, Cladeniův pojem *hledisko*, který určuje naši představu o nazírané věci, Leibnizův perspektivismus, Špetova *vnitřní forma slova*, Ricoeurův výklad situace ve třetí části *Filosofie vůle I.* (Ricoeur 2001), Heideggerův rozbor *Dasein* jako bytí ve vlastní situaci (Heidegger 1996, §§ 60–76), Sartrova filosofie svobody na základě rozboru situace a jednání v díle *Bytí a nicota* (Sartre 2006, 560 n.) a mnohé další filosofické koncepty s přesahem k hermeneutice naznačují, že „pravda výpovědi nespočívá v ní samé, ve znacích v daný okamžik zvolených, nýbrž v celku, který otevírá“ (Grondin 2003, 58). Právě zmiňovanou negativitou prostoru vůči věcem je prostor zásadně provázán s perspektivou: „Prostor ukazuje právě proto též, že nelze všechno prázdňě míněné redukovat na přítomnost v originále, že tedy intence originální danosti je toliko intence omezená, že daleko ne všechny své významy čerpáme z kladné a obsahové originální danosti“ (Patočka 2014, 13). V interpretaci se nemůžeme spolehnout pouze na přítomné věci a popisovat je, jako by se nám jevíly v originále (pak bychom dělali stejnou práci, jako literární věda, když popisuje hlavní motivy díla), ale rovněž musíme čerpat význam z perspektivního zaměření prostoru.

Minimálním vymezením jedné situovanosti je jedna věta. Jak jedna věta zachází s významovým potenciálem jednotlivého předmětu, ukážeme na jednoduchém případě. Uvedeme pro ilustraci jediné slovo ve třech větách: 1) *Na stromě je listí.* 2) *Stromy jsou plné listí.* 3) *Pršelo listí.* Za „nejméně literární“ bychom bez váhání označili větu prvou –

perspektiva, kterou zde konvenční jazykové vyjádření zaujímá k listu je jakoby „standardní“, protože vyvolává dojem popisné věty směřující přímo k předmětu a nijak nenapínající čtenářovu pozornost. Svou staticností a uzavřeností připomíná nominální vyjádření podstatného jména. V druhé větě již můžeme dílčím způsobem pozorovat to, jak zobrazené předmětnosti odkazují ke své situovanosti. Na stísněném prostoru jedné věty přirozeně můžeme pouze spekulovat o tom, k čemu listí konkrétně odkazuje (zda se stává odkazem k živé, kypící síle přírody, určitému ročnímu období, určité denní hodině, která světelnou intenzitou umožňuje zrakový vjem atd.), nicméně druhá věta zdůrazňuje, že stromy plné listí jsou pro situaci signifikantní. Věta se však nikdy nevyskytuje osamoceně, je zasazena do situačního kontextu a je srozumitelná až na základě celého komplexu významů, v jejichž sousedství se objevuje. Proto list v dané větě může stejně dobře odkazovat k síle přírody, která člověka v dané situovanosti ničí (představme si povídku o hrdinovi zbloudilém v hustých lesích). Třetí věta přímo naléhá na čtenáře, aby se vyrovnal se sémantickou nesourodostí takového vyjádření. Jak? Tázáním se po situovanosti, v níž daná věta vystoupí jako smysluplná. Tato naléhavost nutí čtenáře k mentální aktivitě, aktivování jeho zkušenosti se světem, aby danou větu mohl zasadit do smysluplného rámce situovanosti. Listí v tomto případě minimálně vyžaduje poukaz na sílu, která ho strhává ze stromu (únava jeho nositele, povětrí), mnohost, v níž tvoří s ostatními padajícími listy jisté hmotné těleso, které se snáší k zemi a tvoří představu určité monumentality. Všimněme si rovněž toho, že třetí věta, významově zdánlivě nejméně logická, až významově abruptní, vyvolává z uvedených příkladových vět nejjasnější představu. Důvodem je právě její vynucování si představy určité situovanosti, v níž nachází svůj smysl. Na tomto základě snad můžeme tvrdit, že čtenář třetí věty je nucen zabývat se situovaností více, než je tomu u věty první.

Analýza prostoru situovanosti bude vždy závislá na stanovení hranic, v nichž se smysl dané situovanosti nachází. Hranice situovanosti určují to, jaký úsek reality text zachycuje – tj. jaký dává našemu nazírajícímu pohledu rámeček. Nelze je apriorně stanovovat, ale fenomenologická interpretace se bude bránit tomu, aby interpret svévolně vnášel do světa textu něco, co se v něm nenachází. Otázku po hranicích vyvolává především pojetí situovanosti jako smysluplného celku. Velmi obecně můžeme říci, že mezníky smysluplné interpretace tvoří primárně předmětnosti vyskytující se v dané situovanosti. V respektu k propustnosti hranic textu se ukazuje posun fenomenologické filosofie od strukturalismu.

Fenomenologie se nezaměřuje pouze na analýzu struktury textu a přechází k analýze procesu signifikace. Tento základní proces vnímá Miroslav Petříček jako základní přelom myšlení o literatuře, který se odehrál v 60. a 70. letech: „*Text není nějaké tkanivo tvořené slovy, korekce paměti a zbraň proti času, nýbrž to, co se vytváří v prostoru vztahů mezi čtenářem a tím, co je psáno, a tento prostor je pak místo produktivity*“ (Petříček 2004, 530). Na tomto základě je text vnímán spíše jako praxe než jako struktura. „*Interpretace (...) by potom byla to, co text způsobí, co udělá se čtenářem, jak změní jeho život*“ (ibid.). Pokud přijímáme tezi, že text nestojí vůči nějakému okolnímu světu, který se snaží reprezentovat, ani tento okolní svět jinak neoznačuje, a že tedy text je odhalováním světa, které je vždy situované a vyjevuje určitý postoj, ukážeme tak, že

nedílnou součástí textu jako takového je rozumějící výkon čtenáře. Pokud fenomenologická interpretace pracuje s takovými premisami, vidíme, že hranice světa textu nelze jednoznačně „vytyčit“.

Fenomenologická interpretace v literárním textu sleduje, jaké vlastnosti konkrétní předmětnosti jsou na základě konkrétní situovanosti akcentovány. Takto zaměřená analýza nebude vypovídat pouze o vlastnostech předmětností, ale rovněž o situovanosti světa – předmětné situaci (Ingarden), významovém ovzduší (Červenka), atmosféře (Heidegger) – v daném textu. Na situovanosti, jež se nám ve světě textu jeví, nemůžeme popisovat žádné objektivní vztahy či uspořádání (jak to činí poetika či popis hlavních motivů literárněhistorických textů), protože strukturální schémata prostoru jsou v naší zkušenosti realizována v určitých kvalitách. Struktura je nezbytně spojena se svou kvalitou, a to kvalitou spjatou s živou bytostí, která se orientuje ve svém okolí (Patočka 1991, 16). To rovněž znamená, že prostor je neodmyslitelný od nazírajícího subjektu, neboť subjekt je členem vztahové struktury vytvářející charakteristickou situovanost. Pokud chceme popsat situovanost, musíme studovat prožívání prostoru, neboť zde máme realizaci vztahů mezi předmětnostmi konkrétně před sebou. Nejde nám tudíž o výzkum vztahů, v nichž subjekt jest, nýbrž o specifický způsob vztahování, kterým subjekt jest. Tak Patočka definuje skutečné „uvnitř“, které je odlišné od vztahů objektivního typu. Proto toto uvnitř není v situovanosti žádný přesný pořádek, geometrické znázornění či pevná pozice subjektu, ale spíše rozhled po možnostech a životní vztah k těmto možnostem zaujímaný (Patočka 1991, 17).

Nyní je patrné, v čem se fenomenologický přístup liší od přístupu strukturalismu. I fenomenologická interpretace se pokouší vysvětlit tvar literárního textu, nehledáme v něm pouhou *strukturu*, soubor jednotlivých složek a rovin díla se vzájemnými třecími plochami, ale *strukturaci*, tedy rozvržení prostoru a času, které orientuje čtenářovo vědomí směrem k autentické zkušenosti s novým uspořádáním světa. Cílem proto není popis vnitřních zákonů textu za použití nástrojů stylistiky či poetiky, či popis zákonů fungování sociokulturního prostoru v době vzniku díla, ale spíše pojmout text jakožto vlastní prostor zjevnosti světa. Tento rozdíl mezi strukturou a strukturovaností lze rovněž naznačit na rozdílú sémiotiky a hermeneutiky, jak to činí P. Ricoeur: „*Zatímco sémiotika pracuje pouze s pojmem literárního textu, hermeneutika se naopak snaží rekonstruovat celý oblouk výkonů, v nichž se praktická zkušenost vydává dílům, autorům, čtenářům*“ (Ricoeur 2000, 89).

Jsme u jednoho ze styčných bodů fenomenologie a umění: mají za cíl pozvednout věci z této zapomenutosti a postavit nám je před oči. Tímto procesem zření nového, našemu vnímání cizorodého se dostávají do centra naší pozornosti i nevědomé, zautomatizované předpoklady, s nimiž k věci přistupujeme. To je vlastní smysl fenomenologie a to činí z interpretace prakticky nekonečný proces: „*Odhalení skrytých předpokladů, jejich kritika, eventuálně relativizace, omezení, likvidace – to je nekonečný proces. To je vlastní smysl fenomenologie*“ (Patočka 2003, 23).

Čtenář si musí tuto situovanost *uvědomit*, ustoupit od svého konvenčního vnímání světa a zvědomit situovanost novou, čímž se mění i jeho vlastní životní situace. „*Situace člověka je něco takového, co se mění, když si ji uvědomíme*“ (Patočka 1999, 149). Teprve

ve vědomí vlastní situace je pobyt autenticky, je pobyt sám sebou, tedy bytím uchopovaným v příležitostech, které se mu nabízejí. Řečeno s Heideggerem, pobyt autenticky existuje tehdy, když je bdělý vůči situaci. Dalekosáhlé důsledky tohoto pojetí pro interpretaci textu bere fenomenologická literární věda velmi vážně.

V situovanosti se jeví *nepředmětné kvality* zobrazených předmětností. Tragično, strach, beznaděj, vznešenost – tyto charakteristiky určité situovanosti nelze doložit pouhou analýzou materiálu, na němž se zjevují, neboť pouhý materiál nezpochybnitelně přesahují. Jedná se přece o hodnocení rozumějícího subjektu, vznikající v interakci s textem. Nelze je tedy čistě racionálně uchopit, pojmově určit ani logicky definovat – máme k nim přístup jen skrze určité situovanosti, v nichž se určité kvality jeví. Ze všech těchto důvodů je nemožné uchopit tyto kategorie apriorně a užívat jich jako nástrojů popisu literárních textů. Pojmy pojmenovávající nepředmětné kvality lze myslet pouze ve spojitosti se světem textu a situací nazírajícího subjektu pobývajícího ve světě. Označit určité dílo jako tragické je možné teprve na základě samotné analýzy situovanosti, která takové tvrzení připouští, a na základě zhodnocení povahy bytí-ve-světě subjektu, kterému se daná situovanost jako tragická jeví.

Pro nepředmětné kvality je charakteristické rovněž to, že se jeví v *různých* situovanostech. Nedomníváme se, že je možné apriorně určit, co je „tragické“, a podat výčet situací, které takové charakteristice odpovídají. O specifickém způsobu zjevnosti světa textu neřekneme nic, když ho *pouze pojmenujeme* jako tragédii. Interpretace se naopak musí snažit čtenáře „strhnout“ k zažití takové atmosféry tak, jak ji navozuje konkrétní situovanost, s níž se v textu setkáváme. Ingarden, který kvality, jež zde pojmenováváme jako nepředmětné, označuje jako kvality metafyzické, upozorňuje, že *„situace, případně události, ve kterých se metafyzické kvality realizují, nemůžeme záměrně jen kvůli nim samým vyvolávat“* (ibid., 293).<sup>91</sup> To je další poukaz na fakt, že nepředmětné kvality nejsou apriorní a nemohou se stát ani vzorcem pro tvorbu díla, ani nástrojem pro třídění literárních děl. Proto nemůžeme popisovat tragičnost obecně, ale jen prostřednictvím rozboru konkrétní situovanosti. Každé literární dílo, u kterého je taková charakteristika případná, je nositelem své vlastní „tragičnosti“, která má jedinečnou strukturu, a není pouze nositelem významu ideální kategorie „tragičnost“. Proto fenomenologická literární věda usiluje o fenomenologickou kritiku vědeckých pojmů. Tímto postupem se snaží zahlédnout pod slovníkovým významem termínu živou zkušenost, na jejímž základě byl termín ustanoven.

Bez vědomého vyšetřování vztahu našich vědeckých pojmů a světa textu bychom se dopouštěli nereflexovaného užívání jednotlivých nástrojů popisu. Apriorní užívání určitého nástroje poetiky či pojmu je ke světu textu lhostejné. Až tam, kde dochází ke spojení mezi nástrojem a světem textu, můžeme hovořit o autentickém, pravdivém postoji: *„Ani u jednotlivého vněmu, ani u izolovaně vzatého pojmu nelze tedy o pravdě mluvit: předpokladem pravdy i nepravdy je až určité spojení. Kde k němu nedochází, a kde tudíž není možná nepravda, není ani pravda“* (Kouba 2014, 3). Teprve pokud

---

<sup>91</sup> Toto upozornění pomíjí autoři náboženského a moralistního kýče, kteří se o zpřístupnění určité metafyzické kvality pokoušejí prostřednictvím mechanického navození určité situace, z níž plyne určitý poučný závěr.

konkrétní pojem (např. romantismus) dokážeme spojit s konkrétním výkonem svého rozumění, můžeme těchto pojmů využít pro chápání vlastní zkušenosti se světem. Pokud termínem pouze klasifikujeme skupiny textů a obětujeme interpretaci autentické zjevnosti, která se nám v textu dává, dostáváme se na scesti, které Pavel Kouba pojmenovává takto: „*V oblasti filosofie, ale i ostatních humanitních disciplín se jeví jako mimořádně rozšířená forma nepravdy schopnost nic neříct a zároveň dosáhnout jakési všeobecné přijatelnosti. Tato schopnost se uplatňuje v mnoha varietách: od kompilace jedné knihy z pěti jiných, přes shromažďování nepřeborného materiálu dokládajícího předem známou tezi, opakování téhož v mnoha obměnách až k duchaplně a efektně inscenovaným myšlenkám, které nejsou (ani nechtějí být) zkoušeny ve své věcné nosnosti. Při čtení takových prací zřetelně zakoušíme, že se jejich autor při psaní nic nedozvěděl, že se jím jeho rozumění nijak nezměnilo. Proto se nemění ani rozumění čtenářovo a hlavním znakem takového podnikání je jeho zbytečnost (kterou však není snadné rozpoznat, pokud člověk sám něco nehledá)*“ (ibid., 14).

Na základě své závislosti na dynamickém významovém dění jsou předmětnosti textu podrobené časovosti. Té se budeme věnovat v následující kapitole. Bytostná substantivnost termínů literární vědy, kterou jsme v průběhu našeho výkladu analyzovali, nemůže svou staticností a popisností interpretovat situovanost textu právě z toho důvodu, že nečasovost („vyjmutost z časového dění“) vědeckých termínů je ve zjevné diskrepanci s časovou dynamikou situovanosti. Situovanost bere předmětnostem jejich ohraničenost, kterou jim dává objektivující pohled, a zdůrazňuje, že předmětnosti jsou zasazeny do dynamického prostoru, v němž se hranice předmětu rozplývají do dynamického celku, který má časový průběh. Toto časové dění se ustavuje v proměnách tvaru předmětnosti. „*Význam či smysl je tímto rozhovorem s jiným, tímto přechíváním současného stavu, přeléváním přes hranice okamžiku a místa*“ (Ajvaz 2010, 21). Tento zdroj smyslu je jiný, než každodenní zautomatizované označování věcí podléhajících našim záměrům, v „*němž to, co se nově objevuje, pouze subsumujeme pod hotový, neměnný rozvrh*“ (ibid.). Zdroj tohoto smyslu probíhá na všech rovinách, nelze přikládat exkluzivitu ani rovině jazykové, ani tematické, ani rozboru poetických prostředků – jediné, co může mít interpret skutečně na paměti, je zaměřenost na strukturu předmětností, které se vzpírají redukci, jež na ně přikládá utilitární jazyk. Tak Ajvaz charakterizuje poetičnost: jako očištěný, „*odblokovaný*“ proces vyvstávání významu (ibid., 28).<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Neopominutelný při fenomenologické rozpravě o prostoru je francouzský myslitel Gaston Bachelard. Společný kořen Bachelardova básnického myšlení s fenomenologií je zřejmý, neboť hlásá naprosté přilnutí k obrazu právě v samotné extázi jeho novosti. Básnický obraz se pro nás musí stát fenoménem, musí být tedy zachycen ve chvíli, kdy se vynořuje jako výtvar bytosti člověka, v jeho aktualitě (Bachelard 2009, 7–9). Bachelard vyzývá k systematické skromnosti: „*Opravdový fenomenolog má povinnost být systematicky skromný*“ (ibid., 15). Sleduje tím možnost studovat ontologii samotného obrazu bez nutnosti předchůdného teoretizování. Obrazy se totiž nepřizpůsobují našim hotovým myšlenkám. Bachelard je skutečným myslitelem určité elementárnosti, tedy stálého navracení se k počátečním kontaktům vědomí se světem. Bachelard se pokouší „faktům“ svého myšlení zachovat „*jejich intimní povahu, nezávislou na poznání vnějšího světa*“ (ibid., 230). Bachelardovy analýzy jsou však zaměřeny na dílčí obrazy poezie. Nepokouší se interpretovat díla, ani jednotlivé básně či prozaická díla, vybírá si jen velmi dílčí celky v rozsahu několika veršů, které jsou mu inspirací pro vlastní básně uvažování. Metodologické skromnosti se drží natolik, že pro literární vědu je jeho psaní těžko využitelné a za vzor ho nelze přejímat. Věda je tak či onak závislá na metodologii a my se pokoušíme ukázat, že pracovat metodologicky je možné i tehdy, když budeme systematicky skromní.

### 5.1.3. Čas ve světě textu

Fenomenologické pojetí času se podstatně liší od měření tzv. fyzikálního času. Fenomenologie nepracuje s pojmem čas jakožto s fyzikální veličinou. Pokud budeme hovořit o čase v literárním díle, nikdy jím nebudeme mínit čas objektivně měřitelný, jehož základem jsou pravidelné pohyby vesmírných těles (analýzu zkušenosti času v literárním díle lze samozřejmě zkoumat skrze napětí mezi časem „hodin na věži“ a „vnitřním“ časem postav, jak se o to pokouší Paul Ricoeur 2002, 158n.). Budeme se zabývat tím, čemu se pravděpodobně nejvíce blíží Husserlův pojem *vnitřní časové vědomí*, které se od času v konvenčním slova smyslu podstatně liší. Pochopitelně nám nepůjde o čistou fenomenologii času, názorné uchopení struktury časovosti jako takové, ale o temporální organizaci literárního díla.

Fyzikální čas je čas kontinuálně uplývající v objektivně měřitelných jednotkách, nemůžeme v něm tedy pozorovat to, co je pro bytí v čase rozhodující. Fyzikální čas neuplývá rychle ani pomalu, neboť rychlost času není údajem o intervalu, ale o pohybu a proměnách věcí. Je založen na konvenčním měření, které orientuje jedince v každodenním provozu společnosti. Proto absence standardizovaného fyzikálního času v *Hvězdných válkách* není důvodem k tomu, aby čas uplývající v těchto uměleckých dílech nemohl být zkoumán z fenomenologické perspektivy. Základní reflexe toho, že čas uměleckého díla se od reálného, chronologického času reality odpoutává, je v zásadě správná. To však neznamená, že se nemůžeme zabývat novými zákony temporalizace, s nimiž text pracuje. Čas románu nemusí s reálným časem vůbec souviset, jeho svět však musí být konfigurován „*podle nových norem temporální organizace, které čtenář ještě jakožto temporální vnímá*“ (Ricoeur 2002, 43).

Zde musíme připomenout, že nechceme na kategorii času rezignovat, ale rovněž nemíníme zaobírat se časovostí umění obecně. Patočka chce například časovým pojetím umění vysvětlit fakt, že umění zjevuje bytí právě proto, že svět vyvazuje ze vztahu přítomnosti, tedy „vážnosti přítomnosti“, která na člověka nastupuje se svými požadavky a nutí ho k bezprostřednímu vypořádání se s ní (viz esej „Učení o minulém rázu umění“, Patočka 2004a, 319–347). Takové časové pojetí hovoří o ontologii uměleckého díla. My se pokusíme zaměřit na průběh času v rámci jednotlivého uměleckého díla. Nechceme zjišťovat nic obecného o povaze času, ale pokládat si otázku po časovém průběhu na úrovni jednotlivých předmětností.

Čas chápeme jako určité vzájemné řazení situovaností a proměny předmětností, které indikují určitý pohyb ve vnímání, na jehož průběhu je tok času závislý. Určitá rychlost či pomalost času je záležitostí jistého způsobu sukcesivnosti, která v situovanosti nastává. Časový průběh vždy znamená, že ve světě něco nového vyvstává, něco nového se jeví (viz blíže k tomu Patočka 2015). Je zcela nepochybné, že svět textu zjinačuje vnímání věcí, to znamená, že ukazuje na *změnu* věcí. Změna věcí je nemyslitelná bez časového průběhu. Každá změna je zasazena do časového průběhu. Pouze pokud tu není

nic, co se mění, nemůžeme hovořit o tom, že něco trvá, říká lapidárně Husserl (Husserl 1996b, 74). Pro fenomenologickou interpretaci z toho vyplývá, že bez reflexe průběhu časové kontinuity je interpretace literárního díla nemyslitelná.

Mluvili jsme o fenomenologii jako o nauce, která se chápe základní možnosti zjevování předmětů: totéž se jeví jako jiné a zároveň jako stejné. Právě čas je příčinou této změny zjevnosti: čas ustavuje přítomnou identitu určitého předmětu. „*Každé časové bytí ‚se jeví‘ v nějakém a kontinuitně se měnícím průběhovém modu a ‚objekt v průběhovém modu‘ je v této změně stále jiný, zatímco přece říkáme, že objekt a každý bod jeho času, a tento čas sám, je jeden a týž* (Husserl 1996b, 17). Jazyk („my říkáme“) tedy zachycuje zdánlivě to stejné (odkazuje k transcendentnímu významu časového), přitom odkazuje k tomu, co se jeví v určitém modu.

Náš výchozí dojem o čase, o jeho „rychlosti“, či „pomalosti“ tedy vždy souvisí s tímto tvořivým charakterem časového průběhu. K časovému průběhu musíme jakožto interpreti světa textu zachovávat stálý zřetel, neboť je to právě čas, který upozorňuje, že před sebou nemáme výkladní skříň předmětů uspořádaných dle určitého vzoru, ale soubor situovaností, který je neodmyslitelný od perspektivy, jisté smyslové dramatickosti a nezavršenosti.

Nad konkrétními literárními texty se pokusíme ukázat, že zkušenost se světem textu je mimo jiné založena na plynutí času, s nímž se v průběhu čtení textu setkáváme. Z tohoto pojetí vychází i Paul Ricoeur ve své základní práci *Čas a vyprávění* (1983, č. 2002). V této knize je pro fenomenologickou interpretaci zásadní teze, že čas je zobrazitelný jedině ve výkonu narativity: „*Spekulace o čase je hloubání, jež nevede k žádnému závěru, a jedinou odpověď zde může podat výkon narativity*“ (ibid., 21). Možnost nabýt zkušenost skrze literární text je pro Ricoeura podmíněna možností „refigurace času“ skrze čas světa textu. „*Teprve konfrontace světa textu a světa života přivede problematiku narativní konfigurace k problematice refigurace času vyprávěním*“ (Ricoeur 2002, 156). V tomto bodě se literární dílo čtenáři otevírá, „transcenduje imanenci“ vlastní konfigurace a „*ruší svou vlastní uzavřenost a vztahuje se k..., míří k..., stručně řečeno jedná o ...*“ (ibid., 157). Samotný smysl textu (Ricoeur v tomto případě mluví pouze o narativitě) je založen na vnímání času. Vyprávění je smysluplné pouze potud, pokud jsou v něm rozpoznány rysy časové zkušenosti. Interpretace textu je tak v podstatné míře odkázána právě na časový průběh světa textu: „*Svět, jak jej rozvíjí každé narativní dílo, je vždy svět časový. Neboli (...) čas se stává lidským časem potud, pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění je smysluplné potud, pokud vyznačuje určité rysy časové zkušenosti*“ (Ricoeur 2000, 17).

Fenomenologie nabízí možnost mluvit o plynoucím trvání, s nímž se v textu budeme setkávat. Tuto možnost zakládá reflexe slov běžného jazyka, která popisují časový tok: začít, pokračovat, potom, zůstat, zatímco ad. Tato slova může používat text, stejně jako jeho interpret, jde však o to zahlédnout jejich platnost přímo pro svět textu, na něž jsou aplikována. Jen tak můžeme postihnout specifickou strukturu daného textu. Běžná slova nám mohou posloužit jako nástroje popisu časového plynutí, ale pouze pokud jsou zvýznamněna aktem reflexe jejich užití v dané situovanosti. „*Běžná řeč poskytuje netušené zdroje pro hyletiku samou prostě proto, že lidé nemluví pouze o předmětech,*



ale vždy si všímají, i když okrajově a nejasně, i modifikace jevení předmětů, když se mění“ (ibid., 42).

Nemůžeme se zde podrobně zabývat filosofickým pozadím problematiky času. Pro lepší zasazení do kontextu tradice uvažování o čase připomeňme několik základních mezníků. Zakladatelem myšlení o čase jakožto duchovní veličině je sv. Augustinus, jenž ve svých *Vyznáních* přemýšlel nad základní aporií, že čas není – vždyť existuje jen přítomný okamžik, minulost a budoucnost tu již, respektive ještě nejsou. Ve své úvaze dospívá k pojmu *distentio animi*: čas je tak chápán nikoli jako kategorie čistě fyzikální, ale spíše jako součást duchovního prožívání světa. Pokud chceme měřit čas, je nutné zformulovat ideu napjatého vztahu mezi *očekáváním* (modus budoucnosti), *pamětí* (minulosti) a *pozorností* (přítomnosti). To, o čem pojednáváme jako o čase, nejsou tedy minulé a budoucí věci, ale proces upomínání a očekávání. Augustinus říká, že duch „očekává (expectat), věnuje pozornost (adtentit) a vzpomíná si (meminit)“ (Vyznání 28, 37), čímž začíná pojednávat o čase bez nutnosti odvolávat se na kosmologii. Do této tradice chápání času se staví i fenomenologická filosofie.

Pojetí času jako *vnitřního časového vědomí* či času jako základního existenciálu pobytu rozvíjí Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty ad. Rozumět času pro Ricoeura znamená zformulovat ideu „*napjatého vztahu mezi očekáváním, pamětí a pozorností*“ (ibid., 25). V této tezi se zračí nejen tři základní fáze časovosti, ale rovněž přesvědčení, že čas je měřitelný nikoli jen jako objektivní veličina, ale také jako čas vědomí. V základních intencích Augustinova chápání času pokračuje Husserl svým protenzivně-retenzivním pojetím času.

Martin Heidegger v *Bytí a času* označuje lineární pojetí času (jako plynoucí sousled různých „ted“) za vulgární představu. Své pojetí času staví na *nitročasovosti*. Heidegger zaměřil pozornost k časovosti lidské existence. Svět není něčím, co má čas, ale čas je vlastní ontologickou podstatou světa. V Heideggerově existenciální analýze nitročasovosti vystoupí specifická toho, jak se časem zabýváme: plynutí času v jeho pojetí stojí na obstarávání. Být v čase znamená *odhadovat čas, počítat s časem*. Čas není homogenní veličinou, nezávislou na lidském vnímání, není prostým uplýváním časových jednotek, jak ho pojímá fyzika, ale pro pobyt má čas vždy kvalitativní stránku: překračuje aktuální přítomnost do minulosti a budoucnosti (Heidegger mluví o tzv. ekstatické dimenzi času). Čas tedy strukturuje bytí-ve-světě (Heidegger 1996, § 82).

Ještě ukážeme, že běh času ve světě textu určuje to, jak nás text nutí ohlížet se do minulosti, obracet pozornost k přítomnému dění nebo anticipovat události teprve přicházející. Čas tak v Heideggerově pojetí neznámá žádné uplývání (minulé již tkví v minulosti, kdežto budoucí ještě není přítomné), ale *jednotu* tří základních časových extasí. Právě na jednotu minulosti, přítomnosti a budoucnosti je nutno klást důraz, pokud chceme na fenomenologické pojetí času správně pochopit. Budoucnost není to, co se vyskytuje časově později než přítomnost, stejně jako minulost není to, co přítomnosti prostě předchází. Časovost se naopak časí jako „*bývale-zpřítomňující budoucnost*“ (Heidegger 1996, 382). Je zřejmé, že toto pojetí časovosti je od jeho vulgárního (každodenního) či fyzikálního (vědeckého), podstatně rozdílné. Pod Heideggerovými slovy

vyšvítá jeho postoj k času zřetelně: snaží se myslet jednotnou strukturu časovosti. V interpretaci se pokusíme ukázat na oprávněnost Heideggerova nazírání času.

Zabýváme-li se časem v literárním díle, nemůžeme opominout rovněž Patočkovu koncepci časového vědomí. Patočka navazuje ve svém pojetí času na Aristotela a rozvádí důsledky tohoto svébytného pochopení kategorie času pro estetický postoj a chápání uměleckého díla. Dle Patočkova pojetí umění navozuje estetický postoj tím, že se „*zjevuje samo zjevování*“ (Patočka 2004a, 343). To mimo jiné pro Patočkovu koncepci znamená, že tématem umění se stává čas samotný, tedy tematizace samotného nadcházení jsoucna. Předměty jsou tím vyřazeny z praktického vztahu, v němž vystupují jako služebné vůči našemu aktuálnímu záměru, a otevírají se postoji estetickému, v němž se jeví i ostatní dynamické vazby, které praktický vztah upozaduje, protože nejsou pro vyplnění jeho záměru podstatné. Čas se tak dle Patočky stává v umění hlavním tématem, neboť umění tematizuje samotné nadcházení věcí.

Oproti času jako kontinuitě Patočka zajímavě akcentuje časovou diskontinuitu. Jen tak je možné chápat čas jako to, co přináší nová jsoucna, nové pohledy, tedy to, co není kontinuální s předchozími skutečnostmi. „*Čas je tvorba, již vzniká v universu něco zásadně nového, v něm dosud neobsaženého, a tudíž je též manifestací svobody, ba svobodou samou*“, říká Patočka v jedné ze svých „*Studií o čase*“ (Patočka 2002, 627). Vlastním zdrojem času je tak pro Patočku vztah k radikální jinakosti, která nabízí dvě základní možnosti: buďto „odevzdanost univerzu“ nebo „připravenost na radikální skok“. Čas tudíž může buďto prodlužovat minulý svět a zachovávat kontinuitu s ním, nebo se podílet na tvorbě budoucnosti (viz blíže Kouba 2015). Z této povahy času vycházíme při fenomenologické interpretaci textu, v němž si všímáme rychlosti plynutí času: právě atmosféra rychlého uplývání času, kterou čtenář zakouší při čtení určitých pasáží detektivní a dobrodružné literatury, je založena na rychlém sledu nových skutečností tvořících novou situovanost, která se ostře vyvíjí oproti situovanosti předchozí. Čas ve světě textu plyne „rychle“ i z důvodu proměnnosti předmětností v těchto přechodech.

Analýzu času v literárním textu musíme úzce provázat s pohybem předmětností, respektive s jejich změnou. Vnitřní časové vědomí je fixováno na recepci změn ve stavu situace, kterou nazírá. Rychlé změny stavů věcí vyvolávají dojem rychlého běhu času a implikují vyústění, rozuzlení děje, což ve čtenáři vyvolává dojem napětí, který ho nutí do rychlého čtení, utkvělý pohled na neměnnou situaci vytváří dojem nehybnosti a klidně plynoucího času. Na tomto příkladu je zřejmé, že vnitřní časové vědomí se nezabývá tím, že ukazatele času odpočítají jeden časový úsek za stejnou dobu.

Čas a prostor nejsou pojmy, ale specifické formy, které nelze myslet abstraktně, ale pouze v závislosti na obsahu, které je naplňují. Interpretace literárního textu ukazuje, že je nemožné tyto základní formy postihující bytí každé věci myslet nezávisle, ale pouze v závislosti na situaci, kterou text nastoluje. Teorie interpretace uměleckého díla pracuje od dob Kantových s nemožností význam díla jednoznačně a definitivně uchopit pomocí pojmu a odkazuje se na nepojmové rozumění. Domníváme se, že u kořenů tohoto specifického chápání uměleckého díla je právě vázanost předmětností zde zobrazených na nepojmové formy, kterými jsou prostor a čas.

Prostoru a času rozumíme jako dvěma formám, zároveň však chceme ukázat na nemožnost myslet je odděleně. Pokud pojednáváme o čase v textu, není možné oddělovat tento výklad od pojednání o prostoru, „není možná obsahová diferenciacie v jednom bez zásahu druhého. Čas je vzájemné zařazení prostorových dějů; nemůže tedy existovat čas bez prostoru. Prostor je však vzájemné seřazení odlišných míst či bodů a tato odlišnost neexistuje bez možnosti vzájemného pohybu, který ovšem opět předpokládá čas“ (Patočka 2015, 3).<sup>93</sup> Právě z důvodu nemožnosti oddělit čas a prostor se obracíme k fenomenologickým analýzám času, a nikoli k filosofiím vycházejícím z pojetí času jako nepřetržitého plynutí, jakým je např. Bergsonova *durée*.

### 5.1.3.1. Časový charakter předmětností

Na časové plynutí má pochopitelně vliv i časový charakter předmětností. Situovanosti postavené na abstraktních předmětnostech jsou obvykle situovanosti „klidové“, s malou rychlostí časového plynutí. Vždyť předmětnosti byly z něčeho abstrahovány, zobecněny z poznatků v časovém průběhu a do jisté míry tak z průběhu času vyjmuty. Předmětnosti rovněž mohou mít platnost v objektovém smyslu, což pro časový průběh má ten význam, že probíhají v „objektivním“ čase, tedy v čase systémově měřitelném, společném všem jedincům společenství. Naopak předmětnosti přirozeného světa charakterizuje subjektivní časovost, tedy čas uplývající „k něčemu“ nebo „pro něco“ (čas k jídlu, pro zábavu apod.).<sup>94</sup> Obecně bychom mohli říci, že čím více jsou předmětnosti zasazeny do životního času subjektů vyskytujících se v určité situovanosti, tím více působí na čtenáře dojem pohybu, pádivého průběhu a překotného uplývání.

Při uvažování o fenoménu času v textu se zdá být nezbytné vycházet z představy času tvořivého. Tvořivý ráz času je neoddiskutovatelnou veličinou, z níž musí veškerá analýza časovosti světa textu vycházet. Tvořivý ráz času postihuje fakt, že jsou ve světě textu přiváděny na svět nové skutečnosti a tento proces ovlivňuje plynutí času ve světě textu. Jak říká Patočka, „tvořivý ráz času“ není žádná metafora, ale vlastnost samé podstaty časovosti (Patočka 2015, 15–16). Tvořivým rázem času se rovněž vyhýbáme jakékoli subjektivnosti v hodnocení časového průběhu, protože se dotýkáme něčeho, co tkví v samotné podstatě času. Čas odráží jisté transcendování objektivního, nečasového univerza a směřuje ne k prostému ukazování nových věcí v realitě, ale k dramatu a perspektivě, v nichž se ukazuje to, co objektivní univerzum překračuje, ale zároveň podstatně hovoří k lidskému prožívání světa.

Čas nemůže mít „tempo“ sám o sobě, tempo není charakterem času samotného. Dojem rychlosti vytváří například „soustředění hodnot do popředí“, čímž má Ricoeur na mysli především místa textu s charakterem události. Pokud se autor naopak zastavuje

---

<sup>93</sup> Citujeme zde z dosud nevydaného Patočkova rukopisu Studie o času I., který je zřejmě kapitolou ze spisu *Negativní platonismus*. Rukopis Studie o času je v současné době připraven k vydání v jednom ze svazků Patočkových *Fenomenologických spisů* vycházejících v rámci Sebraných spisů Jana Patočky.

<sup>94</sup> Tyto možnosti omezeně rozpracovává Jan Patočka v *Přirozeném světě* (Patočka 1992a).

u sociologického a kulturního pozadí referovaných událostí, zdůrazňuje tak pomalé plynutí času, jak to vidíme v popisech realistického románu (Ricoeur 2002, 110). Všimněme si rovněž například skutečnosti, že dojem rychlého toku času v situovanosti vyvolává přetíženost prostoru věcmi (toho si nejlépe povšimneme na scénách přestřelek či rvaček v dobrodružné literatuře, kde je krátký úsek přesycen událostmi a proměnami předmětností).<sup>95</sup>

Časová vzdálenost přítomnosti vyprávění a minulých událostí, o nichž je referováno, tedy retrospektivní pohled, naopak zkracuje časové úseky minulosti, vše vidíme neostře a jakoby z dálky. Vyprávění jde přímo proti této tendenci, protahuje tento minulý čas, zjemňuje vnímání. Pokud je však součástí vyprávění reference o minulé události, musí se to projevit na časovém plynutí situovanosti: minulý čas tohoto vyprávění zbavuje řečené napětí, jelikož se netýká bezprostředně mluvčích a současné (z hlediska příběhu) situace postav a zdůrazňuje časovou kontinuitu s přítomností. Naopak zkušenost nebezpečí či dobrodružství provází časová diskontinuita a zde koření atmosféra rychlého uplývání času. Lineární struktura času je naopak typická pro popisné, pravidelné vyprávění s logicky provázanými událostmi a vyvolává ve čtenářově vědomí pocit stojícího či slabě plynoucího času, které mu umožňuje zaměřit se na detaily popisovaných předmětností. Pocit nudy, který někteří čtenáři při čtení takových pasáží pocítují, pramení ze struktury času, který nepřináší proměny předmětností, diskontinuitu v sukcesivitě situovanosti, tedy žádné události, které by měly charakter Patočkova „radikálního skoku“. Diskontinuitní struktura situovanosti proto vyvolává dojem nebezpečí, které obsahuje protenzi a zrychluje plynutí času, kontinuální struktura situovanosti naopak jako by byla pro neproměnnost, racionalizovanou následnost, kterou pozorujeme ve výchově, stálých životních stereotypch, běhu opakujících se úkonů venkovského života a dalších jevech, které jsou pro nás spojeny s představou jisté stojatosti.

Z hlediska časové orientace v příběhu je nutné zaměřit pozornost nejen na slovesné časy, ale také časová adverbia, která vytvářejí jemnější časovou síť než časy, s nimiž se kombinují. Dále je třeba si všimnout afinity adverbii jako „včera“, „zítra“, „ted“ ad. s časem aktuálního projednávání nějaké záležitosti a jiných jako „v předvečer“, „nazítří“ ad. s časem vyprávění (Ricoeur 2002, 111). Věnovat pozornost musíme i skutečnosti, že některá adverbia označují tempo (kadenci) událostí v kombinaci s imperfektem (občas, někdy, vždy) jiná zase v kombinaci s jednoduchým minulým časem (konečně, znenadání, náhle) ad. Nemusíme zdůrazňovat, že pro časový průběh je klíčové, zda se pojednávána událost stává ve světě textu „občas“, nebo „znenadání“. „Znenadání“ je jedním z adverbii, které vyvolávají extrémní potřebu protenze, staví čtenáře do očekávání a dovádějí ho do rychlého časového toku, překotného dobývání významu. Proto toto adverbium nese určité „napětí“ jakoby samo v sobě.

---

<sup>95</sup> Domnívám se, že podobný efekt pozorujeme i v hudbě. Čím více prvků se ve flow elektronické hudby nachází, tím větší dojem překotnosti, pádivého a nesetřvalého ubíhání zvuku posluchač pocítuje. Nejlepším příkladem jsou disruptivní vokály podložené několika vrstvami beatů ve „velmi rychlém“ žánru electromusic drum&base či lámaná melodická linka podložená nepravidelným beatem v dubstepu. Všechny tyto žánry staví na destrukci tradičních lineárních zvukových sousledů a můžeme je přirovnat k radikální proměně předmětností perspektivou textu. Oba tyto postupy mají událostní charakter a zrychlují časový tok.

Dále můžeme v interpretaci věnovat pozornost tomu, zda jsou časové přechody v dané situovanosti *homogenní* (vyjádřené adverbii jako „potom“, „postupně“, která vyjadřují plynulou časovou následnost a dávají tak situovanosti přívlastek určité soudržnosti) či *heterogenní* (ty jsou označovány obvykle vstupem přímé řeči do vyprávění či adverbiiem signalizujícím náhlý zlom v ději nebo přechod k jinému ději). Povšimněme si například, jak partikule „nuže“ signalizuje přechod z jistého časového „pozadí“ v imperfektu do „popředí“ jednoduchého minulého času, který dává časovému toku jiný rytmus.

Všechny tyto nuance, s nimiž se ve světě textu můžeme setkat, vypovídají o průběhu času v textu. Je nyní zřejmé, že interpretace bez přihlídnutí k času není minimálně na půdě epiky myslitelná. Nelze vypočítat všechno to, čeho si musíme při analýze časovosti v textu všimnout, tím méně lze vypočítávat prostředky popisu času. Každý text je jiný a vyžaduje jiný přístup. Toto tvrzení není východiskem z nouze, ale je cestou směřující k fenomenologické interpretaci, která se apriorních instrumentů určených k popisu tvaru či významu textu straní.

Zřejmě kvůli nerozpracovanosti nástrojů k zachycení časového toku ve světě textu nacházíme v literární vědě velmi málo interpretací založených na reflexi časovosti. Takové konkrétní interpretace nacházíme např. v Ricoeurově *Čase a vyprávění*. Za zdařilou můžeme označit především interpretaci románu Virginie Woolf *Paní Dallowayová* (Ricoeur 2002, 158–174), a to především díky pozornému, „blízkému“ čtení románu, které minimálně odbíhá k teoretickým spekulacím. Přesvědčivá se zde jeví analýza rozdílu času monumentálního, historického, času vládnoucích tříd a času vnitřního, osobního. Rozdíl těchto dvou časů vede, jak si Ricoeur všimá, jednoho z hlavních hrdinů k zoufalství z osamělosti a nakonec k sebevraždě. Dále Ricoeur analyzuje Mannův *Zauberberg* (ibid., 175–201), v němž tematizuje rozdíl destrukce časovosti sanatoria a časovosti nížin, a Proustovo *Hledání ztraceného času* (ibid. 202–235), přičemž interpretaci vede otázkami nad povahou času ztraceného a znovu nalézaného. I zde bychom však mohli konstatovat, že v těchto dvou interpretacích se namnoze nejedná o pohled čtenáře románu, ale o teoretikův pohled z dálky. Ricoeurův text zůstává konstatační a nedrží se čtení textu v úzkém slova smyslu. Tento generalizační rys jeho výkladu je však způsoben tím, že se snaží na omezeném prostoru pojednat o celém románu, což detailní analýzu situovanosti neumožňuje. Dílčí příležitosti k uvažování o čase obsahuje druhý díl Ricoeurova *Času a vyprávění*, zvláště kapitola „Hry s časem“. I zde je však tato problematika nastíněna pouze hrubě, ačkoli je patrné, že pro interpretaci textu má zásadní význam. Rozpracování této dílčí problematiky by však vystačilo na téma samostatné monografie.

V českém prostředí se o interpretaci časového toku v rámci jedné básně pokouší Tomáš Koblížek (Koblížek 2010).

### 5.1.3.2. *Retence a protence*

Základem pro Husserlovo pojetí času je zjištění, že věčná skutečnost tak, jak ji nahlížíme, nevzniká pouze ze smyslového vnímání, ale na základě retenzivně-

protenzivního charakteru zkušenosti. Husserl se tedy nezabývá časem objektivním, ale časovým rozměrem prožívání skutečnosti. Z toho základního rozvržení vycházejí všechny další fenomenologické časové koncepce. Smyslová přítomnost je dána na základě toho, co jsme bezprostředně vnímali v blízké minulosti a také tím, jak rozvrhujeme své bytí do blízké budoucnosti. „Na základě časového horizontu s jeho původními funkcemi retence a protence – jedné, v níž je *jsoucno*, v prezentaci *tryskající*, *podrženo*, a druhé, jež ve svých tendencích vytváří *artikulaci prezentovaného* – vzniká *jednotná a jediná věcná skutečnost*,“ říká Patočka a vyvozuje z toho, že „*„dění“ je původnější a hlubší než veškeré jsoucno*“ (Patočka 1992, 115).

Při interpretaci textu jsme odkázáni na retenzivně-protenzivní průběh času, neboť se týká všech aktivit lidského vědomí, tedy i procesu čtení. Pro zachycení časového průběhu lze využít reflexi proměny předmětností v retenzivně-protenzivním procesu. Pokud chceme zachytit čas plynoucí v literárním textu, budeme odlišovat předmětnosti, které se nachází v:

1. retenci (proces podržení minulého). Zřetel musí být zaměřen na to, co vše se v procesu četby do konstituce významu určité předmětnosti zapojuje. Retence však není to, co je minulé, co je pouze ve vzpomínce, ale to, co se dává spolu s vnímáním přítomné věci. Retence je tedy konstitutivní prvek věci, kterou vnímáme v přítomnosti.
2. protenci (předjímání toho, co přijde – zásadní proto, v jakém rozpoložení se vědomí nachází). Existence má budoucnostní rozvrh, což má pro jeho chápání zásadní důsledek: je projektem, neurčuje ho tedy pouze přítomné zření světa a faktický stav jeho života, ale to, co dle jeho mínění bude následovat.

Retenzivně-protenzivní pohled zdůrazňuje, že předmětnost není žádný statický předmět, ale plynoucí kontinuum, na jehož proměnnosti se zakládá časové dění. „*Když časový objekt uplynul, když aktuální trvání je pryč, neumírá tím v žádném případě vědomí o nyní uplynulém objektu* (Husserl 1996b, 35). Předmětnost, která vystoupila ve světě textu, není jen živou vzpomínkou na něco minulého, ale je součástí významového kontinua situovanosti. Tato skutečnost zajišťuje světu textu významovou kontinuitu i soudržnost.

Retence také jasně ukazuje na to, že předmětnost je postupně konstituována a že je nutno reflektovat její proměny v časovém toku její zjevnosti. Ukazuje se tak, že předmětnost není žádná reprezentace něčeho předchozího či něčeho daného, ale živé dění smyslu. To dobře vysvětluje sám Husserl, když v 17. oddíle *Poznámek k vnitřnímu časovému vědomí* zdůrazňuje rozdíl mezi vjemem a reprodukcí: „*Vněm je zde aktem, který staví před oči něco jako ono samo, tím aktem, který původně konstituuje objekt. Opak je zpřítomnění, re-prezentace jakožto akt, který objekt sám nestaví před oči, nýbrž jej právě zpřítomňuje, staví jej před oči jakoby v obraze, i když ne právě způsobem vlastního obrazového vědomí*“ (ibid., 45).

Protence nás naopak nutí dbát v průběhu interpretace literárního textu zvláštní důraz na tužby, přání či obavy, které postavy či lyrický subjekt sdělují, neboť tyto

skutečnosti rozumění situovanosti výrazně modifikují. Vědomí obecně vše, co vnímá, vnímá na základě protenzivního rozměru, proto ho nelze obcházet: „Každý původně konstituující proces je oduševněn protencemi, které to, co přichází, jako takové prázdné konstituují a zachycují, přivádějí k naplnění“ (ibid., 55). Na protenci je bezprostředně závislá komika, překvapení či napětí, které jsou bez anticipace nemyslitelné. Protence se z hlediska výzkumu textu netýká jen roviny tematické (stejně jako celý fenomenologický projekt), ale rovněž roviny jazykové (očekávání, které v nás vyvolává rytmus nebo rým básně), kompoziční a žánrové (žánr klasické tragédie u nás vyvolává určitá očekávání, která jsou pro proces četby zásadní v tom, zda budou naplněna či naopak potlačena).

Rozlišení retence a protence lze využít k analýzám separátních problémů. Například můžeme výzkumem protence a retence analyzovat způsob, kterým se určitá předmětnost stává anticipací dalšího dění, a jak tyto anticipace byly v průběhu textu pozměňovány. Retence může být rovněž využita pro zjištění akcentace určitých předmětností textu tím, že čtenář je nucen podržet právě tyto předmětnosti v paměti pro následné smysluplné rozumění textu. Protence má význam pro vzbuzení čtenářova očekávání, a tím pádem i změnu fokalizace jeho pohledu. Proces zklamávání čtenářova očekávání, mající významný vliv na smysl textu, je analyzovatelný právě pomocí kategorie protence, stejně jako růst čtenářova „napětí“ v průběhu čtení.

Protenzivně-retenzivní zkoumání vztahů mezi jednotlivými předmětnostmi díla odkazuje ke skutečnosti, že tyto časové vazby a zdůraznění kontinuity upřednostňujeme před hierarchickým pořadáním předmětností (z hlediska jejich významové váhy). Vztahy subsumpce a nadřazenosti vedoucí k hierarchickému systému uspořádání by ze světa textu tvořily metafyzický systém, který by neměl s analýzou čtenářské zkušenosti mnoho styčných bodů. Díky tomu také není pořadí recepce jednotlivých předmětností aleatorické jako v případě obrazu, ale je určeno rámcem kontinuity.

## 5.2. Příklad interpretace

Interpretací konkrétních textů chceme primárně ukázat na rozdíl mezi fenomenologickou interpretací a ostatními literárněvědnými přístupy. Jednotlivé fenomenologické interpretační pokusy tak zůstávají v této práci pouhým nástrojem skutečně propracované interpretace. Nesoustředíme se na samotnou interpretaci primárních textů, ale na vystižení momentů, v nichž fenomenologická interpretace může prohloubit tradiční výklad.

### 5.2.1. Povídky Jana Čepa

V rozsáhlém souboru sekundární literatury o díle a osobnosti Jana Čepa (který obsahuje takřka 400 položek, komplexní bibliografii viz Kubiček 2014, 234n.) je Čepovým textům tvorbě věnováno jen několik málo studií. Naprostá většina příspěvků se omezuje

na tradování výjimečnosti autorovy pozice v české meziválečné literatuře, jeho společenské styky s ostatními účastníky kulturního dění a deklarativní konstatování ojedinělé kvality jeho textů.

Velká část těchto textů zůstává v tradici výkladu Čepova díla, a to zejména v hodnotících výrocích nepodložených interpretací textu. Tato tradice byla zakládána meziválečnou literární kritikou, která si Čepova díla cenila. Například Oldřich Králík cítí „úžasnou intenzitu básníkovy vidění a výrazu v takových situacích, jako je cesta ubohého Josefa Rypáčka (Člověk na silnici), svatodušní pondělí Jiljího Klena (Modrá a zlatá), temný rytmus nočního vraždění ve Svatojanské pouti. Básník naprosto nezavírá oči před propastí, která se hloubí po obou stranách cesty naší duše.“ F. X. Šalda naopak v Čepovi shledává tvrdost: „Čep je z rodu básníků tvrdých, básníků vůle, kteří se neutápějí v náládovosti chvíle, nýbrž cítí každou z nich jako podnět k jednání, jako otázku, na niž je třeba dát odpověď polaritou celé své osobnosti.“ Timotheus Vodička tvrdí, že Čepovo prozaické dílo je „bodem rozhodného obratu od pouhého povrchového realismu stejně jako od lyrizujícího sentimentalismu a příklonu k hlubším duchovním skutečnostem a duchovnímu smyslu věcí jakožto základní inspiraci umění“ (cit. dle Trávníček 1996, 12). V tradici těchto hodnocení pak zcela zůstávají i další generace vykladačů Čepova díla (z nejznámějších Zdeněk Rotrekl, Jaroslav Med ad.).

Navzdory masivní sekundární literatuře můžeme tvrdit, že reálných interpretačních pokusů Čepovy prózy je pouze malé procento. Od tvrzení, že Čepův svět je charakteristický sémantickou přesyceností, ke konkrétní představě o jeho psaní povstávající v aktu interpretace vede dlouhá cesta. Zabýváme se zde blíže pouze texty, které mají určitou myšlenkovou a vědeckou kvalitu a patří k tomu nejlepšímu, co bylo o Čepovi napsáno. Pozorujeme v nich puklinu, kterou stopujeme v literární vědě v průběhu celé práce: na jedné straně pohled z dálky (generalizace, zobecňování významu a text jako objekt), na straně druhé snaha porozumět světu textu, která však jen generuje jazyk zachycující nereflexivně prvotní impresi.

Neznamená to však, že bychom se s hodnocením jako „úžasná intenzita básníkovy vidění“ či „Čep je z rodu básníků tvrdých, básníků vůle“ vnitřně neztotožňovali. Naopak, jako čtenáři Čepova díla snad můžeme intuitivně souhlasit. Za zmíněnými výroky hloubku a opravdovost Čepova díla tušíme stejně jako Čepovi recenzenti. Problém spatřujeme ve skutečnosti, že tyto výroky nedávají o Čepově díle žádnou představu, nedávají vyvstat způsobu zjevnosti jeho předmětností a nevidíme za nimi žádnou ze situovaností, v níž by mohly dávat smysl. Jsou naopak povšechné a aplikovatelné na tvorbu mnoha autorů. Zájmem fenomenologické interpretace je zjevnost, chceme proto hovořit o textu prostředky, které interpretují specifickou povahu zjevnosti předmětností textu. Záměrem této interpretace tak není vcit'ování, popis či faktická heuristika.

Interpretovat Čepovu tvorbu, tedy zaměřovat se na smysl jeho textů a usilovat o „blízký pohled“ na situovanost textu, se pokoušejí dle našeho pozorování tři autoři. Snaží se o interpretaci Čepových povídek, všichni se do jisté míry vzdávají tradičních literárněvědných nástrojů a literárněhistorických pojmů, a všichni jim zůstávají do jisté míry poplatní. Historicky prvním významným interpretem Čepova díla je Bedřich Fučík.



V přednášce „Svět Jana Čepa“ (1948) se Bedřich Fučík vědomě vzdává chladných vědeckých metod („*profesionálně nezúčastněných mechanismů*“) a nastupuje cestu „*k uměleckému dílu samotnému*“ (Fučík 1994, 41). Fučík nepřistupuje k textové analýze, ale „přímo“ se pokouší o postižení „*základních kamenů, na nichž spočívá a nad nimiž se klene svět Jana Čepa*“ (ibid., 42). Tyto základní kameny dle Fučíkova názoru stanovil Čep již svou prvotinou – je jimi „*dvojí domov*“: mládí a stáří, sen a skutečnost, otázka, co je přítomno zde a co je „tam“, v našem druhém domově. Fučík dochází ke stanovisku, že tato bytostná dualita je podstatným základem světa Čepových próz, ale zároveň si pokládá provokativní otázku: „*Nu, na tento objev nebylo třeba básníka, řeknete skepticky.*“ Odmítá tak, že Čepovy prózy by byly výsledkem předchůdné teze, ale jeho původnost sleduje v „*nové skladbě věcí*“ (ibid., 46). Podstatou takového „uměleckého řádu“ je pro Fučíka skutečnost, že „*slovo i děj, figura i motiv spolu souvisí, udržovány jeden druhým*“ (ibid., 40). Čepovy texty oživuje umělecké ztvárnění životní zkušenosti, proto si všímá hledačství a neklidu Čepových postav. Prvním domovem se jim stává domov dětství, kde dochází k emanaci „*společenství živých, mrtvých a nenarozených*“, které je pro člověka základní jistotou a vírou.

Pozorujeme, že se u Fučíka shledáváme s generalizovanými výroky, které sice nehovoří o díle jako o mrtvém faktu literárních dějin, jak to zhusta činí literární historie, ale o specifické zkušenosti se světem. V tom můžeme texty Bedřicha Fučíka považovat za interpretace a v českém kontextu jeho dílo za určitou předzvěst „blízkého“ pohledu do světa textu. Zcela se ztotožňujeme s hodnocením Jana Wiendla, který Fučíkovu metodu charakterizuje slovy: „*Oproti nejrozličnějším scientistním metodám, jejichž postupy nezavrhuje, nýbrž funkčně a poučeně využívá, však neváhá zdůraznit prioritu duchovního fundamentu umění a zvýšenou míru citu a prostě lidského subjektivního chápání tvorby jako zásadní komponenty v přístupu k uměleckému dílu*“ (Wiendl 2014, 51).

Bedřich Fučík skutečně chce u svých autorů najít určitý „základní pocit světa“, jehož se autor nemůže zříci, má-li být sám sebou, a tento svět v hrubých rysech také popisuje. Jeho popis nazýváme hrubým, jelikož se jedná o konstatující výroky o duchovních obsazích Čepových textů. Fučík si všímá, že Čepovi hrdinové sdílejí touhu po vědoucečnosti, neklid, jistou vykojenost a tuší za smyslovým světem jeho hlubší obsah, ale činí tak stylem zobecňujícího konstatování: „*Rodný kraj je v kontextu Čepova díla místo našeho dětství, času napojeného přímo na čas ráje, místo, na němž jsme se – bez svého přičinění – narodili, v němž jsme vdechli poprvé vzduch...*“ (Fučík 1994, 48).

Fučík se však, pokud je nám známo, nepokouší o interpretaci světa textu jednotlivých Čepových próz, a proto jeho psaní zůstává na úrovni jistého vcitování se do generalizovaných obsahů. Tato kongenialita a skutečná *συμπάθεια* (sou-cítění) Fučíkových textů je jejich nezpochybnitelnou kvalitou. V tomto smyslu byly i pro naše uvažování v samotných počátcích inspirací. Chtěli jsme si zodpovědět otázku, proč jsou Fučíkovy texty pro čtenáře více sdělné než strukturalistické a literárněhistorické postupy. Nyní však, poučení specifiky fenomenologického kladení problému zjevnosti, musíme rovněž vnímat, že Fučík více pojmenovává, než analyzuje. Protože nemůžeme pojmenovávat „neklid“ Čepových postav bez poukazu na specifickou zjevnost, které se nám dostává

v konkrétní situovanosti. Teprve tehdy si lze položit otázku po charakteru tohoto neklidu a ptát se, v jaké situaci se i my jakožto lidské bytosti cítíme neklidní.

Jinak než zmínění tradiční interpreti Čepova díla přistupuje k textu brněnský naratolog Tomáš Kubiček. Ve své monografii *Dvoji domov Jana Čepa* (2014) interpretuje z různých pohledů autorovy povídky ze stejnojmenného souboru. Činí tak pohledem do struktury textu, ale vypomáhá si názory, které Čep publikoval ve svých esejích a dalších publicistických příležitostech a reflektuje názor recenzí Čepových textů. Cílem jeho psaní je nejen ukázat na způsob zobrazování světa v Čepových povídkách, ale rovněž základní ideové principy jeho tvorby, názory na umění a zařazení do uměleckých proudů mezi válkami (zvláště, jak se Čep vypořádával s modernismem). Přesto Kubiček píše knihu, jež „je především studií o Čepově poetice, která je však vnímána jako výraz a nástroj funkční výstavby sdělení“ (Kubiček 2014, 12). Na základě zjištění a popsaní tohoto funkčního principu pak chce vystavět umělecký a kulturní kontext Čepova díla. „Kontext díla“ tak chce stále pojímat na základě textového principu.

Tomáši Kubičkovi se jeho záměr daří a na stránkách jeho knihy se setkáme s důkladným popisem významové struktury textu. Na jeho přístupu tak můžeme přesněji ukázat momenty, které opomíjí a jež fenomenologická interpretace dokáže prohloubit. Pokud se podíváme na princip Kubičkovy práce, zjistíme, že často pojmenovává významové dění textu, aniž by od pojmenování přešel hlouběji k analýze situovanost, která toto pojmenování zakládá. Zabývá se například prvním odstavcem kratičké povídky *Elegie*, který zní takto: „*Chaloupka u země, křivá, za chaloupkou potok; dětský ráj, domov maminčin, kde na vrbách vedle vody rostou píšťalky. Čas tu vlídně bublal vlnkami na potoce, a na starém pařezu pod jabloní mazlil se stařeček s vnučátky a rozvíjel ve stínu idylu válčení v roce šestašedesátém. A stařenka, vonějící trávou včera požatou, vypravovala baladu o sebevrahu, jenž, bodnuv se v síni pro nevěrnou milou, tančil před muzikanty a výskal, až mu krev stříkala z holínek, a byl pochován pod dubem na hranicích tří katastrů*“ (Čep 1926, 78).

Na tomto úryvku Kubiček popisuje hlavní motivy a nakonec o něm říká, že v tomto odstavci se „zakládá jeho hodnotová jistota“ (Kubiček 2014, 31). Scéna z Čepovy povídky jistě zobrazuje předmětnosti, které interpret pojmenovává, a domníváme se, že jeho hodnotící stanovisko je v podstatě správné. S konstatováním, že svět zobrazený povídkou zakládá „hodnotovou jistotu“, se však nemůžeme spokojit a musíme se přenést na hlubší rovinu, kde situovanost, která se později ustálí v popisném sousloví, je živou skutečností. Kubičkovu interpretaci tedy chceme prohloubit otázkou, která nás přenese na půdu zjevnosti: Jak se zjevuje svět, který hodnotíme jako ten, co zakládá „hodnotovou jistotu“? Povšimněme si, že touto otázkou zaměřujeme zrak jiným směrem. Kubiček situovanost textu řeší *prostým pojmenováním*, ale neanalyzuje její zjevnost. „Hodnotová jistota“ není tím, co by emanovalo ze samotného textu, ale je pojmenováním, které vzniklo již před aktem interpretace a bylo interpretem využito k jeho záměru. Takto v literární vědě obvykle vznikají předsudečná hodnocení, když scénu lidí vyprávějících si pod stromem označíme jako jakousi idylu, protože již dopředu víme, že katolická či spirituální literatura tak obvykle činí.

Jak se vlastně jeví svět „ve stavu“ jistoty? Jak je svět, kterému budeme rozumět jako hodnotové jistotě? A jaká je naše existence, když se nám tento svět jeví ve stavu jistoty? To jsou dvě otázky, jedna od druhé neodlučitelná. Při vymezení fenomenologické metody jsme uvedli, že fenomenolog si nebude klást otázku jen po smyslu textu, ale zároveň po vlastním způsobu existence, jíž se tento svět zjevuje. Tyto dvě sféry jsou neodlučitelné a nejsou ani „dvě“ v pravém slova smyslu. Jedná se o sféru jedinou, sféru bytí u světa, který před námi povstává.

Pokud Kubíček hovoří o čase této scény, mluví o populárním motivu katolické literatury, tedy prolnutí a soudržnosti několika generací. Je zřejmé, že fenomenologická analýza času situovanosti bude analyzovat čas jiným způsobem. Fenomenologie si bude na rozdíl od vulgárního pojetí času jakožto historických, objektivních úseků, všímat specifického klidu, dojmu zastaveného časového plynutí, které však nemá v sobě nic z napětí, které zastavení časového toku provází v případě, že je v protenzi tušena změna situace nebo děj s výrazným událostním charakterem. Chalupa, potok svým volným tokem odměřující čas („čas tu vlídně bublal vlnkami na potoce“), staří, mazlíci se s vnoučaty a vypravující příběhy: předmětnosti jsou zde zobrazeny bez výrazného pohybu. Vrby, sedící lidé a další předmětnosti v sobě nesou tok vody v potoce, který je od nich neodmyslitelný. Bez charakteru jeho poklidného toku by se jevíly jiným způsobem a jednalo by se o zcela jiné postavy a předmětnosti.

Na průběh času má klíčový vliv vypravování příběhů. Pokud se vypravují příběhy z války a staré příběhy z vesnice, vzdálené přítomné situaci a aktuálně s přítomností nesouvisějící, identifikujeme to jako doklad bezpečného, poklidného prostředí, které je uzavřené vůči vnějším ohrožujícím vlivům. Spolu s ostatními předmětnostmi tak příběhy dotváří situovanost jisté nedynamičnosti z hlediska časového průběhu. Zároveň je díky babiččinu vyprávění zřejmé, že Čep není spisovatelem kýčovitých žánrových obrázků, ale literátem protikladů, které nechává vyvstat, aniž by se syntézou snažil o jejich rozřešení. Originální vlastností jeho světa bývá obvykle trhlina, která se objevuje v domnělém „ráji“, který autor zobrazuje. Na okraj připomeňme, že hodnotící výroky vyprávějího subjektu („*Dětský ráj, domov maminčin*“) pro fenomenologickou interpretaci nesou menší váhu než předmětnosti, které se v situovanosti jeví. Netušíme totiž nic o vypravěčově spolehlivosti a nevíme dosud, jakou hru s námi bude hrát. Prvotní pro fenomenologickou interpretaci tudíž musí zůstat specifická zjevnost předmětností a základní časové rozvržení situovanosti, nikoli vypravěčovy pobídky a hodnocení.

Atmosféru situovanosti významně dotvářejí píšťalky, rostoucí na vrbách podél vody. Charakter této předmětnosti nám ukazuje, že situovanost je místem dětství (že se jedná o dětství vypravěčovo, budeme moci rozsoudit až dále v textu). Skrze tuto perspektivu větve vrby vystupují jako píšťalky, které byly z větví vyráběny. Vrby již nejsou žádné prosté venkovské vrby u potoka, ale z časového odstupu se jeví především svými větvemi plnými píšťalek – to je imaginativní síla textu, kterou nemůže interpret pomíjet. Další příspěvek k nedynamičnosti prostoru: jednak má vypravěč prostor k tomu, aby vyvolával daleké vzpomínky, což svědčí o tom, že ho jeho přítomná situace nijak neohrožuje, jednak píšťalky na vrbě přece svědčí o starostlivosti a pozornosti, které se dětem dostává a dostávalo: ten, kdo se již tehdy vyznal ve světě – uměl vyrábět píšťalky –, pečoval

o dětský svět tím, že vyráběl z dřevěných proutků píšťalky. To dovytváří dojem bezpečného prostoru, z něhož je událostní charakter cizího, ohrožujícího světa různých podniků a dobrodružství vytlačen, což dává vzniknout plynulé pomalosti ubíhajícího času. Z času se v povídce vytrácí jeho událostní potenciál.

Jedním z tradovaných názorů o Čepově tvorbě je to, že zobrazuje „prostotu a pokoru“ (autora či jeho postav). Tyto vlastnosti jmenuje i Tomáš Kubíček. Na příkladu píšťalek si můžeme uvědomit, že prostota tohoto druhu emanuje ze situovanosti, kdy člověk k výrobě předmětu přetváří běžný přírodní materiál ze svého bezprostředního okolí, z využívání plodů bezprostředně přítomné přírody (motiv obnovovaného sadu) i křivá chalupa, která se v přírodě pouze „krčí“. Toto vzájemné sepětí jednotlivých předmětností dává charakteristickým vlastnostem situovanosti sugestivně vystoupit.

Podobným výrazným fenoménem promlouvajícím do výsledné atmosféry situovanosti je pařez. Pařez se nachází pod jabloní, jedná se tudíž o pozůstatek starého stromu, na jehož místě byl vysazen strom nový. Ten pařez hovoří o vztahu ke kraji a k půdě, v němž Čepovy postavy žijí: jabloň je obměnou toho, co již existovalo a co pro člověka mělo cenu obnovovat, co muselo zůstat životaschopné a plodící, vzdorovat zániku a smrti. Pokud něco z této situovanosti opatrně promlouvá o hodnotě (jak scénu souhrnně hodnotí Kubíček), pak je tím právě tento pařez, z něhož usuzujeme na nástupnost generací a jejich starost o prostor, který člověka elementárně zajišťuje.

Analyzujeme zjevnost předmětností, které průběh času ve světě textu vytvářejí. Pozorujeme, že se jedná o několik fenoménů, které se podílejí na celkové perspektivě. Všimněme si, že vyvstává především to, co stojí mimo primární zjevnost předmětností v textu. Starostlivost předků vyrábějících píšťalky, jejich zdravá víra v budoucnost při vysazování jabloně na místě pokáceného starého stromu, klid chvíle, v níž se vypravují dávné příběhy a přichází ke slovu vzpomínka, nic z toho text výslovně nepojmenovává, přesto se jedná o neopominutelné skutečnosti či složky významu předmětností. Odkazují k situovanosti, v níž se předmětnosti jeví, a který jakožto lidské bytosti hodnotíme jako stav ve stavu klidu a malé vzrušivosti.

V této krátké povídce dochází nadále k výraznému časovému zlomu, kdy do zobrazování minulých scénérií vstupuje hlas vypravěče. Ten zakládá přítomnost světa textu. Tento výrazný prvek dává vyvstat prvním odstavcům jako vzpomínce, což ještě umocňuje jejich klidovou atmosféru a pomalý časový tok: to, co se ve vzpomínce jeví jako vzdálené, vytváří dojem dálky, v němž časové úseky jsou zkracovány a předmětnosti nejsou zobrazovány ve stavu proměny, vývoje. Výraznou sugestivitu negativně vyznívajících obrazů posledních odstavců povídky již na tomto místě interpretovat nebudeme. Postupovali bychom stejně jako v první části: analýzou zjevnosti jednotlivých předmětností a časoprostorového charakteru situovanosti.

V každodennosti na nás různé situace působí svým klidem nebo svou vzrušenou atmosférou. V literárním díle se však můžeme setkat se základními odhalenými strukturami, které toto rozumění zakládají. Prostý motiv vrbových proutků jako píšťalek hovoří předpojmovým jazykem o pocitu ze světa, v němž emanují základní hodnoty. V tomto případě můžeme uvažovat o starostlivosti o budoucí život, pospolném životě různých generací, obnovování životního prostředí, tedy o jevech, které zakládají určitou

tradici a ponětí o nástupnosti generací. O zakládání hodnotové jistoty, o které Kubíček na základě tohoto odstavce hovoří, nemáme prozatím důvod hovořit. V situovanosti se nevyskytuje nic, co by vybízelo k této interpretaci. Na tomto místě bychom mohli snad hovořit o atmosféře jistého kotvení ve svém rodu a krajině, která směřuje pohled spíše do minulosti, mizí protenzivní ráz prožívání a situovanost se jeví z hlediska časového průběhu jako klidná, utkvělá. Víme samozřejmě, co má Kubíček na mysli, když scénu hodnotí slovy „hodnotová jistota“. Ale pokud chceme zůstat fenomenologicky skromní a udržet si čistotu svého pohledu, nemůžeme vycházet z apriorních stanovisek vědce, který má již v momentě, kdy svou interpretaci píše, Čepa „načteného“ celého a zná kontext spirituálního proudu české meziválečné literatury.

Svět Čepova textu je základní strukturou a podmínkou zjevnosti předmětností, je organizačním řádem jejich zjevnosti, ačkoli, jak jsme tvrdili již výše, je sám nezjevný. Je určitým úběžníkem zjevnosti a na jeho specifický charakter je odkazováno, zároveň se však nikdy nemůže stát jednou ze zjevujících se věcí a není převoditelný na fenomén. Nacházíme se u jádra problému, který přímo či nepřímo interprety zaměstnává: jak smysluplně promlouvat o světě, který sám zůstává nezjevný. Ricoeurův *svět textu*, Koubovo *rozumění situovanosti samé*, Blažičkův *svět ve stavu zrodu*, a snad i *vnitřní forma* ruských myslitelů krouží kolem tohoto základního problému zjevnosti nezjevného a možnosti vypovídat o jedinečném na základě obecných pojmů.

Hranice toho, co je při interpretaci nemístné vykročení za svět textu a co nikoli, je stanovitelná, i když ne absolutně. Pokud v textu čteme, že stařeček se „*na starém pařezu mazlil s vnučátký*“, můžeme se zcela relevantně domnívat, že stařeček na pařezu sedí, ač to není v textu zmíněno. Domnívat se, že stařeček se mazlí s vnučátký stoje přítom na pařezu, je protismyslné. Rovněž můžeme oprávněně předpokládat, že vrby na potoce jsou plné větví (protože potom by odkaz na píšťalky nebyl významuplný), ač to text rovněž neříká a ze své zkušenosti známe vesnické vrby, stojící u potoků jako smutné pahýly, okradené košíkáři o svou přirozenost. Je však patrné, že fenomenolog nemůže vystupovat za předěly situovanosti svévolně a popouštět uzdu své vzdělanosti a nápadům. Nemáme důvod přeinterpretovat a považovat předmětnosti za symboly čehosi mimotextového. Kubíček kupříkladu píše: „*Symbolický význam jabloně a jablka podtrhuje pak tuto scénu, v níž se přenáší zkušenost a poznání z generace na generaci*“ (Kubíček 2014, 32).

Ani v předmětnostech, které by mohly promlouvat o náboženské orientaci autora, nebudeme mít důvod, abychom o motivaci jejich užití spekulovali. V povídce čteme: „*Svět byl modrý v dálce, pěšinka pod lipami nakukovala přes vrátka jak stydlivá dívčina.*“ Tomáš Kubíček k tomuto obrazu píše: „*Odstavec také prozařuje modrá barva, která je jedním z Čepových typických výrazových a symbolických prostředků pro konstrukci prostoru a přivolává nejenom obraz venkovské krajiny, ale přejímá na sebe i spojení s mariánskou modří*“ (ibid., 35). Známe-li celý kontext Čepovy tvorby, nemůžeme jistě toto zjištění označit za prostou spekulaci. Nicméně fenomenologická interpretace takto postaveného argumentu nikdy nevyužije a bude pro ni vždy důležitější, že svět textu se jeví (tzn. že pro čtenáře smysluplně funguje a aktivuje jeho každodenní zkušenost se světem) i bez těchto mimotextových poznatků.

Věta „Svět byl modrý v dálce“ nám znovupřítomňuje něco z každodenního prožívání známého, v tomto případě především smyslově. Všichni známe pohled do daleka venkovské krajiny za jasné oblohy – čím dále k obzoru zrak zaměřujeme, tím větší zorné pole zaujímá nebeská modř; stejně tak známe daleký pohled do krajiny před letní bouří – oblakové spousty hromadící se na obzoru zastiňují pás země a vytvářejí zvláštní modravý stín; podobně působí i zrakové klamy způsobované horkým vzduchem, zdvíhajícím se ze sluncem rozhřívovaných předmětů – pohled do kraje skrze ně jeví krajinu jakoby lehce, snad modravě zastíněnu. Pohled do dále letní venkovské krajiny je zkrátka spojen s modravostí. Domníváme se, že právě tato aktivace zkušenosti se světem je tím primárním, co pocítujeme při čtení Čepova textu.

Takové situovanosti prožíváme jako estetické. Ukazuje se v nich, že svět textu a náš svět každodenní je stejný svět. Text si tak čtenáře „získává“ tím, že nám ukazuje, že nám i jemu jde o společnou věc. A samozřejmě autora, který takovou citlivost vůči světu a druhým lidem projeví, si zvláště ceníme. Uvažovat o modré barvě jakožto o prostředku symbolizace v kulturních dějinách lidstva je možné, ale lehce tak sklouzáváme k apriorním závěrům. Ač k tomu povídka nedává žádnou příležitost, vzhledem k orientaci jejího autora se o jeho modré literární vědec rozšiřuje jako o mariánské barvě, odpoutává se od soustředěné interpretace k separátním nápadům a hledá oporu mimo text, případně ještě tento falešný výsledek použije ke srovnávání užití modré barvy v různých dílech „katolické literatury“.

Literární historik nám bude klást kritickou otázku: literární věda je primárně odkázána na větší celky smyslu, než je jedna krátká povídka či jediná báseň, chce hovořit o sbírce a následně kontextu tvorby jednoho básníka, poté básnické skupiny, poté kontextu kulturní situace doby vzniku apod. Tyto generalizace jsou pro humanitní disciplíny obvyklé a nezbytné: vědecké je ukazovat systém a vytvářet z nesourodé tříště dat určitý řád, shrnovat jednotlivosti do množin vytyčených objektivně stanovenými hranicemi a pojmenovatelných stanoveným termínem. Na tuto výtku prozatím odpovídáme: nejsme schopni v tuto chvíli říci, zda fenomenologická metoda dokáže s tvorbou generalizací literární vědě pomoci, ale minimálně dokáže prověřit, zda tradované domněnky stojí na oprávněných stanoviscích a zda generalizované termíny jsou pro dnešního čtenáře stále srozumitelné a mají výpovědní hodnotu. Chceme ukázat, co je „za“ těmito termíny, co bylo prvotní zkušeností s textem, na niž byly následně aplikovány. Víme z vlastní pedagogické praxe, že studentům literatury generalizované termíny literární vědy nic neříkají, jsou pro ně jen materiálem určeným k memorování a povrchnímu rozumění jejich vztahům. To výuku literatury poníží na úroveň výuky přírodovědných disciplín, neboť vlastní rozumění světu je z nich ve jménu vědy zcela vytěsněno. Pedagogové sami nedokáží k rozumění světu promluvit, vždyť sami vyrostli v termínech a vlastní rozumění v průběhu čtení pro ně muselo zůstat pouhým privátním zážitkem.

Cílem fenomenologické interpretace tak zůstává pobývat co nejbližší u textu a přiblížit se čtenářské zkušenosti. Uvědomujeme si omezenost této metody především v rozsahu materiálu, který může zkoumat. Avšak buďme věrní zření. Nechme, ať se svět jeví: jen tehdy zjistíme, že v průběhu čtení jsme přece v zasetí situovanosti více, než ve

smyslu celého románu či kontextu autorovy tvorby – pokud tedy nejsme čtenáři-vědci a nehledáme primárně v textech důkazy pro své teze.

Jan Wiendl ve své knize *Hledači krásy a řádu* (2014) pracuje s literaturou Jana Čepa způsobem, který pojmenovává jako „zastavení“. V jeho psaní se setkáme s pozorným čtením Čepovy povídky „Cesta na jitřní“ (viz Příloha 2). Budeme pozorovat, zda je Wiendlův přístup interpretativní a do jaké míry je poplatný literárněhistorickým postupům.

Začínat interpretaci povídky odkazy na prázdné fráze navršené za desetiletí psaním o Čepově literatuře nelze považovat za šťastné („básník smrti“, „smrt je pro něj nejen věčným traumatem, ale rovněž bodem zlomu“, „absolutní víra v Kristovu přítomnost“ apod.). Stojí rovněž za povšimnutí, že po tomto úvodu autor přináší informaci o tom, komu byla povídka dedikována. Již tato drobnost odkazuje k jistému nesouvislému myšlení, které od interpretace textu odbíhá k mimotextovým poznatkům. Ty jsou dle našeho názoru k významu textu nesouvztažné, a jakožto čtenáři tohoto sekundárního textu neznáme intenci, s níž jsou do textu uváděny.

Tato úvodní připomínka však nechce charakterizovat psaní Jana Wiendla obecně, protože dále uvidíme, že autor se pokouší o citlivou interpretaci pojednávaného textu. Respektujeme také zaměření textu, které autor v závěru deklaruje: „*Přiblížit prostřednictvím konkrétního způsobu čtení (...) charakteristické postupy blízké dílu Jana Čepa v obecné rovině*“ (ibid., 206). Znovu připomínáme, že tento přístup je za jistých okolností vědecky přípustný.

V první části povídky, kterou Jan Wiendl ohraničuje prvními pěti odstavci, sleduje tichou, mysteriózní tmu noci znovuzrození Spasitele. Charakteristiky této noci označuje jako „*signály výjimečnosti slavnostní chvíle, jež však neztrácí znaky všednodenní skutečnosti*“. Dále si všímá obrazu krajiny: „*Jde o typickou zimní krajinu, jejíž kontury bychom mohli objevit v Pošumaví stejně jako v Pojizeří*“, střídají se v ní roční období a interpret konstatuje, že je palimpsestem paměti lidského rodu. Tato krajina má střed (farní kostel), ale charakterizuje ji „*změť různorodých čar, zjevných i neviditelných cest*“, která zakládá její mnohost a heterogenitu na pozadí centra bezpečí a jistoty, kterou představuje farní kostel. Jméno hlavní postavy, Cyril Nedoma, autorovi evokuje jméno starého selského roku, úzkého sepětí s krajem. Čas je v povídce chápán jako konstanta, „*ale také jako plynutí, jako cosi, co dramaticky proměňuje život při vědomí jeho zvláštní stálosti a neměnnosti*“ (Wiendl 2014, 198–200).

Toto nekonkrétní a zkratkovité vyjádření časovosti upozorňuje na postup Wiendlova výkladu: nepodává ani významovou analýzu předmětností, ani časoprostorové rozvržení situovanosti Čepovy povídky, ale primárně generalizuje, aniž by ukázal, jak je například „slavnostnost chvíle“ v situovanosti povídky zjevována a jaký výkon rozumění zakládá toto hodnocení. Proto jsou jeho poukazy na předmětnosti na úrovni obecných konstatování, která nevystihují specifičnost zjevnosti daného předmětu („jde o typickou zimní krajinu“), a za hodnotícími stanovisky nevidíme specifika situovanosti, na základě níž se právě tak předmětnosti jeví („mysteriózní tma té noci“).

Podívejme se do světa textu povídky „Cesta na jitřní“. Cyril Nedoma jde v noci vedle své matky k farnímu kostelu. Tma je prostoupena „*prýštěním tajemného světla*“. Nehasnoucí stopy v ní zanechala „*jasnost andělských křídel našeho dětství*“. Tato nezřetelná metafora se vyjasní záhy. V následujícím odstavci vidíme, že noc je to velmi tmavá, prostoupená pouze bělajícími se umrzlými cestami ve slabém odrazu hvězd. Situovanost příběhu je tedy taková, že temnota umožňuje v krajině jen základní smyslovou orientaci, avšak zároveň neztrácí nic z klidu své důvěrnosti.

Tento zdánlivý nesoulad akcentuje v retenzi podržovanou metaforu, jejíž význam vykresluje atmosféru přítomné chvíle. Základním členem v substantivní pozici je „jasnost“, z tohoto důvodu je tento člen významově nadřazen ostatním členům, které se nacházejí v pozicích schodných a neshodných přívlastků. Ve spojení s dalšími substantivními členy (křídel, dětství) nám dochází, že tato jasnost se týká světla, které vnáší do temného prostoru důvěrná obeznámenost s ním. Dětství je v metafoře spojeno s andělskými křídly: vystupuje z hlediska historického času jako minulé, ale zároveň stále přítomné jakožto duchovní povznesení se nad aktuální, smyslově dostupný svět. Dětství má v této situovanosti svou aktualizující aprezenci váhu jakožto základní orientační činitel v krajině. Tak se záhy po začátku povídky dostáváme do světa smyslově nevýrazného, prosvětleného minulým, důvěrným prožíváním přítomné krajiny. V tomto smyslu je tato noc, chceme-li, „mysteriózní“, neboť tak můžeme označit situaci, v níž přebírá váhu smyslově nezjevné, stále se zpřítomňující minulé, které, ač bychom jeho bytí mohli již suspendovat jakožto neaktuální, nepřínosné, zasuté či mrtvé, se ukáže být nosným orientačním úběžníkem.

Čtème dále: krajina je protkána „*neviditelnými drahami, po nichž se pohybovaly tmavé postavy, sotva hustší nežli okolní vzduch*“. Situovanost v tomto místě vytváří napětí: dosud netušíme nic o tom, zda jsou tyto postavy nehmotné, anebo je dojem z nich vyvolán vzdáleností nazírajícího pohledu. Tato tajemnost v pravém slova smyslu dává „mysteriózně“ rozvržené situovanosti atmosféru napětí: pohyb živých bytostí je základním destabilizačním prvkem špatně smyslově přístupného prostoru. Toto napětí vyvolává protenzní pohyb vědomí čtenáře, který očekává od textu další informace, jež by těmto postavám daly smysl. Postavy za sebou nechávají „*zachumlané a spící dědiny*“, což dotváří atmosféru mrazivé zimní noci (která získává svou naléhavost právě v kontrastu k teplé zachumlanosti vesnic). Vidíme tedy, že právě díky stěží patrné cestě, nezřetelné krajině a minimálním poznatkům o dění v ní, je situovanost charakteristická svým zřetelně protenzivním směřováním, jež jí dává dynamiku.

Toto základní rozvržení podporuje ztemnělá krajina ležící podél cesty. Pole, černá a holá, zůstávají k putujícím postavám netečná. Jsou však prostorem, na kterém se vyjevují scenerie, jež se v tomto kraji odehrály. Ať už v tomto prostoru vystávají Čepovy tradiční tragické příběhy, nebo střídání generací a ročních období, krajina je inertní a v tom odhaluje svou tvrdost: „*Pole ležela mlčky ve tmě, dnes jako loni a jako předloni, jako před desíti i před sto lety*“. To je ostrý protiklad k postavám muže a jeho matky, putujícími s bázní a chvěním touto krajinou. Proto se domníváme, že výroky o pevném spojení člověka s jeho zemí, které literární věda nad Čepovými texty mechanicky opakuje, nedává žádnou představu o specifickém sémantickém dění. Vždyt' tato země je



tvrdá, netečná k práci a tragédiím celých generací, které ji obývaly. Pokud je Cyril Nedoma s domácím světem spojen, je to díky prožitému dětství, které ho orientuje v prostoru, a je to kvůli vědomí boje minulých generací s touto tvrdostí. Země je základní stabilizační element této atmosféry, ovšem nikoli jako konejšivá a úlevná, ale jako nepohybná mocnost, na níž se lidské osudy zmítají, aniž by ji nějak proměňovaly. Jan Wiendl mluví o „blízkém sepětí s krajem“ a Bedřich Fučík o rodném kraji jako ráji dětství a místě našich předků, které je nám díky jejich píli oporou a odpovědností a přejímáme ho dál jako dědictví, „*kteřé máme poponést v průvanu času o kousek dál*“ (Fučík 1994, 48). Tyto výroky samozřejmě nejsou žádným omylem, ale nedávají vyvstat tvrdosti Čepovy země a v tomto smyslu distanci mezi člověkem a jeho rodnou zemí. Pokud výroky o sepětí krajiny a člověka v Čepových prózách opakujeme bez rozboru konkrétní situovanosti, nejenže nemáme šanci uniknout z tautologie tradovaných výroků o Čepově díle, ale jsme odkázáni na povrchní rozumění Čepovým situovanostem, které z něho činí katolického básníka venkova či spiritualistu s několika běžnými motivy těchto směrů.

Text si nemůžeme domýšlet v žádném případě, a pokud je naše předporozumění takové, že pozměňuje předmětnosti, které se v textu jeví, jsme nuceni toto předporozumění explicitně pojmenovat. Jen tak ho dokážeme vystavit kritice. Jan Wiendl například dle našeho názoru ruší napětí jedné z klíčových scén povídky, kdy Cyril Nedoma slyší kroky svého otce. Wiendl říká: „*Ač nepojmenovány, jsou to kroky Cyrilova nedávno zemřelého otce*“ (Wiendl 2014, 200). Pokusíme se uvést toto tvrzení na pravou míru pouze dle intencí světa textu: kroky zemřelého otce to jsou a zároveň nejsou a nelze to rozhodnout. „*Kroky zvonily o umrzlou silnici a Cyril Nedoma je poslouchal jako kroky někoho druhého. Jejich rytmus i spád mu byly známy, velmi známy, vždyť ještě loni zněly vedle něho po této silnici.*“ Text nikde neříká, že Cyril slyší vedle sebe na silnici jiné kroky, než své, ale že je poslouchá „*jako kroky někoho druhého*“. Slyšet něco jako něco jiného znamená slyšet ve zvuku toho, co se nám dává v originálu, ozvuk něčeho aprézentního. Cyril slyší ve svých krocích kroky svého otce. Bytostná provázanost generací nedělá z Čepa duchařského autora, který by zalidňoval své povídky přízraky, jeho realita je vpravdě venkovská, tedy prostá (právě v tom je ta tolikrát literární vědou nerefléktovaná zmíněná čepovská prostota). Cyril má stejný rytmus chůze, jak už je to u otce a syna obvyklé. Způsob jeho chůze je aprézentní přítomností jeho otce, což do situovanosti vkládá rovinu spojení generací. V žádném případě však nemůžeme tvrdit, že se jedná o kroky Cyrilova otce ze záhrobí (ostatně nikde není ani zmíněno, že v krocích rozpoznává Cyril právě svého otce; vzhledem k významovým poukazům textu je to takřka nezpochybnitelné a interpret si v tomto místě může dovolit usuzovat na předmětnost, která v samotném textu není pojmenována).

Jan Wiendl má dále například jasno v tom, že postavy, které vidí Cyril Nedoma v chrámu, jsou snovní, mrtví lidé, které Cyril znal a kteří jsou spojeni s jeho krajem: „*V bledých tvářích těchto přízraků rozpoznává Cyril matně podoby dávno zemřelých lidí, jejichž osudy byly navýsost trpké a tragické. Již teď je zřejmé, že obraz metafyzického sepětí živých s mrtvými na hranici protnutí chrámového světla naděje a všepřonikající temnoty nabývá neočekávaných změn*“ (ibid., 204). Svět textu nám nedává jedinou příležitost, abychom považovali tyto postavy jdoucí k chrámu na jitřní za „přízraky“ již

mrtvých lidí. Jedinečnost Čepovy situovanosti je právě v napětí myslet takovou možnost a zároveň nemožnost učinit takový závěr. Když text říká, že „*ramenatý obr v botách s holinkami, to je Josef Roubal, o tom se šuškal, že měl dítě se svou vlastní dcerou*“, nemůžeme z toho nijak usuzovat, že se jedná o přízrak zemřelého Roubala. Jedná se o stejný případ jako s otcovými kroky: postavy minulosti ožívají v těch přítomných, kteří dál nesou jejich stopu a vykonávají poutě na jitřní stejně tak, jako jejich předkové. V tom je skutečná váha Čepovy spirituality, že přítomní nesou s sebou předky, jejich pohnuté osudy, a to tvrdosti země navzdory. Možnost tohoto zjevování je podepřena zrakově neproniknutelným ztemnělým prostorem, který Cyrilovi dovoluje vidět pouze obrysy postav a vnímat základní schéma jejich pohybu. Retenzivně podržovaná temnota prostoru je v tomto místě zvýznamněna a provazuje tak předmětnosti situovanosti v jeden celek. V tomto provázání předmětností a v budování silné atmosféry příběhu se projevuje „*důmyslná výstavba, její kompozice a souhra mezi motivy a ostatními stovebními prostředky*“, kterou oceňuje, avšak neukazuje Tomáš Kubíček (Kubíček 2014, 38).

Pohled do světa, který nabízí fenomenologická interpretace, oživuje čtenářovu vnímavost pro specifické významové dění v hranicích dané situovanosti. Literární věda nejčastěji předvádí konvenční rozumění předmětnostem na základě vlastních předsudků: Čep je katolík z vesnice, mluví o andělech, kostelích, svatých, v jeho příbězích ožívají mrtvoly a chodí na mši. Pokud však skutečně provedeme fenomenologickou kritiku pojmu Čepova domnělého spiritualismu interpretací situovanosti jeho próz, dostaneme se k civilnějším pojetí kontinuity generací a rovněž zjistíme, že meditoval o odvěkém souručenství půdy a člověka u Čepa často není vůbec možné, ač nám to literární věda donekonečna opakuje.

Naším cílem zde nebylo opravovat chyby v tradovaných literárněvědných tvrzeních, ale spíše poukázat na možnost analyzovat to, co je literární vědou v textu pouze tušeno. Jedním ze základních principů je nestírat nejednoznačnou enigmatičnost situovanosti výroky, které situovanost prostě označí (Cyril slyší otcovy kroky), ale ukázat strukturu této nejednoznačnosti jako semeniště významu, z něhož povstává specifická atmosféra situovanosti.

Všimněme si rovněž, že v průběhu nastíněné interpretace nemluvíme jen o Čepově textu, ale o realizaci životních možností, kterých se ve světě textu chápeme. V literatuře, jako je ta Čepova, zřetelně pozorujeme, že se nejedná o fikční situovanosti jakéhosi vybájeného vesmíru, ale o zcela právoplatné možnosti prožívání našeho každodenního světa. Situovanost Čepovy povídky na čtenáře doléhá atmosférou určenou specifickou významovou zaklíněností jednotlivých předmětností, které specificky vystávají v dané situovanosti. Prožíváme Cyrilovu cestu na jitřní jako pout' s těmi, kteří ji vykonávali v minulosti, pout' středem syrové, mlčenlivé krajiny, která svou tvrdostí vzdoruje všem změnám. A víme, že čteme o zasazenosti existence do světa zcela specifickým způsobem, který by bez Čepových textů zůstal nezjevný, ale který i nám samým může být vlastní.

I my můžeme kráčet setmělou krajinou a v nedostatečnosti zrakových vjemů, která zajišťuje koncentraci na aprézentní obsahy a neumožňuje nám kochat se přírodními drobnostmi, a vnímat ve vlastním pohybu ty, kteří nám svou nepřítomností dávají najevo,

že lidské pobývání má hlubší, smysly nevnímátné rozměry. Zraková nedostupnost krajiny vzbuzuje pocit její vzdálenosti v tom smyslu, že pro člověka není využitelná, příruční, že naopak vystupuje jako temný prostor, který lidské vědomí zabydluje svými představami a minulými příběhy. Nezřetelnost vzbuzuje retenci (vzpomínku, vyprávění minulého příběhu) nebo protenci (tušení, představy) a akty vědomí probuzené smyslovou nezřetelností se mohou pohybovat na široké škále mezi protenzivním děsem, který využívá hororová a dobrodružná literatura, a retenzivním vzpomínáním, které hledá uprostřed neznámého ukotvení ve známém (proto si lidé cestou temným lesem vyprávějí o minulosti nebo si zpívají). Čepova próza nám dává zakusit toto čisté, ničím nezkalené prožívání, obnovuje schopnost vnímat způsoby zření světa v originálním znovuzpřítomnění těchto situovaností, jejichž zvláštnost si v zautomatizované každodennosti těžko dokážeme uvědomit. Čepova situovanost tak odhaluje podstatné struktury vnímání světa.

Nechť fenomenologické literární vědy ke generalizaci prostým pojmenováním významu textu zavedeným literárněvědným termínem je zde nejlépe patrná. Svět textu chceme v interpretaci nechat vyvstat v jeho původní zjevnosti a všímáme si, jak je těžké říci o „Cestě na jitřní“, zda je to text katolického, ruralistického, spiritualistického či jiného literárního proudu. Při hledání smyslu textu nechceme být odkázáni na data z autorova života, ani na stanovky spolků, jichž byl členem, ani na jeho korespondenci, které literární věda s oblibou užívá, neboť v ní „lépe“ vysvítají autorovy životní názory, podle nichž potom můžeme obratem text interpretovat. To, co zdánlivě nejvíce pomáhá, nejnáze rovněž zatemňuje prostou zjevnost věcí. Čisté zření věcí jako by se samo vzpíralo pojmovému výkladu. Interpreta staví fenomenologie do pozice člověka, který očistěným pohledem vnímá primární atmosféru situace, aniž by dokázal vysvětlit její kvalitu. Pokud chce porozumět, musí si klást otázku nejen po světě, ale rovněž po způsobu svého rozumění.

Primárním úkolem interpreta není zahltit svůj text daty, ale otevřít oči čtenáři pro čtení daného literárního díla. Ukázat vzdorující smysl, to cizí, neznámé, našemu pohledu od-porné, jakožto životní obsah, to je vlastním posláním fenomenologické metody.

### 5.2.2. Kopce jako bílí sloni

Nepřebornou mnohost náhledů na výklad smyslu literárního textu nabízejí především texty s velkou mírou významové nedourčenosti. Proslulá je v tomto ohledu Hemingwayova povídka *Hills like white elephants* (1927, viz Příloha č. 1). Text je významově skutečně minimalistický: muž a žena čekají na malém nádraží na vlak a hovoří spolu, aniž by téma jejich rozhovoru bylo čtenáři známo. Tato sémantická prázdnota provokuje interprety, aby ji zaplnili svými domněnkami. Milan Kundera v jedné své eseji ze souboru *Můj Janáček* (2004) uvádí plejádu možných výkladů: muž nutí ženu k potratu, dívka je těhotná s jiným mužem, dívka má panický strach z nějaké operace, muž nechce nechat dívku samu s dítětem (Kundera 2004, 10n.). Ve výčtu možností lze pokračovat skutečně donekonečna, neboť nevíme ani to, že se jedná o potrat, nebo že je žena těhotná. Situovanost je však „pouze“ taková, že dívka se chystá na operaci a vede o ní s mužem řeč.

Obvyklý výklad, se kterým se setkáváme napříč literární vědou, je takový, že Hemingway se v povídce vyrovnává s nenadálým těhotenstvím své ženy Hadley. Obě postavy nechává hovořit o potratu, který pro ně představuje morální dilema. Poeticky založená, citlivá žena má strach, muž potřebuje ke svému komfortu, aby šla na potrat, ale zároveň se jí snaží ulevit od jejího strachu a sám je zmaten. Ať už hovoří literární vědci o potratu, nebo nikoli, povídka svou abrupností dává příležitost každému, kdo by v ní chtěl najít téma svého bádání (rozšířené jsou gender kritiky, psychoanalýza, teorie emocionální rezonance, psychologické rozborů komunikační situace usuzující na signály, že muž se chystá ženu opustit, případně se literárněvědné texty s hranicemi smysluplného vyprávění vůbec neobtěžují a spekulují o vlivu moderního malířství na koncepci povídky). Řada nejvýznamnějších interpretačních příležitostí je shromážděna ve výboru Stephena Meyera (Meyer 2002).

Nechceme zde analyzovat jednotlivé interpretační příležitosti, k nimž text vybízí. Ostatně Kundera končí své zamyšlení znechuceným konstatováním o kýčovité interpretaci (Kundera 2004, 39). Je pochopitelně hloupé hned na úvod přiznat, že neznáme hlavní téma povídky (v tomto případě předmět hovoru), zvláště pokud jsme literární vědci, kteří by smysl textu měli spíše projasňovat a nevědomost si nepřipouštět. Nemáme v úmyslu jednotlivé interpretační příležitosti hanět. Přinášíme k textu více nápadů, než na tomto místě můžeme učinit my. Povídka je nicméně až extrémně minimalistická a nevidíme důvod tuto Hemingwayovu skromnost překonávat separátními nápady a exhibicí badatelských zájmů. Fenomenologická interpretace musí zůstat systematicky skromnou.

Všimněme si velmi pozorně skutečnosti, že ani tento extrémní případ sémantické nedostatečnosti textu nenutí situovanost nastolovanou textem nijak domýšlet. Povídka je čitelná a esteticky působivá i tehdy, když nebudeme mimotextově pátrat po tom, o čem postavy hovoří. Přesto je stále dis- a pře-interpretována. Dokonce se ukazuje, že i samotná překladatelská práce s textem povídky je zavádějícím způsobem desinterpretační a svědčí o tom, že překladatelé, místo aby respektovali její otevřenou významuplnost, která je její podstatou, navádějí čtenáře, co si o jejím významu myslet. Do francouzštiny je název povídky překládán jako „Ztracený ráj“ (*Paradise perdu*), což automaticky implikuje dívčinu nevinost, vykročení z ráje do okolního hříšného světa a mnoho dalších neopodstatněných významů. Český překlad převádí lapidární přímou řeč muže: „*If you don't want to you don't have to*“ jako: „*Jestli nechceš, tak na to nemusíš jít*“ (Hemingway 1965, 242). Tak nám překladatel dává najevo, že se jedná o potrat – v češtině se přece chodí NA potrat a děvčata potrat nechodí *udělat*, ale *jdou na to*. Hemingwayova věta je však na rozdíl od českého překladu v angličtině bezpříznaková.

Povídka nepotřebuje žádné domýšlení, je velmi konkrétní, i když zachycuje, jak praví Kundera, pouze „opticko-akustický povrch situace“. Skutečně: i v dramatu bychom se dozvěděli více o scéně a způsobu, jímž postavy své repliky pronášejí. Zde je autorská řeč omezena na minimum a čtenář se nedozvídá nic o historii postav, jejich vzhledu, intonaci jejich řeči ani o dalších podrobnostech. Úvodní odstavec uvádí do této situovanosti: žár, žádný stín (jen „*horký stín budovy*“), žádné stromy, nádraží mezi dvěma kolejemi. Zde sedí Američan s děvčetem. Expres z Barcelony přijede za 40 minut a bude zde stát dvě minuty.

Setkáváme se s utkvělou situovaností, v níž jako by čas přímo stál. Tento časový průběh vytvářejí předmětnosti: kopce rozpálené slunečním žářem, splihle visící korálky místo dveří, sedící lidé. Nikde se nesetkáváme se slovesem pohybu, mimo marginální, mimo centrum, na samém okraji periferie situovanosti se nacházející pohyby číšnice. Nejvýrazněji o čase promlouvají pusté koleje, čekající na vlak. Absence vlaku je tím, co koleje představuje v jejich bezčasí a opuštěnosti. Vlak, předmětnost bytostně pohyblivá, dynamického, zacíleného pohybu vpřed a do budoucnosti zde absentuje a vytváří z kolejí specifickou předmětnost této povídky. Koleje tak výrazně svědčí o tom, jak v této situovanosti probíhá čas. Tyto koleje žijí očekáváním nepřítomného, intenzivní absentující přítomností vlaku a jejich protenzivní rozvrhování zvyšuje napětí, které v textu pocítujeme. Toto napětí, zatím vytvářené pouze časoprostorově je výchozím naladěním pro tenzi, která se bude následně odehrávat v dialogu. Koleje jsou v krajině základním prostředkem segmentace prostoru: v krajině bez živé přírody obklopují z obou stran nádraží, na jehož zápraží se rozhovor bude odehrávat, a vedou tam i zpátky, stejně jako hovor obou postav vychází z něčeho, co si s sebou nesou již z minulosti a co bude ještě dlouho součástí jejich životů. Tento prostorově přísně ohraničený, ale časově velmi volně plynoucí prostor, plný očekávání příští události, která změní jeho charakter a atmosféru, konvenuje se zaměřením hovoru a zdůrazňuje jeho váhu.

Zde můžeme čtenáři ilustrovat, co pro fenomenologickou interpretaci znamená předmětnost: není to žádný obecný motiv kolejí, který by Hemingwaye mohl řadit do skupiny autorů zobrazujících rozvoj techniky nebo mezi autory zachycující rozvoj Španělska před občanskou válkou apod. Nesetkáváme se zde s ničím, co by bylo převoditelné na jiné, jinde se vyskytující koleje. Toto jsou koleje konkrétní situovanosti, z níž nemohou být vyňaty, aniž by přišly o svou významovou váhu. Jsou zcela jedinečným fenoménem, který má svou unikátní zjevnost, již interpret musí reflektovat, pokud chce u textu pobývat. Pokud bychom z kolejí udělali motiv americké literatury dvacátých let 20. století, vzali bychom jim všechno, čím oplývají. Udělali bychom z nich méně, než prostý kus železa.

Všimněme si rovněž v zásadě podružné předmětnosti, která má však na rozumění situovanosti podstatný vliv: „závěs, vyrobený z provazů bambusových korálků, zavěšený nad otevřenými dveřmi do baru“.<sup>96</sup> V tomto korálkovém závěsu se zračí mouchy, které má odhánět a které za teplého počasí provázejí každé lidské obydlí, a zároveň zajišťuje základní cirkulaci vzduchu – závěs nahrazuje dveře. Tento primitivní klimatizační prostředek odkazuje k prostotě tohoto výčepu na zapomenuté stanici. Samotný fakt korálkového závěsu otevřeného do volného prostoru evokuje horké počasí. Pokud by se tato předmětnost v horké situovanosti nevyskytovala, setkali bychom se v přítomné povídce s prostším, méně barvitým horkem. Zároveň korálkový závěs, zautomatizovaný našim vnímáním jako téměř neviditelný doplněk venkovských interiérů (nebo nevkusný

---

<sup>96</sup> Český překlad znovu nepochopitelně zatemňuje tuto prostou skutečnost, když říká: „závěs z růženců bambusových korálků, zavěšený přes vchod do výčepu“. Při znalosti Hemingwayova stylu psaní je taková metafora v autorské řeči těžko představitelná.

doplňek normalizačních interiérů), je v této situovanosti aktualizován, jako by byl znovu zahlédnut v první den, což má blízko k estetickému nazírání předmětu.

Svět povídky je významuplný svým napětí v zastaveném toku času s akcentovanou protenzí. Povídka čerpá tuto atmosféru ze specifického skloubení svých předmětností. Objektivní čas (čas hodin v dané situovanosti) je naplněn čekáním na vlak, stejně jako je individuální svět hrdinů naplněn očekáváním rozřešení jejich problému. Žhavá krajina s nádražím a kolejemi při čekání na vlak jeví svůj pomalý čas, způsobený čekáním, které si takřka vyžaduje závažný rozhovor. Rozhovor vyruší až číšnice, která oznamuje pět minut do příjezdu vlaku. Muž jde s kufry na perón a při cestě zpět se dívá na lidi na baru: všichni tam rozumně čekají na vlak. V tomto „*waiting reasonably for the train*“ pozorujeme osamělost tohoto páru v prostředí, které je k nim jinak lhostejné. Zatímco oni prodělali další z rozhovorů o svém tématu a nádraží pro ně bude nadále vystupovat v atmosféře zkušenosti s bílými slony, ostatní prožívají zcela všední zkušenost: rozumně čekají. Co také rozumnějšího dělat na železniční stanici před příjezdem vlaku. Tato nesusměřitelnost se zkušeností páru vyzdvihuje jedinečnost toho, co tento pár na nádraží prožil. Všechny tyto drobnosti staví hovor do centra situovanosti a konsekvantně zdůrazňují jeho váhu. Tato vážnost, spjatá s napětím, které s sebou nese nezřetelné téma hovoru, zásadně určují atmosféru situovanosti povídky.

Hemingway pomocí minimálních prostředků mistrovsky vystihuje (a k tomuto hodnocení jsme již myslím přinesli argumenty v průběhu interpretace) situovanost skloubenou ze základních předmětností. Ukazuje se, že literární text prakticky zobrazuje naše prožívání prostoru tak, jak ho zkoumá fenomenologie. Na korálovém závěsu této povídky si můžeme ukázat, že „*každá věc, vzata jako člen přirozeného světa, je nejen substancí, která stojí ve svých hranicích a opírá se o ně, nýbrž je perspektivou na všechny ostatní věci. Každá věc je proto nejen sebou samou, nýbrž i jinými věcmi, a jiné věci nejsou jen v sobě samých, nýbrž i ve věci, která je perspektivou na ně*“ (Patočka 2014, 12).

Tok zastaveného horkého času na nádraží dotváří strnulá konverzace mezi oběma hlavními postavami. Odpočátku je patrné, že hovor v sobě nese téma, které již bylo oběma mnohokrát diskutováno. Čtenář se setkává s pouhým přikrovem slov, která hlavní téma nevyslovují a vlastně ani neřeší. Objednávají si pití a vedou běžný dialog: to jest takový dialog, který komentuje počasí a vychlazenost podávaných nápojů. To jsou slova, která v sobě nesou mlčení, které by bylo minimálně dle jednoho člena dialogu na místě, slova, která jsou pouhou zvukovou hradbou proti mlčení smyslu. Dívka se vzápětí zadívá na řetěz kopců přes údolí. Svítí bíle v sluneční záři a ona pronese: „*Vypadají jako bílí sloni.*“ Jedná se o jedinou metaforu textu, která je zároveň i názvem povídky. Významově se jedná o centrum celé povídky. „*Tak takového jsem nikdy neviděl,*“ pronáší lakonicky muž. „*Jasně, že ne,*“ odvětlí mu dívka. Je zde nutné zaplavovat interpretaci snůškou objektivních dokladů, jak moc Hemingway neměl metafory rád, jak obdivoval Flauberta, že umí metafory v textu vycíhat jako štěnice? Hemingway v rozhovorech mnohokrát zmiňuje, že nepočítá se čtenářem, který by četl něco jiného mimo přímé řeči. Může však z toho interpret usuzovat na výjimečnost toho, že v této prosté povídce nacházíme tak výraznou metaforu? Nikoli. Situovanost sama ukazuje všechno, a to jediné podstatné.

Smyslové pole, které se pohledem na vzdálené kopce nasvícené sluncem fenomenálně otevírá, výrazně akcentuje vizualitu situovanosti a zároveň podstatně rozšiřuje její hranice. Pohybové a hmatové pole naší tělesnosti se marginalizuje, stejně jako bezprostřední kontakt se zemí a statickými, hmotnými předmětnostmi. Vizuelní prostor zbavuje situovanost této hmotné zátěže, otevírá zrak k horizontu a své zakotvení hledá v tom, co je daleké. Daleké, nedostupné, tedy otevřené abstrakci, variaci, fantazii, obecně řečeno sklonné k imaginativním výkonům našeho vědomí. Toto rozvržení prostoru obrací pozornost na intelektuální obsahy rozhovoru a podtrhuje jeho váhu. Prostor zbavuje pohled bezprostředního kontaktu s hmotným prostředím a svým vizuelním směřováním k dalekému podtrhuje obecnost významu dialogu. Tento vizuelní kontakt je přitom nutně perspektivní a zřící jedno významuplné centrum, k němuž obrací zrak – to znovu podtrhuje výraznou, takřka urputnou intencionální zaměřenost dialogu a zdůrazňuje perspektivitu našich náhledů na svět. Pohled upřený do dále otevírá hloubku prostoru. Tato hloubka není tím, co zrak zří, ale v čem nazírá. Toto rozvržení akcentuje atmosféru situovanosti, stejně jako materiální prázdnota naši pozornost zaměřuje k intelektuálním obsahům vědomí. Všechny tyto rysy zdůrazňují akt dialogu a utkvělost časového toku. V tom pohled na kopce konvenuje s atmosférou nádraží očekávajícího příjezd vlaku.

Metafora „kopce jako bílí sloni“ vypovídá o hlubokém neporozumění. Nejedná se o prosté významové nedorozumění mezi dvěma komunikujícími subjekty, ale o nepochopení metafory. Užití této metafory odráží individuální vidění světa dívky, o jehož povaze bychom mohli začít rozsáhle spekulovat. Je dívka kapriciózní, provokativní, má autentické básnické vidění, je citlivá, pronáší metaforu s provokativní či zasněnou intonací? Nic z toho se z textu nedozvídáme, situovanost nechává pouze vyvstat roztržku mezi oběma postavami. Struktura této roztržky je založena na vyvstání rozervanosti dvou světů: dívka dokáže spatřit v kopcích bílé slony, muž není ochoten na takové zření přistoupit. Nejedná se o pouhý verbální konflikt, ale hlubší rozdíl: nerozumím tvému světu a nemohu/nechci se o to ani pokusit. Metafora je způsobem užití jazyka zřetelně odkazujícím ke zkušenosti se světem, na základě níž může být srozumitelná. Hned na počátku povídky, uprostřed všedních „řečí“, vidíme, že veškerá slova jsou vlastně zbytečná. Dialog v pravém slova smyslu, dialog o společné věci, která vždy musí vystupovat ze společného světa, se uskutečnit nemůže.

Tento klín mezi oběma postavami zdůrazňuje těkání rozhovoru od podružných témat k podstatnému, od nesouvislých, mlčících „řečí“ k dialogu. Muž chválí vychlazenost piva a vzápětí pronáší: „*Je to fakt strašně jednoduchá operace, Jig.*“ V tuto chvíli dochází v retenzi ke zdůraznění bezobsažnosti všech předchozích řečí, které jen časově odkládaly tento okamžik a stupňovaly napětí situovanosti. Tyto hovory o nápojích zároveň zdůrazňují horko, která má zásadní vliv na danou situovanost. Jedná se o termické pole prožívání, které je tělu vůbec nejbližší (spolu s taktilním a pohybovým polem) a z něhož v daném prostředí není úniku. Toto termické prožívání dává situovanosti rys jisté nevyhnutelnosti, stejně jako téma rozhovoru obou postav, ležící často nevyslovené, ale stále přítomné pod obecnými řečmi. Bazální tělesné prožívání je nezbytnou částí

interpretované situovanosti, i když se ocitá na její periferii, a to i díky skutečnosti, že je zpřítomňováno banálními hovory.

Metafora bílých slonů se ještě jednou vrací. Dívka říká: „*Když to udělám, bude to zase dobrý, když řeknu, že něco je jako bílí sloni, a ty to budeš mít rád?*“ Muž odpovídá: „*Bude. Hrozně se mi to líbí i teď, ale prostě na to nemůžu myslet. Vždyť víš, jaký jsem, když mám starosti.*“ Ukazuje se, že mezi světy postav stojí starost, která zaměstnává muže natolik, že nedokáže žít sdílený svět s ženou. Mohli bychom z tohoto poznatku učinit banální vývody, že Hemingway vystihl podstatu ženského a mužského světa, dětskou bezstarostnost a mužskou starost o budoucnost a zabezpečování, ale nejsme si jisti, že je něco takového namíste. Zjištění, že starost je tím, co brání sdílet svět, má pro interpretaci tohoto textu dostatečnou hloubku a je také tím jediným, co nám text umožňuje tvrdit. Starost je vždy budoucnostně zaměřena a zde muž „má starost“ o společnou budoucnost, smysl textu tudíž nebude uzavřen pointou. Čtenář bude spolu s postavami žít starost zabraňující dohodnout se v dialogu na věci, bude nucen přijmout nezajištěnost dalšího vývoje. Síla Hemingwayova psaní je zde v tom, že se nesnaží být chytřejší, než je lidský svět. Pokud by Hemingway byl takovým spisovatelem, uzavřel by svou povídkou náznakem morálního hodnocení, tezí či pointou, ale on ví, že svět je složitější, než konstatační zjištění, která musí být vždy svého druhu banální. Situovanost je otevřena jako žitý svět sám, ale zároveň má svou neodbytnou váhu. Vypravěčův hlas zcela mizí za situovaností a nechává mluvit ji samotnou. Domýšlet si téma rozhovoru postav znamená nerespektovat základní strukturu světa textu. Situovanost sama má svou výmluvnost a neztrácí ji právě za předpokladu, že není zvnějšku (mimotextově) manipulována.

Stejně autentický moment jako pohled na daleké bílé kopce přináší samotný závěr rozhovoru. Dívka jde na konec nástupiště, kde má daleký rozhled po kraji na druhý břeh Ebra. O celkovém záběru tohoto dalekého pohledu přesvědčuje především detail stínu mraku, pohybující se po obilí. Tato situovanost jako by se znovu ukazovala na odpoutání od statického světa předmětů a vyzývala vědomí k usebrání, k pozornosti k duševním obsahům. V této konstelaci pronáší dívka věty, které situovanost zdůrazňuje svou atmosférou a z toho důvodu je interpret může považovat za závažné: „*A to všechno bychom mohli mít,*“ říká dívka, „*A mohli bychom vůbec všechno mít, a i to si den ze dne víc a víc znemožňujeme.*“ V její promluvě znovu vyvstává povaha starosti znemožňující „mít svět“ tak, jak si jej dívka představuje: ve spolubytí. Pokud toto spolubytí ve starosti mizí, dívce se z obzoru ztrácí svět. Známe stejné okamžiky z naší každodennosti. Lidské vědomí snad jako by si uvědomovalo v tu chvíli svou svobodu od světa a v nezahlcenosti té chvíle si pokládalo otázky po podstatách, než po bezprostředním užívání věcí. O skutečných důvodech kvality těchto primárních zkušeností se můžeme jenom dohadovat, důležité pro literární text je však to, že dokáže tuto zkušenost zpřítomnit.

Pozorujeme, že fenomenologická interpretace nehovoří jen o významu textu, ale odhaluje podstatné struktury v našem každodenním prožívání světa. Jan Patočka, když vysvětluje vztah smyslových polí k prostorovému horizontu, rozlišuje dvě základní privilegovaná smyslová pole: pohybově – hmatově – termické pole, které „*uvádí v bezprostřední kontakt se zemí a pevnými nebo nějak rezistujícími předměty, mezi*



nimiž se pohybujeme (tj. k nimž jsme v polárním dvojjztahu pohybu – klidu)“; a vizuální prostor, „jež jakoby vycházel od horizontu, od konce a hledal zakotvení v blízkosti – a jakoby toto zakotvení nenacházel“ (Patočka 2014, 16). V teoretických kapitolách jsme stanovili, že fenomenologická interpretace má odhalovat prvotní struktury našeho prožívání světa a snažit se je nazírat, aniž by byly pouze terminologicky fixovány do objektivizujícího popisu. Dle našeho názoru v tomto místě povídku nepřeinterpretováváme, nevycházíme za hranice textu, ale snažíme se o odhalení prvotního významového dění, z něhož povstává specifický smysl předmětností a atmosféra situovanosti.

Ze situovanosti povídky nevyplývá žádný morální závěr ani žádné stanovisko pro literární historii, pokud tedy nejsme literárním vědci, kteří povídku využívají jako doklad vlastních předchůdných názorů a potřebují ji využít k ilustraci svých tezí. Potom povídka ráda vyhoví stejnou měrou psychoanalytikovi, literárnímu historikovi i fundamentálnímu evangelikálovi. Naší snahou bylo pouze dát její situovanosti prostor, aby se mohla jevit a upozornit na sílu její zjevnosti. Neobyčejnost této zkušenosti se světem je ve starosti rozdělující žitý svět obou postav. Napětí pramenící z výrazně protenzivního zaměření rozhovoru a z nádraží utopeného ve slunečním žáru nevypovídá pouze o tom, že tato povídka v sobě nese napětí, ale především o stavu světa, jež předpojmově pocítujeme jako napětí svého druhu. Netroufáme si posoudit, zda je toto zjištění pro literární vědu moc nebo málo, každopádně však obrací zrak k něčemu, co literární vědec obvykle nechá bez povšimnutí. Začít spekulovat o těhotenství se v této povídce zdá být tak nasnadě, že je to takřka nezbytné pro náš pocit, že relevantně vypovídáme o obsahu textu. Jak se nám snad podařilo ukázat, pro citlivou interpretaci textu je takové mluvení zničující: nechává prostor pro konstatace a fakta, s procesem rozumění se však zcela mívá.

### 5.2.3. OBERIU

Umělecká skupina Объединение Реального Искусства působila v druhé polovině dvacátých let v Leningradě. Jejím hlavním programem byl odvrát od veškerých tradičních způsobů zobrazování reality a přejímání jakéhokoli předem daného smyslu. Oberiuté se přihlásili k nezprostředkovanému uchopení reality, které nesmí být zatíženo konvencemi, a to především konvencemi vycházejícími z tradičních způsobů zobrazování v umění. Chtěli respektovat jen vlastní „logiku“ umění, se všemi důsledky, které z toho vyplývají, a navíc zdůrazňovali nezávislost umění na okolním světě - prohlašovali, že text s okolním světem nijak nesouvisí, nepopisuje ho, neinterpretuje to, co se ve světě děje, ale je zcela autochtonním výtvozem umělcovy mysli. Toho si na Vaginových románech všimá například cambridgeský rusista Graham Roberts: „*Vaginov explores the ontological relationship between representation and reality. (...) Vaginov the novelist insists on drawing an absolute distinction between words and the world. It is in the ontological ‚otherness‘ of its representations that art, whether discursive or pictorial, diegetic or mimetic, is like play*“ (Roberts 1997, 166).

V předchozích kapitolách této práce jsme se zabývali intelektuálním rozpoložením kulturního života v 19. století v Rusku, které v některých svých aspektech přirozeně souznělo s některými motivy fenomenologické filosofie, a nakonec, jak jsme viděli, vedlo posléze k poměrně snadnému přijetí některých fenomenologických stanovisek v ruské filosofii. Nyní můžeme uvést, že tento poměrně agresivní a sebevědomý manifest oberiutů má s tímto ruským tíhnutím k čistému, nezprostředkovanému poznání, nezávislému na jakémkoli pobočném či tradičním poznání, o němž jsme již mluvili v úvodních kapitolách k ruské fenomenologii, přímou souvislost. „*Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике, художник вывернул лопату своей героини и отвел ее в сторону. У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать,*“ říká hlavní teoretik skupiny Nikolaj Zabolockij v programovém manifestu (napsán ve spolupráci s Daniilem Charmssem, Alexandrem Vveděnským a Konstantinem Vaginovem, viz v Zabolockij 2016).

Literatura se tak v pojetí oberiutů neupíná ke statickým figurám a tradičním způsobům zobrazování, syžetům a dějovým či básnickým obrazům, ale naopak zdůrazňuje situovanosti, v nichž vyvstávají konfliktní situace vzájemně se střetajících objektů. Zaměřuje se rovněž na příběhy postav, které jsou výsměchem běžně uplatňovanému smyslu. Hlavním smyslem této poetiky se pro oberiuty stává vyvolání okamžiku, v němž perspektiva zaskočí objekt ve zcela novém významu. Tím se ilustruje i hlavní postoj těchto tvůrců ke světu. Skutečnost nemá pro oberiuty smysl, a jakýkoli náznak smyslu je nemilosrdně štěpen na objekty, které se sváří v neobvyklých vztazích. Ukazují na bytostnou dialektičnost skutečnosti a směšnost veškerých scelujících výkladů či zobrazení.

Tento rozklad smyslu má za cíl znovu uzříti mechaniku vztahů mezi objekty, která již zaužívaným vnímáním není patrná: „*Кто мы? И почему мы? Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства... В своём творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики*“ (ibid.).

„*Пишьте věcně, konkrétně, reálně,*“ nabádal své kolegy-literáty Daniil Charms. Básník má v jeho pojetí právo vyjádřit atmosféru a situaci pomocí jakýchkoli uměleckých prostředků, aniž by se musel spoléhat na předem dané formy. V tom je podstata bezpodmínečné konkrétnosti, o kterou se oberiuté snaží. Proto se v jejich dílech tak často setkáváme s tím, co literární historici označují jako svět zvrácených mezilidských vztahů, morbidity, cynismu a smrti. Postavy z kratičkých Charmsových próz a epických básní zapomínají často na nejelementárnější smysl svého konání, jako by se náhle ocitly zcela mimo situaci, v níž jejich konání dává mysl. Proto se čtenáři jeví, že jednají neúčelně, jako by na posměch smyslu a logičnosti (Charms: „*Бобров шел по ороге и думал: почему, если в сун насыпать песку, то сун становится невкусным.*“). Nežřídka se

setkáváme se situací, kdy i vypravěč zapomíná svůj příběh a v průběhu povídky se začne omlouvat, že zapomněl pointu a jak vlastně jeho příběh končí. Tedy rovněž vypravěč je z hlediska smyslu absolutně nespolehlivý.

Německý rusista A. Hansen-Löve interpretuje tvorbu Oberiu z hlediska dosažení určitého konce psaní a smyslu. Na tvorbě skupiny si A. Hansen-Löve všímá, že zde je patrná avantgardní snaha po dosáhnutí konce psaní. Umění apokalyptického psaní („*das Schreiben des Endes und das Ende des Schreibens*“) je zde dovedeno do svého maxima. Dokonce i smrt se jeví zábavnou, absurdní, nepochopitelnou, bez hlubšího smyslu a nebudí dokonce žádné negativní konotace či pocity (historický výklad pojmu absurdní podává Müller 1978 ve své monografii věnované právě oberiutům). Motiv smrti je zcela součástí (anti)systémové hry se smyslem, respektive s jeho absencí: „*Der Tod ist - ganz anders als das Leben - ein ‚System‘ insofern, als das Systemhafte das Merkmal der leeren Endlosigkeit trägt und damit auch das der totalen Sinnleere*“ (Hansen-Löve 2005, 745). Naprosté popření smyslu (tedy smyslu již ustanoveného, zpracovaného a považovaného za realitu) je vyjádřeno odmítnutím veškerých zavedených vyprávěcích forem. Autoři Oberiu tak přivádějí vyprávění ke svému konci, ukazují na nemožnost vyprávění samotného. Hansen-Löve nazývá proto tvorbu Oberiu jako „*Erzählparadoxon*“.

Oberiuté nestojí o slova, která vymyslel někdo jiný, nestojí o principy výstavby příběhů, které předkládá dosavadní literární vývoj, nežádají dokonce po jazyce ani jeho konvenční gramatiku. Zabolockij hlásá pro oberiuty principy zaumu, a zvláště zaum „не застывший“, neustrnulý a stále živý jazyk Adama, který není dosud ničím a nikým znásilněn a opotřebován. Svým principem „štipání slov“ pracují s materií podobně jako moderní malířství a moderní vážná hudba, usilující o zachycení prazvuků a praobrazů (viz např. Glanc 2005).

V prózách Alexandra Vveděnského se ukazuje, že stále opakované tautologie v rozhovorech postav jsou vyjádřením nekonečnosti tohoto neustálého marného hledání smyslu. To je vyjádřením nemožnosti spatřit vůbec nějaký smysl, na který by vyprávění jako základní literární žánr mělo být odkázáno. Tato nekonečnost a nesmyslnost hledání smyslu je dle A. Hansena-Lövea nejlépe zpodobněna v Charmsově oblíbené figuře „и т. д.“, která je jedním ze základních principů tvorby této skupiny. Rozhovory v Charmsových povídkách, kde účastníci opakují stále stejné fráze, jsou rozsahem krátké, přesto však tímto opakováním pro čtenáře nesnesitelně dlouhé, absurdní, porušující všechny zásady vyprávění. Tak vzniká jedinečný vtip těchto textů: jsou vlastně bojem proti jakémukoli systému smyslu, proti tradičním postupům vyprávění určité události. Díky těmto postupům dávají mnozí interpreti tvorbu oberiutů do přímé souvislosti s postmodernismem. Například Herta Schmid považuje Oberiu za prvotní předzvěst postmoderní literatury a načrtává linku od Oberiu k absurdnímu dramatu na Západě a posléze v Rusku (Andrej Amalrik, Vasilij Aksjonov, Alexandr Vampilov) až k postmoderní literatuře (Schmid 1986, 166).

Oberiuté pracují s hyperbolovaným motivem narušení tradiční logické souvislosti příčiny a následku. Rozvíjejí tedy jeden z hlavních avantgardních principů, avšak s důrazem, který je pro jiné avantgardní směry neobvyklý. Další z výrazných figur tvorby oberiutů je narušení tradiční motivace konání postav - motivace je nejdůležitějším

prvkem rozvoje syžetu v próze. Za motivaci jsou obvykle považovány jak příčiny, tak i cíle postav, které je nutí ke konání různých činů. Od narušení příčinně-následkové kauzality už je jen krok k narušování časové následnosti výstavby příběhů, které je zřejmě jedním z prvních charakterových črt, jichž si čtenář při čtení textů oberiutů povšimne. Pomocí narušení těchto základních kategorií dochází k narušení základních principů výstavby literárního textu, slovy Vveděnského, k „*poetické kritice rozumu*“ (Kobrinšij 2013, 202).

Graham Roberts spojuje tuto poetiku s Heideggerovými pohledy na jazyk, zejména s jeho názorem, že člověk musí pozvednout svůj „padlý logos“ každodenního řečnění založeném na tradování názorů a ukázat tak jazyk pojmenovávající bytí (Roberts 1997, 20, dále viz *ibid.*, 154–156). Poetika oberiutů, snažící se umrtvit pravidla běžného, každodenního jazyka, se dle tohoto názoru blíží Heideggerovu pojetí umění jako činnosti umělce, který se šílenstvím vylučuje ze světa každodenních „řečí“ a směřuje k jazyku bytí. Tvorba oberiutů každopádně často provokuje interprety k porovnávání jazyka jejich tvorby s filosofiemi jazyka 20. století. Milner-Gulland například Vveděnského *Konverzace* vidí v přímé spojitosti s myšlenkami Wittgensteina, především s jeho promyšlením samotných limitů sdělitelnosti životních obsahů jazykovými prostředky a kladoucí pod otázku samotnou možnost logické korespondence světa a jazyka (Milner-Gulland 1984, 33).

Pečlivě pěstovaná schopnost nezatěžovat se ničím reálným či konkrétním (nebo spíše představami o „reálnosti“ a „konkrétnosti“) ústí v tvorbě oberiutů do extáze, naprostého osvobození tvůrčích sil vedoucího k nepředvídatelným obrazům a situovanostem. Toto odstranění veškerého kulturního nánosu směřuje k jisté asubjektivitě jak vypravěče, tak postav příběhů – nežijí nic, co by bylo možné nazvat životním příběhem, a nezastávají k životu žádnou pojmenovatelnou perspektivu. Ztráta nástrojů, pojmů, perspektivy a samotného subjektu však není pro oberiuty ztrátou, ale ziskem. Vše se jejich očím jeví nové, dosud nepojmenované, nezpracované a tudíž i překvapivé a živé: „*Надо принимать жизнь как она есть. Только тогда жизнь окажется прекрасной. Никаких проклятых вопросов, никаких самокопаний! Человек живет только раз в жизни! Каждую минуту нашей жизни превратим в радость! Неловкое исследование разрушает очарование мира! Удивляйся, дорогой друг, удивляйся, и ты будешь счастлив! Ничего нет дороже аппетита к жизни! Сохраняй его! Я думаю, нам следует остаться дома, мы ничего не потеряем,*“ říká jedna z postav Vaginovy *Harpagoniády* (Vaginov 1998).

Svět Vaginovy prózy svou atmosférou vychází z postoje ke světu, který oberiuté proklamovali. Tato freska petěburských podivínů a sběratelů nemá pevně vystavěný syžet, spíše je výčtem historek jednotlivých postav. Čtenář se tak nejenže nesetkává s žádnou komplexní zápletkou, ale spíše se změtí dějů chaoticky představujících hrdiny v různých situacích. V próze neexistuje žádná jednota časoprostoru, vše se nachází ve víru vyprávění. Toto zmnožení různých příběhů má ten následek, že v próze jako by nebyl autorský hlas, který by dával textu jednotící hodnotící stanovisko. Graham Roberts zajímavě připomíná, že *Harpagoniáda* byla psána ve stejných letech (1934–1935) jako

Bachtinova studie Promluva v románu. Teze Bachtinova textu představující román jako žánr mnohohlasí pozoruhodně konvenují s Vaginovou prózou (Roberts 1997, 71).

Jedna z hlavních postav *Harpagoniády* (1935), systematizátor Žulonbin, sbírá rozličné předměty: třeba i ostříhané nehty, vše shromažďuje a katalogizuje. V jeho katalogizování se odhaluje základní struktura zobrazovaných předmětností. Přístup katalogizátora k věcem je zcela neideologický, naivní, takřka dokonale věcný, jako by se mu jevily čisté fenomény. Tento přístup dává vyvstat problému katalogizace jako specifické aktivitě s mimořádnou výmluvností. Katalogizátor se nezabývá pobočnými otázkami, ale pouze tím, jak technicky zabezpečit proces katalogizace. „*А вот какой осколок, -- продолжал Жулонбин, -- и к нему прицеплен окурок. Вот тут-то и возникает трудность классификации. Личные симпатии классификатора. Можно было бы отнести этот предмет к осколкам, а можно к окуркам. Вот здесь и возникает трудность, сомнение -- никто не может разрешить, -- добавил Жулонбин с грустью. -- Все в мире удивительным образом соединено друг с другом*“ (Vaginov 1998). Specifická struktura katalogizace ve světě textu je budována právě těmito detailními popisy, které do všech podrobností popisují distinktivní vlastnosti katalogizovaných předmětů. Nejdrobnějším jednotlivostem dává vyvstat starostlivý katalogizátorův pohled, který si nelibuje v celcích, ale v ohledávání, popisu a třídění jednotlivostí: „*-- А нет ли у вас двойных свистулк? -- спросил Жулонбин. -- Есть несколько поломанных. -- Вот и прекрасно, -- сказал, радуясь, Жулонбин. -- Меня ломанные предметы больше цельных интересуют. Я рассмотрю ночью и постараюсь найти для них классификацию.*“

Druhým základním strukturním rysem katalogizace se stává osobní život katalogizátora, respektive jeho mizení pod touhou neustále katalogizovat. Hlavní situovaností, v níž se próza odehrává, je tržiště, kde se pohybují postavy posedlé sběračstvím, katalogizováním, výměnou a obchodem. Všechny postavy se pokoušejí opatřit si to, čím jsou uhranuté a co je de facto jejich životem (rodina systematizátora Žulonbina je pro jeho sběratelský zájem zcela zanedbána a její členové žijí zcela mimoběžně s jeho jediným životním zápallem). Žulonbin nevyjíždí s rodinou za město, neúčastní se společenského života, veškerá jeho aktivita je spotřebována touhou opatřit si další předměty ke katalogizaci. „*Жена систематизатора уехала с ребенком на дачу в Левашове. Жулонбин не поехал, он предпочитал не расставаться со своим богатством. Но он, конечно, проводил свое бедное семейство на вокзал и обещал при первой возможности навестить. На прощанье Жулонбин сказал: -- Ты сама видишь -- они заплесневели. Систематизатор даже облегченно вздохнул после отъезда своих домашних на дачу*“ (ibid.).

Zcela v intencích poetiky oberiutů je tak katalogizace ve Vaginově textu využita k představení neideologického a naprostého zaujetí věcmi. Tento nejprostší zájem na životě, vylučující jakékoli pobočné názory, ideologické koncepty, přejaté diskurzy, tradiční výklady a osvědčené postupy, je motorem, který žene život postav, stejně jako se stává hlavní perspektivou oberiutů ke světu. Tato takřka „svatá“, ničím nezkalená zaujatost věcmi okolního světa, naprostá a bezpodmínečná, je v příběhu průběžně rušena zřítnou aktivitou prodavače snů: ten se snaží vydělat na této autentické zaujatosti a přirozené

naivitě tím, že prodává sběratelům obsahy svých snů. Právě proto se jeví být v příběhu jako negativní postava, ačkoli perspektiva vypravěče, která by podávala takový výklad, chybí. Prodavač snů je pobočnou intencí k té základní, věcné, proto nemůže svou ziskuchtivostí dostat přirozené lásky k věcem, kterou prokazují ostatní aktéři prózy.

Katalogizace jakožto předmětnost Vaginovova textu tak zřetelně napájí svůj význam pouze ze struktury situovanosti, v níž se vyskytuje. Situovanosti Vaginovy prózy jsou nositeli obvykle statické, popisné atmosféry (v případě detailních popisů sběratelských předmětů) a atmosféry osamoceného pátrání po těchto předmětech, pátrání, které sběratele zcela vylučuje z účasti na sdíleném životě společnosti. V tom se blíží fenomenologickému nazírání fenoménů bez spoléhání se na tradiční či postranní ideologické výklady. Katalogizace je ve Vaginovově próze předmětností v tom smyslu, že nabývá svého významu ze specifického prolnutí pozornosti k distinktivním vlastnostem předmětů na jedné straně a mizením osobního života systematizátorů na straně druhé. To dává světu textu atmosféru zaujatosti naivního pohledu a nezkalené věčnosti, která čtenáři autenticky zpřítomňuje nezaměnitelnou perspektivu, jež by bez textu nikdy nemohla vyvstat v této specifické kvalitě.

Na Vaginovově próze se ukazuje, že i v případě vědomého přerušení kontaktů s tradicí literárního jazyka, literárním provozem té doby, naplňováním žánrových norem, očekáváním čtenářů, ideologickým výkladem literárních textů či jejich služebnost jakýmkoli uměleckým či mimouměleckým žánrům, odloučení se od konvenčních literárních postupů a dalším obvykle naplňovaným kategoriím, se text vždy chová tak, že zachovává principy výstavby situovanosti a specifické zjevnosti zobrazovaných předmětností a je nadán smyslem, který hovoří ke čtenáři svou atmosférou a situovaností. A co víc, tyto základní principy jsou naplňovány i tehdy, když, jak oberiuté opakovaně hlásají, dochází k naprostému popření veškerého vztahu textu a světa, když je odstraněna idea, že text by snad měl popisovat či interpretovat okolní svět.

Zastavme se ještě na tomto místě u miniatur Daniila Charmse. Ty, aby naprosto pohrdly jakoukoli závislostí literárního textu na všem „zdravém smyslu“, který vůbec možnost myslet realitu zakládá, dochází k naprostému okleštění příběhů na samou dřev. Mizí veškeré popisy, vysvětlení, logické vazby mezi postavami a předmětnostmi. Charms čtenáři předkládá pouze základní kostru příběhu, kterou však není syžetová výstavba, ale absurdní zřetězení dějů. Jak však uvidíme, i tyto texty jsou nadány interpretovatelným smyslem, předmětností v nich podléhají stejným zákonům výstavby jako v kterémkoli jiném literárním textu, budují situovanost a jsou nadány atmosférou, kterou může čtenář pociťovat a na základě strukturního rozboru vysvětlit. I na textech Daniila Charmse je možné ukázat základní strukturu smyslu, přístupnou interpretaci, bez toho, abychom uhýbali k historickému výkladu tvaru textů.

Charmsova miniatura nazvaná ТЕТРАДЬ (1938) nám nabízí tento skromný příběh:

*„Мне дали пощечину.*

*Я сидел у окна. Вдруг на улице что-то свистнуло. Я высунулся на улицу из окна и получил пощечину.*

*Я спрятался опять в дом. И вот теперь на моей щеке горит, как раньше говорили, несмываемый позор.*

*Такую боль обиды я испытал раньше только один раз. Это было так. Одна прекрасная дама, незаконная дочь короля, подарила мне роскошную тетрадь.*

*Это был для меня настоящий праздник: так хороша была тетрадь! Я сразу сел и начал писать туда стихи. Но когда эта дама, незаконная дочь короля, увидела, что я пишу в эту тетрадь черновики, она сказала:*

*- Если бы я знала, что вы сюда будете писать свои бездарные черновики, никогда бы не подарила я вам этой тетради. Я ведь думала, что эта тетрадь вам послужит для списывания туда умных и полезных фраз, вычитанных вами из различных книг.*

*Я вырвал из тетради написанные мной листки и вернул тетрадь даме.*

*И вот теперь, когда мне дали пощечину через окно, я ощутил знакомое мне чувство. Это было то же чувство, какое я испытал, когда вернул прекрасной даме ее роскошную тетрадь.“*

1938

(Charms 2004, 58)

Situovanost textu je strukturována přítomností, do níž je vložena retrospektivní vzpomínka. Ta propojuje banální příhodu z vypravěčova života s příběhem, který se odehrál v minulosti a dává předmětnostem vyvstat v atmosféře, kterou vypravěč pojmenovává stejným slovem: stud. Stud vypravěč pocítuje jak ve chvíli, kdy obdrží facku, tak ve chvíli, kdy ho krásná dáma požádá, aby jí vrátil luxusní sešitek. Je to ten samý, identický stud, „*то же чувство*“, který se vyskytuje v obou příbězích, to vypravěč zdůrazňuje. Právě tento fakt dává textu specifickou významovou hloubku. Dochází k propojení obou příběhů a významovému propojení dvou hlavních předmětností: facky a sešitku. Oba jsou poznamenány studem, který vypravěči způsobily. V sešitku se tak objevuje něco z atmosféry facky, která zostudila vypravěče, když se vykláněl z okna, ve facce se zase zrcadlí něco z atmosféry sešitku, který byl vypravěči-básníkovi potupně vrácen. Pozorujeme tedy, že příběh přítomnosti příběhu (příběh s fackou), není tak banální, jak se na první pohled zdá. V té facce je mnoho ze studu básníka, který byl nucen vrátit sešitek, kterého si cenil (ze dvou důvodů: z důvodu ušlechtilosti a krásy dámy, od níž sešitek obdržel, a z důvodu jeho luxusního provedení). V té facce se tedy nese i něco z opovržení básníkovým dílem, které ho ranilo.

Tento strukturně nekomplikovaný text odhaluje základní mechanismy významové stavby předmětností, s nimiž se setkáváme v textu. Při interpretaci významu předmětností je nutné brát v potaz jiné předmětnosti, s nimiž jsou v textu spojeny, a z nichž čerpají svůj význam, a také atmosféru, v níž jsou zobrazeny. Všimněme si, že nebyť retrospekce, nevěděli bychom nic o atmosféře studu a stesku, v níž se nám případ s fackou jeví při spojení s příběhem se sešitem. Na takto malé ploše textu samozřejmě nemůžeme hledat významovou hloubku, která stojí za silnou atmosférou strukturně bohatých příběhů. Může nám posloužit pouze k uvědomění si základů významové výstavby

textu, principy budování významu předmětnosti a situovanosti a z nich povstávající atmosféry (která je zde kvůli menší strukturovanosti příběhu teprve v zárodku).

Atmosféru tohoto krátkého textu bychom však nemohli interpretovat bez zahrnutí důležitého motivu. Tím je motivace krásné dámy, s níž si sešitek od básníka vyžádala zpět. „Я ведь думала, что эта тетрадь вам послужит для списывания туда умных и полезных фраз, вычитанных вами из различных книг,“ říká dáma lakonicky. Moudré a užitečné fráze, vybrané z knih, ty se měly dle úmyslu dámy stát obsahem sešitku. Žádná tvorba, experiment, inovátorská energie, ale vypisování ověřených frází z knih. Básníka tedy zostudilo očekávání čtenářů tradičního přístupu k literární tvorbě: nutnost opakovat fungující a osvědčené mechanismy. Vypravěčovo podstatné gesto, jímž vytrhává ze zápisníku počmárané stránky předtím, než ho dámě vrátí, ukazuje, že i nadále trvá na vlastním principu tvorby. Text tedy necharakterizuje pouze atmosféra jakéhosi stesku, ale určitého smutného hrdinství, hrdého, i když společností nechtěného a nepochopeného postoje, který je pro oberiuty tak typický.

Interpretací Charmsova krátkého textu jsme poukázali na skutečnost, že literární text zachovává všechny principy budování svého významu, které jsou popsitelné prostřednictvím pojmů předmětnosti, situovanosti a atmosféry, tedy klíčovými kategoriemi fenomenologické interpretace. Význam literárněhistorických pojmů, které jsou literární vědou opakovány, nemusíme brát pouze z programových tezí oberiutů či v kritických soudech doby, v níž byly texty tvořeny. Význam těchto pojmů povstává z důsledné interpretace samotné situovanosti textu. Vidíme, že „pouhou“ interpretací textu jsme se dobrali některých základů poetiky oberiutů, a nemuseli jsme se spoléhat na opisování mnohokrát řečených tezí v literárněhistorických textech. Význam poetiky oberiutů je vykazatelný na interpretaci dané situovanosti. Oproti tradování již hotových tezí o poetice této skupiny se může čtenář blíže seznámit se specifickou strukturou stesku, studu a hrdého postoje, a určitě nelidské strnulosti, které prostupují oberiutskými texty. Je to náhled o poznání bohatší: z literárněhistorického výkladu bychom mohli usuzovat na mimořádnou sebejistotu oberiutů. Z Charmsova textu nás však osloví méně jednoznačné východisko, a tím je atmosféra smutného hrdinství, která je tolik odlišná od jakékoli popisné fráze.

#### 5.2.4. Povídky Varlama Šalamova

Oživme si dalším příkladem z ruské literatury to, co situovaností a předmětností míníme. K tomuto záměru opět užijeme literárního příkladu, který vyniká úsporností a nehledaností svého výrazu: povídky Varlama Šalamova. Vyučený koželuh, který strávil v pracovních táborech Sovětského svazu více než 20 let života, po většinu svého života, dle svého vlastního vyjádření, nemusel používat více než 100 slov. Možná i proto jsou jeho prózy z lágrového života psané úsečným, lakonickým stylem, takřka zásadově se vyhýbají užívání básnických figur. Rovněž úsporná kompozice Šalamovových povídek nám dává příležitost na malém prostoru zahlédnout prvotní ustalování významu předmětnosti a struktury situovanosti. Sekundární literatura hovoří o strohém realismu, autentickém



záznamu, faktickém obsahu, literární neopracovanosti, zápisech z protokolu, neosobním dokumentu, ale jedním dechem také o hrůze, která z jeho textů vychází, či o neobyčejné emocionální účinnosti. Všechna tato hodnocení popisují základní interpretační problém Šalamovových próz: ze stylové úspornosti a jednoduchosti výstavby příběhu povstává silná atmosféra.

Čtěme povídku Varlama Šalamova *Как это началось* (1964): „Много месяцев день и ночь на утренних и вечерних поверках читались бесчисленные расстрельные приказы. В пятидесятиградусный мороз заключенные-музыканты из «бытовиков» играли туш перед чтением и после чтения каждого приказа. Дымные бензинные факелы не разрывали тьму, привлекая сотни глаз к заиндевелым листочкам тонкой бумаги, на которых были отпечатаны такие страшные слова. И в то же время - будто и не о нас шла речь. Все было как бы чужое, слишком страшное, чтобы быть реальностью. Но туш существовал, гремел. Музыканты обмораживали губы, прижатые к горловинам флейт, серебряных геликонов, корнет-а-пистонов. Папиросная бумага покрывалась инеем, и какой-нибудь начальник, читающий приказ, стряхивал снежинки с листа рукавицей, чтобы разобрать и выкрикнуть очередную фамилию расстрелянного. Каждый список кончался одинаково: «Приговор приведен в исполнение. Начальник УСВИТЛ полковник Гаранин».

Я видел Гаранина раз пятьдесят. Лет сорока пяти, широкоплечий, брюхатый, лысоватый, с темными бойкими глазами, он носился по северным приискам день и ночь на своей черной машине ЗИС-110. После говорили, что он лично расстреливал людей. Никого он не расстреливал лично - а только подписывал приказы. Гаранин был председателем расстрельной тройки. Приказы читались день и ночь: «Приговор приведен в исполнение. Начальник УСВИТЛ полковник Гаранин». По сталинской традиции тех лет, Гаранин должен был скоро умереть. Действительно, он был схвачен, арестован, осужден как японский шпион и расстрелян в Магадане.

Ни один из многочисленных приговоров гаранинских времен не был никогда и никем отменен. Гаранин - один из многочисленных сталинских палачей, убитый другим палачом в нужное время“ (Šalamov 2013, 428).

Fenomenologická interpretace rozumí textu jakožto prostoru zjevování se předmětností, tedy zjevování věcí v autentickém, autonomním významovém celku situovanosti, v němž povstává specifický význam, nadán určitou nezaměnitelnou atmosférou. Situovanost je, jak jsme shora vysvětlili, založená neintencionálním, nepředmětným vztahem. Vztah mezi předmětností a situovaností je tím, co dává předmětnosti jedinečný význam a z čeho nakonec povstává jedinečná atmosféra textu.

V rukavici smetající vločky sněhu z papíru, se zračí celá bída Šalamovova světa. Chlad podnebí se v ní snoubí s lidskou lhostejností velitele. Touto hranicí je svět vězňů a vězněných ještě rozdělen. To je tradiční perspektiva lágrové, vězeňské a koncentrákové literatury: jedna skupina vězňů druhou, způsobuje jí příkoří, ponížení a dopouští se na ní nespravedlnosti. Tyto vnější teze však v sobě nemají nic z autentické atmosféry Šalamovových textů.

Všimněme si v kontextu celé povídky málo výrazné předmětnosti: vetřký papír zasypávaný sněhem a oprašovaný vzápětí rukavicí velitele. Všimněme si autentické struktury, v níž se jeví. Kvůli svému obsahu je prosycen nejen hrůzou vězňených, kteří na něm mohou být vyjmenováni, ale, a to je velmi podstatné, i bídou materiálních a životních podmínek vězňitelů. Ano, tenký, vetřký, doslova „cigaretový“ papír, jehož užívání je v místních podmínkách zcela neadekvátní, je v lágrech používán jako papír protokolární. To je podstatný doklad toho, že předmětnosti Šalamovova textu zobrazují mimo jiné bídu každodennosti ostraHy lágrů. Strukturovanost situovanosti v Šalamovových povídkách tedy není dána vyprávěním o útrpném životě vězňů, ale tvořena spolu s vyprávěním o životě stráží, a to v neoddělitelné perspektivě. Čtenář pozoruje lágrový život bez hodnotící perspektivy, neboť situovanost není vystavěna na prostém kontrastu života obětí a života trýzňitelů. Lágr je situovaností lidského díla, které mučí všechny účastníky, každého svou měrou. Šalamov ukazuje, jak brigádyři, pomocníci dozorců, vybraní z řad vězňů, se všemožně snaží, aby se na ně zapomnělo jako na „politické“. Ani oni však nejsou touto perspektivou odsouzeníhodní. Povídku uzavírá lapidární: „*Это были мученики, а не герои.*“ Důvod tohoto tvrzení hledejme právě ve struktuře situovanosti jeho povídek.

Šalamovův neemotivní, lapidární, realistický styl, o němž mluví takřka shodně sekundární literatura, je výrazem právě této základní nehodnotící atmosféry textu. Tato atmosféra povstává ze situovanosti rozvržené tak, že není mezi dobrem a zlem vytyčována ostrá (a možná vůbec žádná) hranice, nesetkáváme se s ostře vyhraněnými skupinami lidí stojícími na té či oné straně. I plukovník Garanin, čtoucí „*расстрельные приказы*“, je v povídce zpodoběn jako plešatý, břichatý padesátník, který se má sám stát obětí tohoto prostředí. A skutečně: jednoho dne je zatčen a zastřelen jako japonský špión. Vězňům jeho zmizení zdůvodnili tak, že Garanin byl zavražděn doma, japonským špiónem. Hrůzná atmosféra, kterou může čtenář pocítovat, je tak dána pozicí lidského subjektu v situovanosti lágru. Tato situovanost má strukturu nekontrolovatelného stroje v chodu, který drtí člověka bez jakéhokoli ohledu na jeho status. Sevřenost lidského bytí v soukolí fungujícího vlastně již bez přímého lidského přispění produkuje atmosféru hrůzy, kterou jsou Šalamovovy texty proslulé.

Specifická struktura této hrůzy ukazuje, že vypravěč se sám soustředí nikoli na souzení člověka a morální pojmenovávání toho, jak se s tímto prostředím vyrovnává, ale perspektiva jeho textů se obrací právě k fungování lágrového prostředí jakožto mechanismu. Proto jsou Šalamovovy povídky psány věčným, neexaltovaným stylem, který jako by ostře kontrastoval s celkovým vyzněním jeho próz. Soukolí mechanismu je přesně strukturovaná situovanost, kterou při interpretaci jednotlivých Šalamovových textů můžeme sledovat. Struktura tohoto soukolí a do něj zasazeného lidského bytí tvoří specifickou strukturu hrůzy, kterou čtenář může při čtení Šalamovových textů pocítovat. Nejedná se tedy o nic, co bychom mohli prostě jako hrůzu pojmenovat, jedná se o zcela autentickou a na jinou situovanost nepřenositelnou atmosféru. Prosté pojmenování slovem každodenního jazyka „hrůza“ by jistě nebylo dostačující.

Tato základní situovanost, z této situovanosti povstávající jedinečná atmosféra a řada dalších pozorovatelných souvislostí, které jsme zde museli nechat stranou, dělají

z Šalamovových povídek jedinečný fenomén, jehož strukturou se interpret musí zabývat dříve, než se bude zaobírat záležitostmi týkajícími se významu textu okrajově, či k němu přicházejí zvnějšku. Těmi jsou například vztah Šalamova k ostatním autobiografickým textům ruské literatury, názor Šalamova na církevní rozkol z roku 1920, sociální fenomén světa zločinců, překlady Šalamovových textů v USA, hlavní principy práce sovětské cenzury, Šalamov očima ruské emigrace nebo dokonce osud Čechoslováků v době stalinských represí, muzeifikace táborových předmětů, Šalamov a ekopoetika a skica krajiny jakožto metatext o práci paměti. Tato témata si nemusíme vymýšlet: byla obsahem mezinárodní vědecké konference o próze a poezii Varlama Šalamova, uskutečněné v Praze v září 2013. Skutečnost, že všechny příspěvky konference se zabývaly Šalamovem a jeho dílem jako historickým objektem či dokladem vlastních teoretických postulátů, nám dává příležitost ukázat na specifičnost fenomenologické interpretace.

Snad se nemýlíme, řekneme-li, že Šalamov jakožto psychofyzická postava není pouze objektem vnějších dějin a jeho dílo není jen dokumentem určité historické epochy, o kterém pojednávaly příspěvky z konference. Šalamov je spíše ta rukavice držící vetřelý papír z citovaného textu. To, co dělá Šalamovovy texty hodné pozornosti, je specifická atmosféra hrůzy, kterou člověk pocítuje tváří tvář lágrovému mechanismu.

Jiná Šalamovova povídka Утка (1963) nabízí podobně strohé rozvržení situovanosti. Na horském potoce, mizícím pod ledovým příkrovem, spočine vysílená potápka. K ní se kradmo přibližuje člověk. Potápka se před jeho sukovicí potápí pod led a vynořuje se v jiné ledové puklině. Člověk ji pronásleduje, snaží se rozbít led holí i svými hadrovými podrážkami, až usedá vysíleně na led: „*Так они бежали - человек и утка, пока не стемнело. Была пора возвращаться в барак с неудачной охоты, случайной охоты. Человек пожалел, что потратил силы на это безумное преследование. Голод не давал подумать как следует, составить надежный план, чтобы обмануть утку, нетерпение голода подсказало неверный путь, плохой план. Утка осталась на льду, в полынье*“ (Šalamov 2013, 438).

Tak se lidská bytost stává svým prožíváním světa analogickou té zvířecí. Obě bytosti bojují vysíleny uprostřed nehostinné pustiny, sledující pouze jediný a primární zájem - zajistit životu jeho pokračování. Mrazivé zoufalství této situovanosti podtrhuje i stav ledového povrchu potoka: je rozryt obručemi, kopyty a válenkami. Takto aprézentně vyjevovaná těžká robota prováděná v tomto prostředí dává situovanosti významovou hloubku v její bezútěšnosti však teprve tehdy, když si povšimneme zdánlivě podružné předmětnosti: hadrových podrážek válenek toho člověka. Ve spojení zimy, mrznoucí vody a hadrových podrážek dochází k významovému prohloubení této marginální předmětnosti a jejímu propojení s aprézencí práce na rozbředlém ledu. Tyto předmětnosti podstatným způsobem strukturují situovanost a její atmosféru bezútěšnosti. Ke spojení těchto předmětností se přidává ještě urputnost lovu, která nám nedovoluje usuzovat na žádný konkrétní duševní stav tohoto člověka a jeho motivaci, kromě jeho zřejmé urputnosti, vyplývající z jisté existenciální zoufalosti.

Text vzápětí využije toho, že čtenář má zjevně jasno o motivaci sledovaného lovu - získat maso k jídlu. Vypravěč však vzápětí ruší tuto první, bezprostřední motivaci, kterou

by lov mohl mít, otázkou: „*Пора было возвращаться в барак. Человек ловил утку не затем, чтобы сварить птичье мясо и съесть. Утка ведь птица, мясо, не правда ли?*“ Tak ruší základní čtenářovu protenzi, vyvolává překvapení a poutá pozornost k nesamozřejmému řešení situovanosti. Právě v tomto okamžiku zrušené prvotní protenze přestává být text banální a zároveň napíná čtenářovu pozornost k dále se rozvíjejícímu významu.

Skutečná motivace lovu, jak se s ní dále čtenář seznámí, ještě prohloubí atmosféru lidské bídy. Zdejší hlad lze ještě strpět, je nutno se vyrovnat s horšími problémy: „*Отнести эту утку в подарок десятнику, и тогда десятник вычеркнет человека из зловещего списка, который составлялся ночью. Об этом списке знал весь барак, и человек старался не думать о невозможном, о недоступном, как бы избавиться от этапа, как бы остаться здесь, на этой командировке. Здешний голод можно было еще терпеть, а человек никогда не искал лучшего от хорошего.*“

Potápka však zůstává neulovena umírat v ledové puklině a život jde dál tak, jako by byla na tento potok nikdy nezaletěla. Lovec ví, že zlomit osud je zde nemožné. Už se odnaučil řešit neočekávané otázky, jeho životem je systém: žádná řešení se od něj neočekávají, jeho život řeší cizí vůle, nějaká neurčitá vůle, která vládne místními událostmi: „*Его не учили думать о возможности такой охоты - мозг не умел правильно решать неожиданные вопросы, которые задавала жизнь. Его учили жить, когда собственного решения не надо, когда чужая воля, чья-то воля управляет событиями. Необычайно трудно вмешаться в собственную судьбу, «преломить» судьбу. Может быть, все к лучшему - утка умирает в полынье, человек в бараке.*“

Celý lov však pozoroval sám desátník, jehož očekávání strukturu situovanosti ještě lépe dokreslují. I on zamýšlel s potápkou naložit v zemi hladu poněkud neočekávaně: směnit ji se stavbyvedoucím za to, že bude vyškrtnut z jiného seznamu jmen, který by ho převedel na jiné místo. Ani stavbyvedoucí by však nevyužil potáпку tak, jak nám to vypravěč představuje jako přirozené: „*Сварить в жестяном котелке или еще лучше - закопать в золу костра. (...) Жир потечет на руки, будет стынуть на губах.*“ Jeho úmyslem je uplatit jejím masem ženu vysokého velitele, aby si zabezpečil svou budoucnost.

Potápka se stává předmětností, jejíž význam povstává ze základních intencí, které se k ní vztahují jednáním postav: touhy, bažení. Ovšem touhy specifické, motivované strukturou celé situovanosti. Tato touha se zrcadlově odráží na různých úrovních hierarchie lágrového světa. Tím dává čtenáři vhled do hloubi tohoto systému a dává mu zahlédnout to podstatné, co se vypravěč svým nehodnotícím stylem snaží čtenáři předat: za tímto systémem nelze najít konkrétní lidskou intenci a nelze z něj ani přímo nikoho obviňovat. Protože každý, kdo se v prostředí lágru vyskytuje, je obětí tohoto soukolí a netuší, jak z něho ven. Jedinou snahou jednotlivce je vyrovnat se se specifickými podmínkami systému, a využívat svým konáním možnosti, které systém dává lidem k zajištění pokračování jejich životů. Povídka dává tušit, že řetěz úplatků se nezastavuje ani u toho vysokého velitele, že i on se snaží po svém vyrovnat se světem úplatků,

výhrůzek i reálných hrozeb ze strany systému. Avšak vycházet za hranice textu je pro interpretaci ošidné. Každopádně se snažíme pouze zkoumat předpoklady prostého stylu Šalamovových próz, který spíše než k moralismům a patosu využívá prostředků věcného, takřka technického popisu fungování mechanismu.

Potápka jakožto předmětnost světa Šalamovovy povídky nabývá svého jedinečného významu právě na základě situovanosti, v níž se čtoucímu pohledu jeví. Tato potápka není zaměnitelná s žádnou jinou a promlouvá o specifické atmosféře situovanosti, kterou text konstruuje. Teprve pozorností zaměřenou k této struktuře může interpret promluvit o Šalamovově literární tvorbě bez zavedených klíšé a interpretovat perspektivu, s níž ke světu vypravěč přistupuje. Nejedná se o pojmenovávání tématu, které je opakováno v učebnicích a dějinách literatury, ale o specifickou perspektivu, která dává čtenáři jedinečnou zkušenost se světem. Výstavba situovanosti a výstavba smyslu předmětnosti, základní principy fungování literárního textu, jsou interpretovatelné a analyzovatelné i na prostoru takto jednoduše vystavěného textu. Jedinečný a s jinými díly nezaměnitelný význam textu, který není hlasem vypravěče čtenáři nijak podsouván, je interpretovatelný pouhou analýzou základní situovanosti.

Situovanost prózy tvoří výhradně prostředí zamrzlého potoka, zryhovaného stopami práce lidí, zvířat a strojů, dále hlavní postavy a základní intence jejich chování. To tvoří významové jádro povídky a dává význam předmětnostem, které se na ploše situovanosti vyskytují. Nesmíme však zapomenout to, co jsme připomínali již shora, že předmětnost není pouze závislá na situovanosti, ale rovněž se nedílným způsobem podílí na jejím konstruování (tak je předmětnost hadrových podrážek u válenek vězňů důležitá pro dokreslení podstatného rysu dané situovanosti: struktury životních podmínek vězňů). Situovanost tak tvoří základní strukturu zjevování a interpretace se tuto strukturu snaží analyzovat za účelem jejího předvedení čtenáři. Tato struktura zjevování je podstatná pro pochopení nové zkušenosti se světem, kterou čtenář skrze text nabývá.

Třetí základní termín fenomenologické interpretace, atmosféra, je nejhůře uchopitelný. Přesto cítíme, že velmi podstatný, neboť hovoří o čtenářově zkušenosti se světem, kterou učinil s danou situovaností. Tato specifická zkušenost je estetický zážitek od literatury jako celku neodlučitelný. Pokud hovoříme o atmosféře, dostáváme se již na pole čtenářova prožívání světa, tedy zdůrazňujeme subjektivní složky jeho rozumění světu. Atmosféra však není nic, co by bylo proměnlivé od jednoho čtenáře k druhému, co by bylo natolik vágní, že by bylo neuchopitelné.

To, co literární historici pojmenovávají jako úzkost, hrůza, beznaděj, vegetativní styl života, prostá tělesnost či zraněné lidství, vypovídá o atmosféře Šalamovových povídek. Všechna tato popisná slova jsou pouze přibližná a pouze si jimi vypomáháme, abychom autentický modus prožívání dané situovanosti přiblížili obecně známému pocitu. Pokud chceme být však skutečně věrni vlastní zkušenosti, kterou jsme s textem učinili, máme možnost zachytit atmosféru daného textu právě na základě struktury situovanosti, kterou jsme interpretovali. Zkratkovitě o atmosféře tohoto textu nemůžeme říci více, než se jedná o atmosféru Šalamovových próz. Označovat ji obecným slovem jako hrůza či beznaděj by bylo příliš vágní. Jedinou šanci shledávám v propojení atmosféry (tedy modu rozumění čtoucího subjektu) se strukturou situovanosti, která je předmětem vlastní

interpretace. V pojmu atmosféra se ukazuje, že fenomenologická interpretace neusiluje pouze o technický strukturální rozbor textů, ale snaží se pojmenovat i oblasti lidského rozumění světu, jeho prožívání a způsobu jeho zjevování, které ostatní literární disciplíny nechávají stranou. V tom je hlavní přínos a podstata fenomenologické interpretace a tím se odlišuje od zbytku literárněvědného pole.

O atmosféře můžeme mluvit tehdy, když čtoucí pohled sleduje postupné narůstání a prohlubování jeho významu. Pokud tento pohled sleduje situovanost, v níž jsou životní projevy jedince a jeho rozhodování převedeny na schematickou a zvnějšku předepsanou strukturu možností, tedy mimo volní dosah postavy jednající ve světě, zažívá snad čtoucí pohled úzkost z podstatného okleštění životních možností - a to nejen možností postavy, kterou v průběhu čtení sleduje, ale rovněž z možností svých. Toto je skutečným základem vězeňské atmosféry Šalamovových povídek. Pokud je následování těchto možností jediným východiskem pro zachování pokračování života, ve čtoucím pohledu to budí hrůzu z takového prožívání světa. Pokud dále tuto atmosféru dotváří specifické klimatické podmínky podtržené materiálním vybavením vězňů (které je fakticky nutí prožívat existenci primárně tělesně) a specifické podmínky fungování režimu, který dohlíží a trestá, blížíme se již k zachycení autentické atmosféry těchto textů.

Rozvržení situovanosti, které před nás staví povídka Утка, si patetický styl nevyžaduje, potřebuje pouze zrak věcného analytika. Šalamovův styl je jako v případě předchozí povídky přísně neemotivní a zbaven složitých básnických figur. Tento styl znovu vychází ze základní, nehodnotící perspektivy povídky: není viníků, všichni jsou oběti mrazivé pustiny, všichni jsou nuceni jednat čistě pragmaticky. Vězeň, stejně jako bezprostřední nadřízený, stejně jako náčelník kdesi v okresním městě. V situovanosti není prostor pro žádné konání, které by nemělo ten nejsamozřejmější a bezprostřední účel. Z této osudovosti není vyjmut ani vězeň, ani desátník, a nakonec ani zvíře. Jako v případě předchozí povídky, setkáváme se i zde s něčím neosobním, co si nárokuje veškeré životní možnosti a co je podobno pracujícímu stroji. Tento mechanismus nelze apriorně obviňovat z páchání zla na lidech, je možné však ukázat jeho strukturu. Právě o to se Šalamov snaží a to je i základním stavebním kamenem jeho věcnosti a prostého stylu.

## 6. Závěr

Základní obecná rozhraní, v nichž se interpretace textu může odehrávat, jsou následující:

1) Interpret může uznat pluralitu výkladů, jejich vzájemnou nekompatibilitu a nemožnost jejich hodnotové hierarchizace. Bytostnou nesourodost různých fikčních světů již v jejich základních předpokladech zdůrazňuje zvláště postmoderní přístup;

2) Interpret se může soustředit na mimotextové faktory, jimiž je subjekt při svém výkladu určen. Těmito faktory může být například ideologie (marxismus), obsahy skryté v nevědomí a podvědomí (psychoanalýza), historické podmínky vzniku textu (literární historie) a řada dalších. Úkolem interpreta je pak prohlédnout od toho, co se jeví, k předtextovým kritériím, která text formovala;

3) V interpretaci se však můžeme snažit porozumět tomu, co znamená společná věc textu a čtenáře. Zde se otevírají otázky po struktuře zkušenosti, kterou s textem můžeme učinit.

Poslední možnost vyrůstá z pojetí interpretace jakožto výkonu neoddělitelného od existence, pohyb existence dokonce zakládající. Toto téma se ve 20. století stává hlavním tématem filosofie. Z tohoto pojetí pramení rovněž v úvodu deklarovaná nemožnost předvést ucelený souhrn normativních pravidel pro interpretaci textu. Interpretací textu zde proto rozumíme výklad „odhaleného“ výkonu existence, který tvoří základ rozumění. Všechny velké projekty fenomenologické filosofie zůstaly nedokončené, jako by se celoživotní myšlenkové úsilí jejich hlavních představitelů zastavilo u předběžných náčrtů. Vztah člověka a světa, tedy vlastní předmět fenomenologického zkoumání, je možné řešit, už ze samotné povahy problému, jen neuspokojivě. Nelze vyřknout s konečnou platností, jak to „doopravdy“ s jevením světa je, ale lze předvést *konstruktivní hypotézy*. Fenomenologie si je této základní aporie dobře vědoma, a teprve to z ní dělá interpretační disciplínu.

Inspirováni fenomenologickou metodou bádání se chceme vyvarovat interpretačního postupu založeného na jakýchkoli apriorních kategoriích. V návaznosti na tento základní postoj nepovažujeme literární dílo za psychologickou sondu, sociální protest, mravní obžalobu, pravdu, revoltu či odraz metafyzické úzkosti. Fenomenologická interpretace se snaží uchopit to, co před sebou v textu vidíme – a s jistou urputností tvrdí, že právě to je hlavním předmětem práce literárního vědce. Jak jsme ukázali, tento postoj není v současném vědeckém diskurzu samozřejmostí. Jeho zastáváním se vzdáváme drtivé většině konejšivých výkladových berliček, které nám pomáhají přicházet se separátními nápady a skrývat tak naši neschopnost vidět, co před námi v textu vyvstává.

Tato práce se snažila ukázat na řadu sedimentovaných, zautomatizovaných předporozumění, která nám nedovolují proniknout k samotnému zjevování světa textu a nedávají nám fakticky možnost interpretovat. Usuzovali jsme z těchto závěrů na důsledky, které z toho plynou pro jazyk a myšlení literární vědy. Ukázali jsme, že to, co vědecký výklad často považuje za samozřejmé a co řeší prostým použitím literárněvědného termínu, je nakonec to nejobtížněji zdůvodnitelné. A nežli samotná aplikace vědeckých termínů je nakonec cestou k živému myšlení o konkrétním literárním textu spíše proces zpochybňování a zvědomění těchto samozřejmostí.

Ambicí fenomenologické literární vědy je vrátit text čtoucím pohledu a ukázat ho jako živé dění smyslu. Z toho důvodu se domníváme, že její postupy jsou využitelné pro pedagogickou praxi. Smyslem literatury je narušovat objektivní smysl a ukazovat situovanosti, které se čtenáře dotýkají, neboť před něj staví možnost, jakou perspektivu ke světu zaujímat. Smysl literárního textu je znejistujícím, stavícím veškeré hotové teze pod otázku. Proto je živoucí výzvou k interpretaci, proto usiluje o rozumění, proto představuje výzvu. Nechtějme si od tohoto úkolu pomoci příkrovem vědeckých termínů. „*Nechtějme světu upřít jeho zneklidňující, enigmatický charakter!*“ (Nietzsche 1980, 120).

Domnívám se, že skutečnou otázkou pro fenomenologickou literární vědu je samotná možnost zjevovat svět skrze slovo. Jak je možné, že slovo zobrazuje a označuje? Podstata této „zobrazivé“ schopnosti jazyka musí být analyzována soustředěněji a hlouběji, než jsme v této práci mohli učinit my. Teprve na základě takové analýzy může být skutečně posuzován problém literatury jakožto nazírání světa.



## Bibliografie

- Achmanov, A., 2000. Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание. In: I. M. Čubarov, ed. Антология феноменологической философии в России 2. Москва: Голос, s. 69–91.
- Ajvaz, M., 2010. Co je poetičnost?. *Svět literatury*, č. 41, s. 7–29.
- Ajvaz, M., 2012. *Cesta k pramenům smyslu. Genetická fenomenologie Edmunda Husserla*. Praha: Filosofia.
- Alpatov, V. M., 2005. *Волошинов, Бахтин и лингвистика*. Москва: Языки славянских культур.
- Anz, H., 1979. *Die Bedeutung poetischer Rede*. München: Wilhelm Fing Verlag.
- Babuškin, V. U., 1985. *Феноменологическая философия науки: критический анализ*. Москва: Наука.
- Bachelard, G., 2009. *Poetika prostoru*. Přel. J. Hrdlička. Praha: Malvern.
- Bachtin, M., 1980. *Román jako dialog*. Přel. D. Hodrová. Praha: Odeon.
- Bachtin, M., 1986. *Marxizmus, freudizmus a filozofia jazyka*. Přel. L. Holata, F. Novosad. Bratislava: Pravda.
- Bachtin, M., 1986b. *Speech Genres and Other Late Essays*. Přel. V. W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Bachtin, M., 1996. *Собрание сочинений 5*. L. A. Gogotišvili, ed. Москва: Русские словари.
- Bachtin, M., 2000. *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи*. Москва: Лабиринт.
- Barbaras, R., 1998. *Druhý*. Přel. J. Fulka. Praha: Filosofia.
- Barbaras, R., 2002. *Vnímání*. Přel. J. Fulka. Praha: Filosofia.
- Barbaras, R., 2005. *Touha a odstup (Úvod do fenomenologie vnímání)*. Přel. J. Fulka. Praha: Oikoyomenh.
- Barthes, R., 2007. *S/Z*. Přel. J. Hrdlička. Praha: Garamond.
- Baudrillard, 2007. Realita překonává hyperrealismus. Přel. O. Parus [= O. Sýkora]. *Aluze*, č. 1, s. 73–76.
- Vem, A. L., 2007. *Достоевский, гениальный читатель*. In: A. L. Vem, ed. *O Dostojevskom*. Moskva: Russkij put'.

- Bendová, M., ed., 2013. *Filosofie v podzemí/Filosofie v zázemí*. Praha: Nomáda.
- Berd'ajev, N. A., 1992. *Duše Ruska*. Přel. I. Pospíšil. Brno: Petrov.
- Bernard-Donals, M. F., 1994. *Mikhail Bakhtin between Phenomenology and Marxism*. Cambridge: Cambridge Press.
- Bernet, R. – Marbach, E. – Kern, I., 2004. *Úvod do myšlení Edmunda Husserla*. Přel. P. Urban. Praha: OIKOYMENH.
- Bibichin, V. V., 2001. *Слово и событие*. Москва: Едиториал УРСС.
- Bibichin, V. V., 2002. *Языки философии*. Москва: Языки славянской культуры.
- Bibichin, V. V., 2008. *Внутренняя форма слова*. Москва: Наука.
- Bibichin, V. V., 2009. *Грамматика поэзии*. СПб: Издательство Ивана Лимбаха.
- Bird, R., 2004a. Minding the Gap: Detachment and Understanding in Aleksej Losev's *Dialektika mifa*. *Studies in East European Thought*. č. 2–3, s. 143–160.
- Bird, R., ed., 2004b. *Aleksej Fedorovich Losev: Philosophy and the Human Sciences*. *Studies in East European Thought*. č. 2–3.
- Bird, R., 2009. Hermeneutic Triangle: Gustav Shpet's Aesthetics in Context. In: Tihanov, G. (ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Purdue University Press, s. 28–44.
- Blažíček, P., 1991. *Sebeuvědomění poezie*. Praha: Akcent.
- Blažíček, P., 1992. *Epičnost a naivita Holečkových „Našich“*. Praha: Oikoymenh.
- Blažíček, P., 2002. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda.
- Blecha, I., 2003. *Edmund Husserl a česká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- Bowlt, J. E., 1997. RAKhN on Trial: The Purge of Gustav Shpet. *Experiment/Эксперимент. A Journal of Russian Culture*. č. 3. s. 295–305.
- Brabec, J., 1995. Poezie smrti, ticha a času. In: J. Mukařovský, ed. *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria Publishing, s. 361–367.
- Brandist, C., 2002. *The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics*. London: Pluto Press.
- Bultmann, R., 1952. Das Problem der Hermeneutik. In: R. Bultmann. *Glabeun und Verstehen*. Tübingen. Bd. II., s. 211–235.
- Bultmann, R., 1995. *Ježíš Kristus a mytologie*. Přel. I. Tretera. Praha: OIKOYMENH.

- Cassirer, E. 1993. *Geist und Leben*. Leipzig: Reclam.
- Critchley, S., 2005. Derrida's Influence on Philosophy... And On My Work. *German Law Journal*, č. 1., s. 25–29.
- Čapek, J., 2006. Martin Heidegger a nárok filosofické hermeneutiky. In: P. Pokorný et al. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha: Vyšehrad, s. 306–318.
- Čapek, J., 2007. *Jednání a situace*. Praha: OIKOYMENH.
- Čep, J., 1926. *Dvojí domov*. Praha: Ladislav Kuncíř.
- Čep, J., 1991. „Cesta na jitřní“. In: týž. *Dvojí domov*. Praha, Vyšehrad. s. 131–136.
- Červenka, M., 1991. *Styl a význam*. Praha: Československý spisovatel.
- Červenka, M., 1996. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst.
- Červenka, M., 2003. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka.
- Češka, J., 2010. Za teorii fikčních světů. *Svět literatury*, 2010, č. 41, s. 79–87.
- Čubarov, I. M., 1997. *Антология феноменологической философии в России 1*. Москва: Голос.
- Čubarov, I. M., 1998. Московская феноменологическая школа ‚Квартет‘. *Логос*, 1998, č. 1, nestránkováno.
- Čubarov, I. M., 2000. *Антология феноменологической философии в России 2*. Москва: Голос.
- Čubarov, I. M., 2005. История подготовки Словаря художественной терминологии Академии Художественных Наук (1923–1929 гг.). In: Čubarov, I. M. (ed.): *ГАХН. Словарь художественных терминов. 1923–1929*. Москва: Logos-Altera, 1994. s. 479–493.
- Čubarov, I. M., 2006. Die Oberfläche des literarischen Dings als Grenze zwischen Sinn und Nonsense. In: Henning, A. – Obermayr, B. – Witte, G. (eds.): *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wiener slawistischer Almanach. b. 63. Wien/München, s. 127–141.
- Čubarov, I. M., 2008. Густав Шпет и Владимир Соловьев: критическое наследование. *НЛО*, č. 91.
- Čubarov, I. M., 2010. Проблема Я в герменевтической философии Густава Шпета. In: T. G. Šcedrina, ed. *Густав Шпет и его философское наследие*. Москва: РОССПЕН.
- Čubarov, I. M., 2012. Освобожденная вещь vs овеществленное сознание. Взаимодействие понятий «остранение» (verfremdung) и «отчуждение» (entfremdung) в русском авангарде. *EINAI*, č. 2, s. 5–22.
- Čyževskij, D., 1938. K Máchovu světovému názoru. In: J. Mukařovský, ed. *Torzo a tajemství Máchova díla*. Praha: F. Borový, s. 111–180.

- Davis, M., 1999. *The Poetry of Philosophy: On Aristotle's Poetics*. South Bend: St. Augustine's Press.
- Derrida, J., 1993. *Texty k dekonstrukci*. Přel. M. Petříček. Bratislava: Archa.
- Derrida, J., 1996. Remarks on Deconstruction and Pragmatism. In: Ch. Mouffe, ed. *Deconstruction and Pragmatism*. London/New York: Routledge/Chapman & Hall, s. 76–99.
- Derrida, J., 2003. *Tradice vědy a skrývání smyslu*. Přel. M. Pokorný. Praha: OIKOYMENH.
- Descartes, R., 1970. *Úvahy o první filosofii*. Přel. Z. Gabriel. Praha: Svoboda.
- Dewey, J., 1958. *Art as Experience*. New York: Allen and Unwin.
- Dreyfus, H., 1995. *Being-in-the-World*. Cambridge: MIT Press.
- Džumbinov, S. B., 2005. Слово о Лосеве. In: R. Chabibullin, ed. *София: Альманах. А. Ф. Лосев: ойкумена мысли*. Уфа: Здравоохранение Башкортостана. nestránkováno.
- Emerson, C., 2004. On the Generation that Squandered its Philosophers (Losev, Bakhtin, and Classical Thought as Equipment for Living). *Studies in East European thought*. č. 2–3, s. 95–117.
- Engelgardt, B. M., 1924. *Александр Николаевич Веселовский*. Петроград: Колос.
- Engelgardt, B. M., 1927. *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Akademia.
- Engelgardt, B. M., 2005. *Феноменология и теория словесности*. Москва: НЛО.
- Fink, E., 1992. *Oáza štěstí*. Přel. V. Koubová. Praha: Mladá fronta.
- Flack, P., 2010. *The Expressiveness of Experience. A Structural and Phenomenological Account of the Russian Formalists' „Aesthetic of Estrangement“*. Praha: FF UK. Nепublikovaná disertační práce.
- Frank, S. L., 1915. *Предмет знания*. СПб: Ист.-фил. фак. Импер. Петроградского университета.
- Frank, S. L., 1956. *Реальность и человек. Метафизика человеческого бытия*. Париж: YMCA Press.
- Fučík, B., 1994. *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich.
- Gadamer, H.-G., 1993. Příklad tragična. Překl. neuveden. In: M. Petříček, ed. *Myšlení o divadle 2*. Praha: Herrmann & synové, s. 9–18.
- Gadamer, H.-G., 1999. *Člověk a řeč*. Přel. J. Sokol. Praha: OIKOYMENH.

- Gadamer, H.-G., 2010. *Pravda a metoda*. Přel. D. Mik. Praha: Triáda.
- Gadamer, H.-G., 1957/2012. Co je pravda?. In: H.-G. Gadamer. *Pravda a metoda 2*. Přel. D. Mik. Praha: Triáda, s. 45–54.
- Gadamer, H.-G., 1970/2012. Řeč a rozumění. In: H.-G. Gadamer. *Pravda a metoda 2*. Přel. D. Mik. Praha: Triáda, s. 157–169.
- Gadamer, H.-G., 1973/2012. Kdo jsem. Hans-Georg Gadamer. In: H.-G. Gadamer. *Pravda a metoda 2*. Přel. D. Mik. Praha: Triáda, s. 402–428.
- Gadamer, H.-G., 2003. *Aktualita krásného*. Přel. D. Filip. Praha: Triáda.
- Garrison, J., 1986. *Husserl, Galileo and Process of Idealization*. Dordrecht: Kluwer.
- Gasparov, M. L., 1984. *Очерк истории русского стиха*. Москва: Наука.
- Gidini, M., 2008. Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук. *НЛО*, č. 91.
- Glanc, T. - Kleňhová, J., 2005. *Lexikon ruských avantgard*. Praha: Libri.
- Gogotšvili, L. A., 2009. Радикальное ядро Философии имени А. Ф. Лосева. In: Лосеф, А. Ф. *Философия имени*, Москва: Академический проект, s. 5–28.
- Gornung, B., 1990. О журнале Гермес. In: *Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига: Зинатне, s. 186–189.
- Golosovker, J. E., 1987. *Логика мифа*. Москва: Наука.
- Golosovker, J. E., 2010. *Избраное. Логика мифа*. СПб: Центр гуманитарных инициатив.
- Greimas, A. J., 1983. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Grondin, J., 1997. *Úvod do hermeneutiky*. Přel. B. Horyna. Praha: OIKOYMENH.
- Grübel, R., 2010. Rezension. *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 66, s. 343-373.
- Grygar, F., 2005. *Kritika založení galileovské vědy v Husserlově „Krizi evropských věd a a transcendentální fenomenologii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Haardt, A., 1991. Gustav Špet's *Aesthetic fragments* and Roman Ingarden's literary theory: two design for a phenomenological aesthetics. *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 27, s. 17–31.
- Haardt, A., 1993. *Husserl in Russland*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Haardt, A., 2000. Michail Bachtin - ein Phänomenologe der Intersubjektivität? (Eröffnungsvortrag des 9. Inter-nationalen Bachtinkongresses, Berlin, Freie Universität,

- 25.-29.7.1999). In: *Phänomenologi-sche Forschungen*. Neue Folge Bd. 5. Freiburg/München: Alber, s. 217-229.
- Haardt, A., 2006. Die Frage nach den Anderen bei Michail Bachtin und Simon Frank. Zur Rezeption der Phänomenologie Max Schelers in Rußland. In: Eimermacher, K., Volpert, A. (eds.): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München, s. 559-612.
- Haardt, A., Plotnikov, N. (eds.), 2007. *Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге [Personalität. Die Sprache der Philosophie im deutsch-russischen Dialog]*. Moskva: Модест Колеров.
- Haardt, A. – Plotnikov, N. (eds.), 2008. *Diskurse der Personalität. Die Begriffsgeschichte der >Person< aus deutscher und russischer Perspektive*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Haardt, A., 2009. Shpet's „Aesthetic Fragments“ and Sartre's Theory of Literature. In: Tihanov, G. (ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Purdue University Press, s. 169–178.
- Haardt, A. – Plotnikov, N. (eds.), 2012. *Gesicht statt Maske. Philosophie der Person in Russland*. (Reihe: Syneidos. Deutsch-russische Studien zur Ideengeschichte. Bd. 1). Berlin, Münster: Lit-Verlag.
- Haman, A., 2010. O jedné kritické reflexi teorie fikčních světů. *Svět literatury*, č. 41, s. 61–66.
- Hansen-Löve, A., 1993. Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“. *Wiener slawistischer Almanach*, č. 32, s. 207–264.
- Hansen-Löve, A., 2001. *Русский формализм. (Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung.)* (přel. C. A. Romaško). Moskva: Языки русской культуры.
- Hansen-Löve, A., 2005. Im Namen des Todes: Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde. In: Groys, B. – Hansen-Löve, A.: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Harák, I., 1999. Na okraj jedné básně Jana Zahradníčka. In: *Návraty k velkým*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 111–115.
- Heftrich, U., 2009. *Smutek na vedlejší koleji*. Praha: Revolver Revue.
- Heidegger, M., 1965. Hölderlin a podstata básnictví. Přel. V. Bohmová-Linhartová, J. Patočka. *Tvář*, č. 1, s. 18–23.
- Heidegger, M., 1981. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe 4*. F.-W. von Hermann, ed. Frankfurt a . M.: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M., 1985. *Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe 12*. F.–W. von Hermann, ed. Frankfurt a . M.: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M., 1987. *Zillikoner Seminare. Protokolle. Gespräche. Briefe Martin Heidegger*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.

- Heidegger, M., 1996. *Bytí a čas*. Přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček, J. Němec. Praha: OIKOYMENH.
- Heidegger, M., 2001. *Gelassenheit – Zdrženlivá uvolněnost*. Přel. J. Michálek. *Filosofický časopis*, č. 49, s. 71–79.
- Heidegger, M., 2006. *Básnický bydlí člověk*. Přel. I. Chvatík. Praha: OIKOYMENH.
- Heidegger, M., 2013. *Věk obrazu světa*. Přel. I. Chvatík. Praha: OIKOYMENH.
- Hegel, G. W. F., 1960. *Fenomenologie ducha*. Přel. J. Patočka. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- Hemingway, E., 1965. *Povídky*. Přel. R. Nenadál; R. Pellar; L. Pellarová. Praha: SNKLU.
- Hemingway, E., 2003. Hills Like White Elephants. In: Charters, Ann, ed., *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Boston: Bedford/St. Martin's. s. 475–478.
- Herman, D., 1996. Význam knihy *Das Literarische Kunstwerk* Romana Ingardena pro českou literární teorii. In: *Světová literárněvědná bohemistika 2*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 618–625.
- Holenstein, E., 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt am M.: Suhrkamp.
- Holenstein, E., 1976: *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*. Frankfurt am M.: Suhrkamp.
- Hroch, J., 2000. Ke vztahu hlubinné hermeneutiky a metodologie humanitních věd (symbol, archetyp a aktualizace). In: *Sborník prací FF MU 1*. Brno: FF MU, s. 115–124.
- Husserl, E., 1968a. *Karteziánské meditace*. Přel. M. Bayerová. Praha: Svoboda.
- Husserl, E., 1968b. *Logische Untersuchungen*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Husserl, E., 1973. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass 2. 1921–1928*. E. Kern, ed., Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E., 1996a. *Krise evropských věd*. Přel. O. Kuba. Praha: Academia.
- Husserl, E., 1996b. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Přel. V. Špalek, W. Hansel. Praha: FF UK.
- Husserl, E., 2004. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii 1*. Přel. A. Rettová, P. Urban. Praha: OIKOYMENH.
- Husserl, E., 2006. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii 2*. Přel. E. Kohák, M. Novák, A. Rettová, P. Urban, H. Janoušek. Praha: OIKOYMENH.
- Charms, D., 2004. *Миниатюры*. Калининград: Янтарный сказ.
- Ingarden, R., 1967. *O poznávání uměleckého díla*. Přel. H. Jechová. Praha: ČS.
- Ingarden, R., 1989. *Umělecké dílo literární*. Přel. A. Mokrejš. Praha: Odeon.
- Iser, W., 1974. *The implied reader*. London: The Johns Hopkins Press.
- Iser, W., 1978. *The Act of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Iser, W., 2002. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. Přel. P. A. Bílek. *Aluze*, č. 2, s. 106–118.
- Iser, W., 2009. *Jak se dělá teorie*. Přel. P. Onufer. Praha: Karolinum.
- Jakimenko, J. I., 2005. Из истории „чисток аппарата”: Академия Художественных наук в 1929–1932 гг. *Новый исторический вестник*. č. 12. ([http://www.nivestnik.ru/2005\\_1/11.shtml](http://www.nivestnik.ru/2005_1/11.shtml), poslední přístup 22.12.2015).
- Jakobson, R., 1921. *Новейшая русская поэзия*. Praha: [s. n.].
- Jakobson, R., 1923. *О чешском стихе преимущественно с сопоставлением с русским*. Москва – Берлин: [s. n.].
- Jakobson, R., 1996. Московский лингвистический кружок. *Philologica*, č. 5/7, s. 361–379.
- Jankovič, M., 1992. *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace.
- Jankovič, M., 1996. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst.
- Jankovič, M., 2005. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum.
- Jankovič, M., 2012. Poetika a estetika českého strukturalismu v pojetí Herty Schmidové. *Česká literatura*, č. 5, s. 737–754.
- Johann, K., 2000. *Leib ind Dichtung. Zu einer Gedichtsequenz Ernst Meisters*. Aachen: Rimbaud.
- Kant, I., 1975. *Kritika soudnosti*. Přel. V. Špalek, W. Hansel. Praha: Odeon.
- Kantor V., 2005. Густав Шпет: русская философия в контексте культуры. *Вопросы литературы*, č. 3, s. 263–290.
- Karfík, F., 2000. Svět jako NON ALIUD a dějinnost zjevování u Jana Patočky. In: *Fenomén jako filosofický problém*. Praha: ОΙΚΟΥΜΕΝΗ, s. 324–341.
- Kenigsberg, M. M., 1994. Из стихологических етюд. *Philologica*, č. 1/2, s. 149–185.
- Koblížek, T., 2009. Teorie fikčních světů: kritická reflexe. *Svět literatury*, č. 39, s. 31–61.
- Koblížek, T., 2010. Recepce básnické promluvy jakožto specifická časová zkušenost. *Česká literatura*, č. 1, s. 42–58.
- Kobrinskij, A. A. 2013. *Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века*. Москва: Свое издательство.
- Kohák, E., 2001. Srdce rozumné: racionalita, hodnota a transcendentální fenomenologie. *Filosofický časopis*, č. 4, s. 559–575.



- Kolobaeva, L., 1998. От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX века. *Вопросы литературы*, č. 3., s. 135–155.
- Kondratěv, A. I., 1923. Российская Академия художественных наук. *Искусство*, č. 1. s. 407–449.
- Kouba, Pavel, 1992. Nietzsche dnes. In: F. Nietzsche. *Radostná věda*. Praha: Československý spisovatel.
- Kouba, Pavel, 2001. *Smysl konečnosti*. Praha: OIKOYMENH.
- Kouba, Pavel, 2006. *Nietzsche*. Praha: OIKOYMENH.
- Kouba, Pavel, 2014. Pravda rozumění. rukopisná verze, nepublikovaný text.
- Kouba, Pavel, 2013. Přítomnost ve světě. *Reflexe: Filosofický časopis*, č. 45, s. 3–16.
- Kouba, Petr, 2006. *Fenoméni duševní poruchy*. Praha: OIKOYMENH.
- Kubalnik, S. A., 2011. Художественная феноменология Чехова. In: Образовательный портал *Слово*. [www.portal-slovo.ru](http://www.portal-slovo.ru). Poslední přístup: 22. 6. 2015.
- Kubíček, T., 2014. *Dvojí domov Jana Čera*. Brno: Host.
- Kuhn, T. S., 2008. *Struktura vědecký revolucí*. Přel. T. Jeníček. Praha: OIKOYMENH.
- Kundera, M., 2004. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis.
- Kurabcev, V. N., 2007. Лев Шестов. In: *Русская философия*. Москва: Алгоритм.
- Kuznetsov, V. G., 1999. The Role of Hermeneutic Phenomenology in Grounding the Affirmative Philosophy of Gustav Gustavovich Shpet. *Russian Studies in Philosophy*, č. 37, s. 62-90.
- Kuznetsov, V. G., 2013. Russian phenomenology, or the interrupted flight. *Metaphilosophy*, č. 44, s. 32-38.
- Lachmanová, R., 2001. Intertextualita a dialogičnost. Přel. I. Vízdalová. In: *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, s. 243–270.
- Landgrebe, L., 2004. The Problem of Passive Constitution. In: *Phenomenology: Critical Concepts* 1. London: Routledge, s. 23–36.
- Lawall, S. N., 1968. *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lehcier, V. L., 2003. О влиянии феноменологии Ф. Brentano и Эд. Гуссерля на интуитивизм Н. Лосского. *Filosofia*, č. 3, s. 7–13.

Levinton, G. – Ustinov, A., 1990. Указатель содержания журнала Гермес. In: Пятое Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, s. 189–197.

Losev, A. F., 1984. *Dějiny estetických kategorií*. Přel. D. Hodrová. Praha: Odeon.

Losev, A. F., 1994. *Проблема художественного стиля*. Киев: Collegium.

Losev, A. F., 1995a. *Диалектика художественной формы*. In: A. F. Losev. *Форма. Стель. Выражение*. Москва: Мысль.

Losev, A. F., 1995b. *Строение художественного мироощущения*. In: A. F. Losev. *Форма. Стель. Выражение*. Москва: Мысль.

Losev, A. F., 1998. *Эстетика возрождения*. Москва: Мысл.

Losev, A. F., 2009. *Философия имени*. Москва: Академический проект.

Losskij, N. O., 1906. *Интуитивная философия Бергсона*. Москва: [s. n.].

Losskij, N. O., 1914. *Обоснование интуитивизма*. Спб: [s. n.].

Losskij, N. O., 1917. Мир как органическое целое. *Вопросы философии и психологии*, č. 126 (I), s. 87–98, č. 127 (II), s. 99–152, č. 128 (III), s. 203–243, č. 129 (IV), s. 345–387.

Losskij, N. O., 1968. *Воспоминания. Жизнь и философский путь*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Losskij, N. O., 1991. Трансцендентально-феноменологический идеализм Гуссерля. *Logos*, č. 1, s. 132–147.

Losskij, N. O., 1998. *Мир как осуществление красоты*. Москва: Традиция.

Losskij, N. O., 2000. *Filozofia intuitivizmu*. Přel. R. Puchala, P. Mornár. Bratislava: Christiania.

Losskij, N. O., 2004. *Dějiny ruské filosofie*. Přel. A. Černošous. Velehrad: Refugium.

Losskij, N. O., 2009. *Dostojevskij a jeho křesťanský svetonáhlad*. Přel. A. Červeňák. Bratislava: Spolek slovenských spisovateľov.

Lotman, J. M., 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. M. Hamada. Bratislava: Tatran.

Liotard, J. F., 1995. *Fenomenologie*. Přel. M. Hanáková. Praha: Victoria Publishing.

Magliola, R. R., 1977. *Phenomenology and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press.

Maksimova, T., 2000. Из воспоминаний. In: Marcinkovskaja, M. (ed.) *Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи*. Москва: Смысл. s. 157–169.

Malcev, J., 1994. *Иван Бунин: 1870–1953*. Москва: Посев.

- Mathauser, Z., 1969. *Nepopulární studie*. Praha: Svoboda.
- Mathauser, Z., 1982. *Literatúra a anticipácia*. Bratislava: Tatran.
- Mathauser, Z., 1989. *Metodologické meditace*. Brno: Blok.
- Mathauser, Z., 1995. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia.
- Mathauser, Z., 1999. *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum.
- Mathauser, Z., 2005. *Báseň na dosah eidosu*. Praha: Karolinum.
- Mathauser, Z., 2006. *Básnívé nápovědy Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia.
- Mathauser, Z., 2006a. Pražská škola — avantgarda — fenomenologie. In: S. Fedrová, ed. *Otázky českého kánonu*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 257–264.
- Mathauser, Z., 2006b. K historismu v Husserlově Krizi a k transcendentální vizi. *Svět literatury*, č. 34, s. 39–52.
- Mathauser, Z., 2009. Vzpomínka na Jana Patočku. *Aluze*, č. 2, s. 93–98.  
[http://aluze.cz/2009\\_02/Aluze\\_2009\\_2.pdf](http://aluze.cz/2009_02/Aluze_2009_2.pdf). Poslední přístup: 22. 6. 2015.
- Mazajeva, O. G., ed., 2003. *Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко—культурного сознания*. Томск: Томский университет.
- Merleau-Ponty, M., 2002. *Svět vnímání*. Přel. K. Gajdošová. Praha: OIKOYMENH.
- Meyer, S., ed., 2002. Hills like white elephants. *Short story criticism*, č. 168, s. 35–107.
- Miller, J. H., 1996. The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski. *The Critical Quarterly*, č. 4., s. 302–321.
- Milner, R. — Gulland, R., 1984. Kovarnye stikhi: Notes on Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky. *Essays in Poetics*, č. 9. s. 16–37.
- Mink, L. O., 1970. History and Fiction as Modes of Comprehension. *New Literary History*, č. 1, s. 541–558.
- Misler N. (ed.), 1997. RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences. *Эксперимент*, č. 3.
- Mukařovský, J., 1938. Genetika smyslu v Máchově poesii. In: *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha: F. Borový, s. 13–110.
- Mukařovský, J., 1948. *Kapitoly z české poetiky 3*. Praha: Svoboda.
- Mukařovský, J., 1991. Příklad poezie: k otázce trvalé platnosti Máchova díla. Praha: Pražská imaginace.
- Muratov, A. V., 2005. *Методологические идеи Б. М. Энгельгардта*. In: *Феноменология и теория словесности*. Москва: НЛО.

- Müller, B., 1978. *Absurde Literatur in Rußland : Entstehung und Entwicklung*. München: Sagner.
- Nietzsche, F., 1980. *Der Wille zur Macht*. In: F. Nietzsche. *Sämtliche Werke* 12. München/Berlin/New York: Giorgio Colli/Mazzino Montinari.
- Nietzsche, F., 1993. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přel. O. Fischer. Praha: Gryf.
- Nietzsche, F., 2001. O umění. Přel. J. Kabeš. In: F. Nietzsche. *Tak pravil Friedrich Nietzsche*. Olomouc: Votobia, s. 181–195.
- Nietzsche, F., 2001. Soumrak model. Přel. A. Berka. In: F. Nietzsche. *Tak pravil Friedrich Nietzsche*. Olomouc: Votobia, s. 5–86.
- Nietzsche, F., 2010. *Lidské, příliš lidské 1*. Přel. V. Koubová. Praha: OIKOYMENH.
- Novák, A., 2009. *Být napřed všemu odloučení. Fenomenologická interpretace Elegií z Duina R. M. Rilka*. Praha: Togga.
- Nünning, A., 2006. *Lexikon literární teorie a kultury*. Přel. A. Urválek, Z. Adamová. Brno: Host.
- Oeming, M., 2001. *Úvod do biblické hermeneutiky*. Přel. F. Čapek. Praha: Vyšehrad.
- Oliva, A. M., 2012. Влияние идей феноменологии на понятие «дискурсивного взаимодействия» бахтинского диалогич кружка. Přel. D. G. Lachuti. In: *Вопросы философии*. [www.vphil.ru](http://www.vphil.ru). Poslední přístup: 11. 3. 2012.
- Opelík, J., 1995. Imaginativní a lyrická próza. In: J. Mukařovský, ed. *Dějiny české literatury* 4. Praha: Victoria Publishing, s. 392–396.
- Papoušek, V. – Tureček, D., edd., 2005. *Hledání literárních dějin*. Praha: Paseka.
- Papoušek, V., ed., 2010. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia.
- Patočka, J., 1966. *Husserlova fenomenologická filosofie*. Praha: Univerzita Karlova.
- Patočka, J., 1966b. *Epičnost a dramatičnost*. [http://www.ajp.cuni.cz/index.php/Epi%C4%8Dnost\\_a\\_dramati%C4%8Dnost](http://www.ajp.cuni.cz/index.php/Epi%C4%8Dnost_a_dramati%C4%8Dnost). Poslední přístup: 22. 6. 2015.
- Patočka, J., 1975. Epoché und Reduktion. In: A. J. Bucher, H. Drüe, T. M. Seebohm, edd. *Bewusst-sein*. Bonn: Bouvier, s. 75–85.
- Patočka, J., 1991. Prostor a jeho problematika. *Estetika*, č. 1, s. 2–37.
- Patočka, J., 1992a. *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Československý spisovatel.
- Patočka, J., 1992b. *Evropa a doba poevropská*. Přel. V. Koubová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

- Patočka, J., 1999. *Platón a Evropa*. In: J. Patočka. *Péče o duši 2*. I. Chvatík, P. Kouba, eds. Praha: OIKOYMENH, s. 149–355.
- Patočka, J., 2002. *Péče o duši 3*. I. Chvatík, P. Kouba, eds. Praha: OIKOYMENH.
- Patočka, J., 2003. *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: OIKOYMENH.
- Patočka, J., 2004a. *Umění a čas 1*. I. Chvatík, D. Vojtěch, eds. Praha: OIKOYMENH.
- Patočka, J., 2004b. *Umění a čas 2*. I. Chvatík, D. Vojtěch, eds. Praha: OIKOYMENH.
- Patočka, J., 2009. *Fenomenologické spisy 2*. I. Chvatík, J. Frei, eds. Praha: OIKOYMENH.
- Patočka, J., 2014. Poznámky o prostoru. Elektronicky, CTS (CFB–03–15/ CTS–03–16). Součást rukopisného Patočkova archivu, (signatura AJP 3000/324).
- Patočka, J., 2015. Studie o času. Rukopisná verze, nepublikováno. Součást archivního svazku „Studie o čase“, Archiv Jana Patočky.
- Papoušek, V., 2010. 1917. Ze života umělce. In: V. Papoušek, ed. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, s. 284–298.
- Pelikán, Č., 2012. Georges Poulet (1902–1991) a jeho *Metamorfózy kruhu*. Aluze, č. 1, s. 50–52. [http://aluze.cz/2012\\_01/Aluze\\_2012\\_1.pdf](http://aluze.cz/2012_01/Aluze_2012_1.pdf). Poslední přístup: 22. 6. 2015.
- Pešat, Z., 1998. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst.
- Peškov, I. V., 2000. Дело – венец, или еще раз об авторстве М. Бахтина в спорных текстах. In: М. Вachtin. *Фрейдизм, Формальный метод, Статьи*. Москва: Лабиринт, s. 602–633.
- Petříček, M., 1997. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Hermann & synové.
- Petříček, M., 2004. Hranice a limity textu. *Česká literatura*, č. 4, s. 528–539.
- Petříček, M., 2006. Svět jako analogon obrazu. *Svět literatury*, č. 33, s. 33–38.
- Plotnikov, N., 2008. Anthropologie versus Geschichte. Gustav Špets Konzeption einer hermeneutischen Wissenschaftstheorie im Kontext seiner Dilthey-Rezeption. In: G. Kühne - Bertram, F. Rodi, edd. *Dilthey und die hermeneutische Wende in der Philosophie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 187–204.
- Pokorný, P. et al., 2006. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha: Vyšehrad.
- Polivanov, M., 1992. Очерк биографии Г.Г. Шпета. In: *Лица. Биографический альманах*. č. 1, s. 7–43.
- Popa, D., 2008. Introduction. In: *Studia Phaenomenologica 8. (Phenomenology and literature)*. Bucharest: Humanitas. s. 9–13.
- Popper, K., 1972. *Objective Knowledge*. Oxford: Clarendon Press.
- Popper, K., 2002. *The Logic of Scientific Discovery*. London: Routledge.

- Potebňa, A. A., 1976. *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство.
- Potebňa, A. A., 1990. *Теоретическая поэтика*. Москва: Классика.
- Poulet, G., 1959. *Studies in human time*. New York: Harper & brother.
- Poulet, G., 1969. Phenomenology of Reading. *New Literary History*, č. 1, s. 53–68.
- Poulet, G., 1984. *Exploding Poetry. Baudelaire/Rimbaud*. Přel. F. Meltzer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Propp, A., 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová. Jinočany: H&H.
- Ratzinger, J., 1991. *Úvod do křesťanství*. Přel. V. Slezák. Brno: Petrov.
- Ricoeur, P., 2000. *Čas a vyprávění 1*. Přel. M. Petříček, V. Dvořáková. Praha: OIKOYMENH.
- Ricoeur, P., 2001. *Filosofie vůle 1*. Přel. J. Čapek. Praha: OIKOYMENH.
- Ricoeur, P., 2002. *Čas a vyprávění 2*. Přel. M. Petříček, V. Dvořáková. Praha: OIKOYMENH.
- Ricoeur, P., 2004. *Úkol hermeneutiky*. Přel. A. Kliková. Praha: Filosofia.
- Roberts, G., 1997. *The last Soviet avant-garde. OBERIU - fact, fiction, metafiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samojkina, A. A., 2001. *Русская феноменология*. Nепublikovaná disertační práce.
- Sartre, J.-P., 1983. *Imagination: A Psychological Critique*. Michigan: University of Michigan Press.
- Sartre, J.-P., 2006. *Vědomí a existence*. Přel. M. Petříček, J. Čapek. Praha: OIKOYMENH.
- Sartre, J.-P., 2006. *Bytí a nicota*. Přel. O. Kuba. Praha: OIKOYMENH.
- Sčastlivceva, E., 2012. *Очерки развития феноменологической мысли в России*. Москва: Летний сад.
- Serebrenikov, N. V. , 1995. *Шпет в Сибири: Ссылка и гибель*. Томск: Водолей.
- Severceva, O. S., 2000. Г.Г. Шпет: фрагменты биографии. In: Marcinkovskaja, M. (ed.) *Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи*. Москва: Смысл. s. 170–182.
- Schapp, W., 1976. *In Geschichten verstrickt*. Wiesbaden: Heymann.
- Scherer, G., 2006. *Základní fenomény lidského bytí očima filosofie*. Přel. J. Klouda. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.

- Schmid, H., 1986. Postmodernism in Russian Drama. In: Fokkema – Bertens (eds.) *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins, s. 157–184.
- Schmid, H., 1991. „Třífázový model“ českého literárněvědného strukturalismu. *Česká literatura*, č. 3, s. 193–219.
- Schmid, H. 1993. Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literaturgeschichtsschreibung. *Wiener Slawistischer Almanach*, č. 32, s. 33-68.
- Schmid, H. 1996. Gustav Špets Theatertheorie im Kontext der historischen Avantgarde der Künste. *Balagan*. č. 1/2. s. 88–116.
- Schmid, H., 2011. *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989–2009*. Přel. V. Čadský et al. Praha: Karolinum.
- Schmid, W., 1976. Formästhetische Inhaltsauffassungen im slavischen funktionalismus. In: Matejka, L. (ed.). *Sound Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor, s. 320–350.
- Schutz, A., 1962. *Collected Papers 1. Problem of Social Reality*. H. L. van Breda, M. A. Natanson, eds. The Hague: Nijhoff.
- Spitzer, L., 2010. *Stylistické studie z románských literatur*. Přel. J. Pelán, J. Stromšík. Praha: Triáda.
- Steinbock, A. J., 2004. Generativity and Generative Phenomenology. In: *Phenomenology: Critical Concepts 1*. London: Routledge, s. 270–303.
- Steiner, P., 1984. *Russian Formalism: A Meta-poetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Steiner, P., 1993. Gustav Špet a pražská škola. Přel. M. Petříček. *Filosofický časopis*, č. 4, s. 596–606.
- Steiner, P., 2008. Mezi fenomenologií a futurismem. *Česká literatura*, č. 6, s. 769–785.
- Steiner, P., 2011. *Ruský formalismus*. Přel. F. A. Podhajský. Brno: Host.
- Svasjan, K. A., 2010. *Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика*. Москва: Академический проект.
- Svatoň, V., 1980. Literatura a problém tvůrčího subjektu. In: M. Bachtin. *Román jako dialog*. Přel. D. Hodrová. Praha: Odeon, s. 445–465.
- Svatoň, V., 1981. Psychologie umění a podstata uměleckého díla. In: L. S. Vygotskij. *Psychologie umění*. Přel. L. Zdražil. Praha: Odeon, s. 493–502.
- Svatoň, V., 2004. *Proměny dávných příběhů*. Praha: ÚSVS FF UK.
- Svatoň, V., 2009. *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern.
- Svatoň, V., 2012. Krize Evropy a hledání základů. In: A. Housková, V. Svatoň, edd. *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*. Praha: FF UK, s. 121–138.
- Šalamov, V., 2013. *Собрание сочинений, Т. 1*. Москва: Книжный клуб книгозек.

- Šalda, F. X., 1928/1963. Kritika a nekritika. In: F. X. Šalda. *Kritické projevy* 13. Praha: Československý spisovatel, s. 207–216.
- Šapir, M. I., 1994. Кенигсберг и его феноменология стиха. *Russian Linguistics*, č. 1, s. 73–115.
- Šapir, M. I., 2001. Московский лингвистический кружок (1915–1924). In: V. P. Skulačev ed. *Российская наука на заре нового века: Сборник научно-популярных статей*. Москва: Научный мир, s. 457–464.
- Ščedrina, T. G., 2006. *Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания*. Москва: Языки славянских культур.
- Ščedrina, T. G., 2007. Идеи Густава Шпета в контексте феноменологической эстетики. In: G. G. Špet. *Искусство как вид знания*. Москва: РОССПЕН, s. 5–17.
- Ščedrina, T. G., ed., 2010. *Густав Шпет и его философское наследие: у истоков семиотики и структурализма*. Москва: РОССПЕН.
- Ševčík, M., 2014. *Umění jako vyjádření smyslu. Filosofie umění Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Šidák, P., 2012. Prostor a krajina v literárním díle. *Svět literatury*, č. 46, s. 20–33.
- Šijan, Anna, 2004. Проблемы феноменологической эстетики в работах русских философов первой трети XX века. *Доџа/ДОКСА*, č. 6 (Мова, текст, культура), s. 326–334.
- Šmilauer, V., 1971. *Novočeské tvoření slov*. Praha: SPN.
- Špet, G. G., 1922. *Очерки русской философии*. Петроград: Колос.
- Špet, G. G., 1989. *Эстетические фрагменты*. Москва: Правда.
- Špet, G. G., 1990. *Герменевтика и ее проблемы. Журнал Контекст*, s. 231–267.
- Špet, G. G., 2000. Театр как искусство. In: Marcinkovskaja, T. D. (ed.). *Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи*. Москва: Смысл, 2000. s. 111–134.
- Špet, G. G., 2005a. *Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы*. In: *Философско-психологические труды*. Москва: Наука, s. 308–416.
- Špet, G. G., 2005b. *Введение в этническую психологию*. In: *Философско-психологические труды*. Москва: Наука, s. 3–71.
- Špet, G. G., 2006. *Внутренняя форма слова*. Москва: URSS.
- Špinka, Š., 2005. *Dialog a analogie. Platónova dialektika v interpretaci Hanse-Georga Gadamera a Julia Stenzela*. Praha: Karolinum.



- Špirit, M., 2002. Nadějně vyhlídky. In: Přemysl Blažíček: *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda. s. 473–510.
- Špirit, M., 2006. Za Přemyslem Blažíčkem; In: idem: *Počátky potíží*. Praha: Revolver Revue. s. 81–84.
- Tacho-Godi, A. A., 2007. А. Ф. Лосев. Краткое жизнеописание. In: А. Ф. Лосев: *из творческого наследия: современники о мыслителе*. Москва: Русский мир.
- Tihanov, G., 2008. Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета. *НЛО*, č. 91.
- Tihanov, G., 2009a. Gustav Shpet's Theatre and Literary affiliation. In: týž (ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Purdue University Press, s. 56–82.
- Tihanov, G., 2009b. Gustav Shpet's Life and Work. In: týž (ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette, Purdue University Press, s. 1–13.
- Trávníček, M., 1996. *Pout' a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa*. Brno: Proglas.
- Tze-Wan Kwan, 2004. Husserl's Concept of Horizont. In: *Phenomenology: Critical Concepts 1*. London: Routledge, s. 304–338.
- Vaginov, K., 1998. *Гарпагониад*. (citováno dle [http://az.lib.ru/w/waginow\\_k\\_k/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/w/waginow_k_k/text_0040.shtml), posl. přístup 2. 3. 2016).
- Vašíček, Z., 1996. *Přijetí podmínek*. Praha: Torst.
- Vašíček, Z., 2012. *Jak se dělají filosofie*. Praha: Triáda.
- Vodička, F., 1969. Literární historie, její problémy a úkoly. In: F. Vodička. *Struktura vývoje*. Praha: Odeon.
- Volkov, N. N., 1965. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство.
- Volkov, N. N., 2000. Что такое метафора. In: I. M. Čubarov, ed. *Антология феноменологической философии в России 2*. Москва: Голос, s. 92–145.
- Vygotskij, L. S., 1981. *Psychologie umění*. Přel. L. Zadražil. Praha: Odeon.
- Waldenfels, B., 1998. *Znepokojivá zkušenost cizího*. Přel. J. Čapek. Praha: OIKOYMENH.
- Wellek, R., 1963. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- Wiendl, J., ed., 2006. *Hledání literárních dějin v diskusi*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Wiendl, J., 2014. *Hledači krásy a řádu*. Praha: FF UK.

Zabolockij, N., 2016. *Манифест ОБЭРИУ*.

(<http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>, poslední přístup 18.2.2016).

Zeňkovskij, V. V., 1991. *История русской философии*. Ленинград: ЕГО.

Zima, P., 1998. *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.

Zinčenko, V. P., 2000. *Мысль и Слово Густава Шпета*. Москва: УРАО.

Žinkin, N. I., 1985. Проблема художественного образца в искусствах. *Серия литературы и языка* 44, č. 1, s. 73–82.

Žinkin, N. I., 1998. *Язык. Речь. Творчество*. Москва: Лабиринт.

Žinkin, N. I., 2000. Вещь. Проблема эстетических форм. In: I. M. Čubarov, ed. *Антология феноменологической философии в России 2*. Москва: Голос, s. 160–216.

## Přílohy

Příloha č. 1: Hemingway, E., 2003. „Hills Like White Elephants.“ In: Charters, Ann, ed., *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Boston: Bedford/St. Martin's. s . 475–478.

ERNEST HEMINGWAY

### *Hills Like White Elephants*



The hills across the valley of the Ebro<sup>o</sup> were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid.

“What should we drink?” the girl asked. She had taken off her hat and put it on the table.

“It’s pretty hot,” the man said.

“Let’s drink beer.”

“Dos cervezas,” the man said into the curtain.

“Big ones?” a woman asked from the doorway.

“Yes. Two big ones.”

The woman brought two glasses of beer and two felt pads. She put the felt pads and the beer glasses on the table and looked at the man and the girl. The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.

“They look like white elephants,” she said.

“I’ve never seen one,” the man drank his beer.

“No, you wouldn’t have.”

“I might have,” the man said. “Just because you say I wouldn’t have doesn’t prove anything.”

The girl looked at the bead curtain. “They’ve painted something on it,” she said. “What does it say?”

“Anis del Toro. It’s a drink.”

“Could we try it?”

The man called "Listen" through the curtain. The woman came out from the bar.  
"Four reales."<sup>o</sup>  
"We want two Anis del Toro."  
"With water?"  
"Do you want it with water?"  
"I don't know," the girl said. "Is it good with water?"  
"It's all right."  
"You want them with water?" asked the woman.  
"Yes, with water."  
"It tastes like licorice," the girl said and put the glass down.  
"That's the way with everything."  
"Yes," said the girl. "Everything tastes of licorice. Especially all the things you've waited so long for, like absinthe."  
"Oh, cut it out."  
"You started it," the girl said. "I was being amused. I was having a fine time."  
"Well, let's try and have a fine time."  
"All right. I was trying. I said the mountains looked like white elephants. Wasn't that bright?"  
"That was bright."  
"I wanted to try this new drink. That's all we do, isn't it—look at things and try new drinks?"  
"I guess so."  
The girl looked across at the hills.  
"They're lovely hills," she said. "They don't really look like white elephants. I just meant the coloring of their skin through the trees."  
"Should we have another drink?"  
"All right."  
The warm wind blew the bead curtain against the table.  
"The beer's nice and cool," the man said.  
"It's lovely," the girl said.  
"It's really an awfully simple operation, Jig," the man said. "It's not really an operation at all."  
The girl looked at the ground the table legs rested on.  
"I know you wouldn't mind it, Jig. It's really not anything. It's just to let the air in."  
The girl did not say anything.  
"I'll go with you and I'll stay with you all the time. They just let the air in and then it's all perfectly natural."  
"Then what will we do afterward?"  
"We'll be fine afterward. Just like we were before."  
"What makes you think so?"  
"That's the only thing that bothers us. It's the only thing that's made us unhappy."  
The girl looked at the bead curtain, put her hand out and took hold of two of the strings of beads.  
"And you think then we'll be all right and be happy."  
"I know we will. You don't have to be afraid. I've known lots of people that have done it."

"So have I," said the girl. "And afterward they were all so happy."

"Well," the man said, "if you don't want to you don't have to. I wouldn't have you do it if you didn't want to. But I know it's perfectly simple."

"And you really want to?"

"I think it's the best thing to do. But I don't want you to do it if you don't really want to."

"And if I do it you'll be happy and things will be like they were and you'll love me?"

"I love you now. You know I love you."

"I know. But if I do it, then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you'll like it?"

"I'll love it. I love it now but I just can't think about it. You know how I get when I worry."

"If I do it you won't ever worry?"

"I won't worry about that because it's perfectly simple."

"Then I'll do it. Because I don't care about me."

"What do you mean?"

"I don't care about me."

"Well, I care about you."

"Oh, yes. But I don't care about me. And I'll do it and then everything will be fine."

"I don't want you to do it if you feel that way."

The girl stood up and walked to the end of the station. Across, on the other side, were fields of grain and trees along the banks of the Ebro. Far away, beyond the river, were mountains. The shadow of a cloud moved across the field of grain and she saw the river through the trees.

"And we could have all this," she said. "And we could have everything and every day we make it more impossible."

"What did you say?"

"I said we could have everything."

"We can have everything."

"No, we can't."

"We can have the whole world."

"No, we can't."

"We can go everywhere."

"No, we can't. It isn't ours any more."

"It's ours."

"No, it isn't. And once they take it away, you never get it back."

"But they haven't taken it away."

"We'll wait and see."

"Come on back in the shade," he said. "You mustn't feel that way."

"I don't feel any way," the girl said. "I just know things."

"I don't want you to do anything that you don't want to do—"

"Nor that isn't good for me," she said. "I know. Could we have another beer?"

"All right. But you've got to realize—"

"I realize," the girl said. "Can't we maybe stop talking?"

They sat down at the table and the girl looked across at the hills on the dry side of the valley and the man looked at her and at the table.

"You've got to realize," he said, "that I don't want you to do it if you don't want to. I'm perfectly willing to go through with it if it means anything to you."

"Doesn't it mean anything to you? We could get along."

"Of course it does. But I don't want anybody but you. I don't want anyone else. And I know it's perfectly simple."

"Yes, you know it's perfectly simple."

"It's all right for you to say that, but I do know it."

"Would you do something for me now?"

"I'd do anything for you."

"Would you please please please please please please stop talking?"

He did not say anything but looked at the bags against the wall of the station. There were labels on them from all the hotels where they had spent nights.

"But I don't want you to," he said, "I don't care anything about it."

"I'll scream," the girl said.

The woman came out through the curtains with two glasses of beer and put them down on the damp felt pads. "The train comes in five minutes," she said.

"What did she say?" asked the girl.

"That the train is coming in five minutes"

The girl smiled brightly at the woman, to thank her.

"I'd better take the bags over to the other side of the station," the man said. She smiled at him.

"All right. Then come back and we'll finish the beer."

He picked up the two heavy bags and carried them around the station to the other tracks. He looked up the tracks but could not see the train. Coming back, he walked through the barroom, where people waiting for the train were drinking. He drank an Anis at the bar and looked at the people. They were all waiting reasonably for the train. He went out through the bead curtain. She was sitting at the table and smiled at him.

"Do you feel better?" he asked.

"I feel fine," she said. "There nothing wrong with me. I feel fine."

## Příloha č. 2: Čep, J., 1930. *Cesta na jitřní*. Praha: Melantrich.

TMA TÉ NOCI byla podivně živá, prostoupená prýštěním tajemného světla. Byla tichá jako po nějakém otřesu, proniklá blažeností záhadné spoluvin. Jasnost andělských křídel našeho dětství v ní zanechala nehasnoucí stopy.

Krajina byla protkána neviditelnými drahami, po nichž se pohybovaly tmavé postavy, sotva hustší nežli okolní vzduch. Nechávaly za sebou zachumlané a spící dědiny a putovaly takřka nezvučně po umrzlých cestách, bělajících se v slabém odrazu hvězd, k onomu místu, které bylo středem této noci.

Cyril Nedoma šel vedle své matky po cestě svých dětských let, po úzké silnici mezi holými stromy, spojující Přisence s vesnicí, v níž byl famí kostel. Vpravo vlevo ležela ve tmě pole pokrytá sněhovým popraškem, stále táž v střídání ročních dob, přecházející s otce na syna, s pokolení na pokolení. Ležela tiše v mrazu a ve tmě, černá a holá, ačkoli se na tomhle místě z jara vlnilo obilí s hnízdem skřivánčím, ačkoli kousek dál našli jednou v žitě mrtvého tuláka (pochovali ho potom beze jména), ačkoli tam a tam (kolik je tomu let?) přepadly Stázku Roubalovu při sečení porodní bolesti, a pochovali je potom oba, matku i s dítětem... Pole ležela mlčky ve tmě, dnes jako loni a jako předloni, jako před desíti i před sto lety. Kolikrát už byla přeorána, kolik šlépějí, kolik slz a kolik kleteb, kolik tajných hříchů bylo zahrnuto do jejich brázd! Jaká síť osudů záhadně spletených zatahuje tento kraj, kolik tváří, mužských i ženských, mladých i starých, kolik rukou, které hnětly tuto hlínu, které ji tiskly k srdci!

Cyril Nedoma slyší zvuky svých kroků i kroků matčiných, a z dálky (daleké? nedaleké?) k němu zaznívají tytéž kroky, jen-

že o dvacet let mladší, kroky dítěte a mladé ženy, a ty zvuky jsou tak známé, tak skutečné, kdežto dnešní chůze je tak nepravděpodobná, tak neuvěřitelná! Jak se to stalo? Kdy uplynulo těch dvacet let, které učinily z dítěte muže a z mladé ženy málem stařenu?

Je v lidském životě jistá mez, která rozděluje věk raného mládí, věk hledící kupředu, nepočítající dny, věk nadějí a očekávání, věk neodpovědný a prozatímní, věk, kdy se ustavičně těšíme, že nás čeká v budoucnosti něco rozhodujícího, slavného a krásného, a věk první zralosti. Mládí je přes svou sirobu, přes své smutky věkem bezstarostným, žijícím pod příštěším minulostí, avšak najednou přijde chvíle (nevíme nikdy přesně, kdy vlastně nastala) chvíle, kdy si uvědomíme, že stojíme sami tváří v tvář skutečnosti, že musíme vzít břímě svého života na svá vlastní bedra, že se už nemáme na koho vymlouvat, proti komu se bouřit, a nic slavného a krásného že už nás bezpochyby nepotká. Co jsme v svém životě zbředili, zůstává zbředěno, co jsme promeškali, zkažili a pošpinili, to zůstává promeškáno, zkaženo a pošpiněno. Konec trvalé dovolené, každý krok je od nynějška krokem ke hrobu, krokem do věčnosti!

Kroky zvonily o umrzlou silnici a Cyril Nedoma je poslouchal jako kroky někoho druhého. Jejich rytmus i spád mu byly známy, vel-mi známy, vždyť ještě loni zněly vedle něho po této silnici, uprostřed těchto polí, týž holý šípkový keř trčel tady u toho příkopu, vpravo na svahu se tměl v paprscích hvězd týž pruh lesa a z brázdy se vzneslo s týmž poplašným křikem hejno koroptví, když zazněl vedle Cyrila hlas, který slýchával od svého dětství, hlas v té chvíli docela samozřejmý.

Cyril sebou trhl a ztmul takřka ohromením, když uviděl vedle sebe prázdné místo. Pohlédl tázavě na druhou stranu, kudy šla matka,

a ta k němu také otočila hlavu a Cyril poznal, že myslí na touž věc, že také slyší kroky toho, který tudy s nimi loni šel, a letos už nejde. Viděl i potmě, že se jí oči zalily slzami, a odvrátil zase hlavu.

Jak se jim v posledním čase stala důvěrnou tvář smrti! Věru, mohli se dosyta vynadívat do jejich očí, obrácených v sloup a odrážejících už vidění nicoty. Mohli si vtisknout v paměť tragický pohyb ruky, směřující ustavičně k čelu, jako by chtěla rozehnat tmu, která se kladla mezi duši a drahé věci tohoto světa!

Jaká prázdnota se okolo nich udělala! Jak stáli uprostřed ní obnažení, jako terč zdaleka viditelný! Jak se chvíli v tajemném průvanu, očekávající nové navštívení!

Cyril pohlédl kradmo na drobnou postavu té, která šla vedle něho, rýsujíc nachýlením hlavy posunek odvčké pokory. Jeho matka! Co se asi děje v její duši? Ozývají se v ní také zasypané vrstvy času, žije v ní ještě malé děvčátko, hopkující v zahrádce okolo záhonků a trhající u plotu kopřivy housátkům, vzpomíná si ještě na onen pohled, kterým tenkrát viděla barvu oblohy a zeleň stromů a bělost pěšin? Z jaké dálky se nyní asi dívá na onen kout, který byl rájem jejího dětství, na ona dvě okénka plná muškátů a na vlhlost stínu pod stromy vedle potoka? Je to asi svět podobný jeho vlastnímu světu (vždyť je to jeho matka!), jenže trochu posunutý, lámající světlo v jiném úhlu (poněvadž je to jeho matka a poněvadž každá živoucí bytost je jiná, ačkoli jsou všechny naroubovány na tajemnou jednotu). Ach, ten svět má jistě jiný přísvit, vždyť je zjizven a roztrhán tolika ranami, které jeho, Cyrila, nepronikly! Jak si představit srdce panny, která se mění záhadným přechodem v ženu a v matku, jak má muž pochopiti tajemství jejího studu a její lásky, jak pochopiti její vztah k dětem, tvorům vyšším z jejího těla! Jak si představit, co asi cítí mat-

ka, když jí po prvé pohlédnou do očí dvě oči nově narozené, oči nového člověka, oči jejího dítěte! A co se asi děje v jejím srdci, když drží své děcko v náručí a vidí, jak mu modrají rty a jak se mu tělíčko napíná smrtelnou křečí! Kdo může pochopit, jak vidí matka své děti, jak vidí rozkvétat jejich duši, jak pozná, chřadne-li žalem nebo je-li nemocna skrytým zlem!

V té chvíli šla po této silnici se svým nejstarším a zdálo se jí nepravděpodobno, že by to byl týž hošík, kterého nosívala v náručí a kterého učila slabikovat první slova Otčenáše, a Cyril viděl sám sebe jako svého dvojníka, jako svůj nepravděpodobný přelud.

Viděl se uprostřed tohoto kraje, uprostřed svého kraje, zastřeného nocí podivně bdělou, viděl se uprostřed něho v průvodu tvář, s kterými se kdy setkal, slyšel jejich hlasy, slyšel svůj hlas, ne ten hlas, kterým mluvil mezi lidmi, hlas cizí, strojený, namáhající se přetvořit a zakrýt svou pravou melodii, vyslovující slova, za která se hanbil pň vzpomínce na tento kraj, nesnášející lži z jeho úst. Vlekl po této silnici, k Betlému své farnosti, všechny své porážky, své zrady, všecku svou hanbu, svou hořkost, všechny své pohmožděniny, všecku svou lítost pro tolik marných a pošetilých slov, která jsou už nenapravitelně vyslovena, všechny křivdy, které utrpěl a kterých se dopustil, vlekl to přetěžké břímě po cestě svého dětství, bok po boku vedle své matky, jediné bytosti na světě, která by to všecko pochopila a která by mu odpustila – jediné bytosti na světě, která by mu všecko odpustila. Bohužel, jeho ústa jsou zamčena a žádná moc na světě by je nedovedla otevřít.

Kus vpředu, na návrší, se najednou objevilo světlo, osvětlující oblouk brány. „Ave, Stella maris!“ je tam napsáno zlatými písmeny nad gotickou soškou Panny Marie, vzpomněl si Cy-



ril a rozhlédl se po kraji, který se rozprostíral pod návrším jako jezero tmy. Ale noční ticho bylo čím dál tím živější, ruch kroků na zmrzlé půdě byl čím dál tím hlasitější a černé obrysy lidských postav houstly na všech stranách, jako by se vynořovaly ze země. Cyril s matkou předešli několik těch postav, tmavých a mlčenlivých, obklopených svým tajemstvím, známým jenom Bohu, a nepoznali jich. Kdo ví, snad to byli jejich sousedé, snad lidé z farnosti docela cizí, lidé docela neznámí – jenom jejich tváře prosvítaly podivnou bleďostí a zdálo se, že z nich vychází zvláštní tichý smích, pronikající rouškou jejich tajemnosti, smích nepochopitelně ironický...

Cyril pohlížel s hrůzou do těch tváří, které míjel, a na paměť mu přicházela jména lidí dávno zemřelých, sdružená s nenapodobitelným posunkem, s nenávratným přizvukem hla. su se vším, co se už po druhé neuvídí. Zdálo se mu, že ten stařík v beranici a s holí, který tluče silně do silnice podpatky s podkúvkami, je nebožtík Ztratil, co umřel před lety v pastoušce – Cyril tenkrát ještě ani nechodil do školy, ale pamatuje se, že se říkalo, že ho snacha umořila hladem – ta žena v černé šále okolo hlavy, jdoucí tak zpřímá a hrdě, to je dcera sedláka Nechleby, která si vzala navzdory rodičům nádeníka Šímu a která potom umřela v blázinci, ten vysoký ramenatý obr v botách s holinkami, to je Josef Roubal, o tom se šušovalo, že měl dítě se svou vlastní dcerou, kterou potom našli utopenou v rybníku...

Čím více se blížili k farnímu kostelu, tím bylo těch postav víc, hmuly se odevšad cestou necestou a byly tak blízké a zároveň tak daleké, tak neproniknutelné. Scházely se ze všech devíti osad farnosti, až se celý kraj hemžil těmito tajemnými poutníky, kteří si vypůjčili tváře živých, proměňující své živoucí potomky v stín a v přelud, a Cyrilovi se zdálo, jako by se někdy roz-

dělovali v několik postav a pak zase splývali v jednu. Na návrší nad kostelní branou hořelo světlo nad jeslemi Novorozenceho a po cestách uprostřed polí pítékaly nové a nové proudy tajemných přichozích, dětí tohoto kraje, který se proměnil v jediný kraj země, v krajinu betlémskou, v údolí radostného poselství. Tato cesta, po které šel Cyril s matkou, cesta jeho dětství, byla cestou jedinou, cestou všech duší, cestou vedoucí do věčnosti. Tato úzká venkovská silnice s nízkými stromy po stranách, vroubená chumáči zvadlé trávy, tato tichounká cesta poznamenaná jeho dětskými šlépějemi byla najednou povýšena nade všechn čas, stala se Cestou.

Cyril Nedoma už neslyšel kroky, slyšel jen šumění vzduchu proráženého pohybem nesčíslných postav, které letěly nad zemí nedotýkající se půdy, a když se znenadání ohlédl po své matce, ztuhl úlekem, neboť se mu zdálo, že se mu zatím také proměnila v jednu z těch záhadných postav bez váhy a beze stínu, polotemnou, poloprůsvitnou, šelestící tichým ironickým smíchem.

Vykřikl, a ačkoli ten výkřik slyšel jenom on sám, vyšinuté věci se ihned vrátily do své obyčejné polohy.

„... víš, bylo to pod tou starou jabloní, co stála v dědečkově zahrádce u samého plotu,“ řekla matka, dokončující jakési vypravování.

Matka a syn na sebe ve tmě pohlédli a usmáli se. „Tak se poznáme, až procitneme nadobro,“ pomyslí si Cyril.

Než se nadáli, byli u brány a vstoupili do kostela. Třpytil se všecek stříbrem umělého jíní a zdravé tváře venkovanů, zalité světlem, neprozrazovaly nic ze své nedávné proměny. Cyril však byl ještě všecek proniklý vanutím nezemských míst a když od oltáře zaznělo „Christus natus est nobis,“ vhrkly mu do očí slzy a srdcem mu projelo sladké uštknutí.